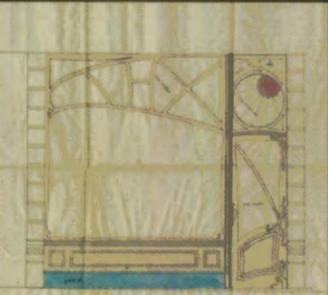


BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES
TOME 19 - 2006



Ats
Sermons
Ats

Couverture :

- SNYERS Arthur, épicerie Wiser, angle des rues de la Cathédrale et de l'Etuve, Liège, 1912. Photographie d'époque. Fonds d'archives Arthur Snyers.

SNYERS Arthur, diverses élévations. Fonds d'archives Arthur Snyers.

- SNYERS Henri, passage Lemonnier, Liège, 1939. Rotonde. Photographie d'époque. Collection Société civile passage Lemonnier.

SNYERS Henri, diverses esquisses. Fonds d'archives Henri Snyers.

Centre d'Archives et de Documentation de la CRMSE.

Composition graphique de la couverture :

Imprimerie Chauveheid s.a.

BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 19 - 2006



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

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.

Chambre régionale
rue du Vertbois 13c
4000 LIEGE
Tél. : 04/232.98.51/52
Fax : 04/232.98.89

Chambre provinciale de Brabant wallon
rue de Nivelles 88
1300 WAVRE
Tél. : 010/23.11.85
Fax : 010/23.11.84

Chambre provinciale de Hainaut
place du Béguinage 16
7000 MONS
Tél. : 065/32.82.24
Fax : 065/32.80.22

Chambre provinciale de Liège
Montagne Sainte-Walburge 2
4000 LIEGE
Tél. : 04/224.54.79
Fax : 04/224.54.33

Chambre provinciale de Luxembourg
rue des Martyrs 22
6700 ARLON
Tél. : 063/23.05.44
Fax : 063/23.05.45

Chambre provinciale de Namur
Place Léopold 3
5000 NAMUR
Tél. : 081/24.61.70
Fax : 081/24.61.66

Diffusion :
Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles de la Région wallonne
rue du Vertbois 13c
B-4000 LIEGE
☎ 00 32 (0)4 232 98 51 / 52
☎ 00 32 (0)4 232 98 89
✉ info@crmsf.be
🌐 www.crmsf.be

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

Composition graphique et impression :
Imprimerie Chauveheid s.a.

Editeur responsable :
Robert Tollet, Président de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles de la Région wallonne, rue du Vertbois 13c, B-4000 Liège.
© Région wallonne, Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles.

Dépôt légal : D/2006/5322/12
ISBN : 2-87401-200-9

TABLE DES MATIERES

Bulletin de la C.R.M.S.F. – Tome 19

Préface	5
<i>Baron TOLLET</i> <i>Président de la CRMSF</i> <i>Pierre GILISSEN</i> <i>Secrétaire permanent de la CRMSF</i>	
De l'éclectisme au modernisme. Deux architectes liégeois, Arthur et Henri Snyers	7
<i>Anne ESTHER</i> <i>Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie</i>	
Le château de Fosteau. Une maison forte au bas Moyen Age	85
<i>Agnès CHEVALIER</i> <i>Assistante, Université catholique de Louvain, Faculté de Philosophie et Lettres,</i> <i>Département d'Histoire de l'Art et Archéologie</i>	
Les stucs de la « salle d'armes » du château de Morialmé	131
<i>Béatrix D'HOEDT-CHARLIER</i> <i>Agrégée en Histoire de l'Art et Archéologie</i>	

Préface

C'est une grande satisfaction pour le Président et le Secrétaire permanent de la Commission royale de préfacer cette dix-neuvième livraison du *Bulletin de la CRMSF*.

On le sait, la formule du Bulletin permet de publier des articles abordant des sujets très variés. Ce sera cette fois encore le cas avec, dans l'ordre chronologique, un texte de Mademoiselle Agnès Chevalier relatif à une maison forte médiévale située aux confins de l'ancienne principauté de Liège, le château de Fosteau, aujourd'hui dans la province de Hainaut, un texte de Madame Béatrix D'hoedt-Charlier sur les remarquables décors stuqués de la salle d'armes du château de Morialmé, situé dans la province de Namur, et enfin, une étude de Mademoiselle Anne Esther consacrée à deux générations d'architectes liégeois des XIX^e et XX^e siècles, Arthur et Henri Snyers.

Ce dernier texte est à placer dans le contexte de l'enrichissement des collections de notre Centre d'Archives et de Documentation.

Le Centre d'Archives et de Documentation de la CRMSF est ouvert aux architectes, aux chercheurs (historiens de l'art, archéologues, historiens, archivistes...), aux enseignants, aux étudiants, aux artisans et aux amateurs depuis maintenant deux ans. Ce fonds documentaire, unique en son genre en Wallonie et même en Belgique, constitué de milliers de dossiers administratifs, documents graphiques et photographiques issus des archives de la Commission royale, s'est enrichi de façon considérable depuis son ouverture au public.

Le 1^{er} juillet 2005, les riches collections de l'ancien Musée d'Architecture de la Ville de Liège sont venues se joindre aux archives de la CRMSF : une photothèque, une bibliothèque spécialisée et quelques très beaux fonds d'architecture, dont ceux de Paul Jaspar, ancien membre de la Commission royale, et de la « dynastie » verviétoise, la famille Vivroux.

Dans le courant de l'année 2005, nous avons également accueilli des documents d'archives du Baron Francis Bonaert, architecte et membre de la CRMS pendant plus de quarante ans. Ce fonds concerne une centaine de bâtiments civils et religieux, du XII^e au XVIII^e siècle.

En janvier 2006, nous avons signé une convention en vue de la mise en dépôt de l'important fonds des architectes Arthur et Henri Snyers, dont Mademoiselle Anne Esther nous entretient ici.

Au nom de la Commission royale, qu'il nous soit permis ici de remercier solennellement Mesdames Snyers, filles et petites-filles de ces deux architectes, pour leur collaboration et leur accord enthousiaste à la mise en dépôt des archives familiales au Centre d'Archives et de Documentation de la CRMSF. Qu'elles trouvent en cette publication, une première concrétisation de notre engagement à conserver et à mettre en valeur ce dépôt jusqu'alors pieusement gardé par leurs soins.

Afin d'accueillir les pièces les plus précieuses de la collection du Centre d'Archives et de Documentation dans des conditions optimales pour leur conservation, tant sur le plan de l'hygrométrie que de la température, la Commission royale a fait procéder à d'importants travaux dans l'aile gauche du Vertbois.

Que soit tout particulièrement remercié Monsieur le Ministre Michel Daerden, Vice-président du Gouvernement wallon en charge du Patrimoine, pour son soutien financier, sans lequel cet important chantier eut été tout simplement impossible.

Ces travaux sont aujourd'hui terminés et le reclassement des collections dans les cent septante armoires à plans aménagées dans la réserve précieuse sous le Centre d'Archives est en cours. Un partenariat avec l'Ecole nationale supérieure des Arts visuels de La Cambre de Bruxelles, la Haute Ecole de la Province de Liège Léon-Eli Troclet et l'Université de Liège nous permet de bénéficier de la collaboration de stagiaires pour cet important travail, les pièces faisant l'objet d'un dépoussiérage, de restaurations légères et d'un nouveau conditionnement adéquat avant reclassement.

Quelques pièces du Fonds Snyers, parmi les plus belles, sont d'ailleurs exposées à l'occasion de l'Assemblée générale de la CRMSE et de l'inauguration des travaux du Centre d'Archives et de Documentation de la CRMSE.

Pierre GILISSEN
Secrétaire permanent

Baron TOLLET
Président

Anne Esther

Licenciée en Histoire de l'Art et l'Archéologie

**De l'éclectisme
au modernisme.
Deux architectes liégeois,
Arthur et Henri Snyers**



Fig. 1. - Arthur Snyers, Liège, 1901.
Collection privée.

Arthur Snyers

Comme on le dit des eaux qui réapparaissent à l'air libre après un trajet souterrain, la résurgence, inopinée, d'un ensemble fort de six cents dossiers de l'architecte liégeois Arthur Snyers (1865-1942) a permis à l'auteur de ces lignes d'explorer le parcours et l'œuvre d'un bâtisseur jusqu'ici méconnu¹.

Les petites-filles d'Arthur Snyers sont à l'origine de l'invention de ce trésor. Il se trouvait à l'abri, sinon à l'oubli, dans le grenier familial de la maison de la rue Louvrex, à quelques pas du Jardin botanique de Liège. Ces dossiers sont aujourd'hui mis en dépôt au Centre d'Archives et de Documentation de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles². Cette mise au jour est d'autant plus remarquable qu'une grande partie des documents d'archives des architectes contemporains d'Arthur Snyers a disparu dans sa quasi-totalité. La cause est sans doute due au laisser-aller de l'archivage des architectes eux-mêmes et à l'incurie passée de la conservation des documents, le tout s'alliant probablement à la simple perte et à l'oubli. Sans archives, seuls les immeubles encore debout (et souvent remaniés) et les quelques calques ou papiers déposés au Service des permis de bâtir de la Ville de Liège constituent les recours pour une étude rendue éparse et incomplète de l'œuvre de tel ou tel architecte ; ceux-là même dont on n'apprend plus que l'existence que par la lecture de leur signature apposée aux soubassements des maisons liégeoises qu'ils ont construites.

Beaucoup de maisons conçues par Arthur Snyers ont conservé leur état d'origine et marquent, comme les cailloux blancs des petits enfants égarés dans la forêt, l'itinéraire d'un architecte qui surprend. En effet, si ses édifices présentent des aspects très divers et mélangent allègrement les styles et les manières, leurs références et une touche distinctive attestent la main d'un même maître d'œuvre.

L'homme

Avant de découvrir l'œuvre, évoquons quelques éléments biographiques afin de mieux appréhender l'homme qu'était Arthur Snyers³.

Le 6 juin 1865, rue de Fer à Namur, Anne-Elisabeth Van Engelen donne naissance à Arthur-Jean-Charles-Marcel Snyers. Il est le troisième d'une famille de quatre enfants : deux filles et deux garçons. Son père, Jean-Antoine-François Snyers, est directeur de la Maison de la Santé de Namur. Arthur a sept ans lorsque meurt sa mère. Un an plus tard, son père épouse en secondes noces Charlotte Borlée. Arthur vit ce mariage avec difficulté. Son père le place en pension dans les environs de Gand. A l'âge de quatorze ans, il fugue, s'engage sur un trois-mâts de la Red Star Line, parcourt un peu d'Amérique avant de revenir en Belgique. Ensuite, il travaille comme apprenti pâtissier à Gand, à Bruxelles et puis à Liège, où il s'installe à demeure.

¹ ESTHER Anne, 2004-2005.

² Centre d'Archives et de Documentation de la CRMSF, rue du Vertbois 13c, 4000 Liège.

³ Les informations qui concernent Arthur Snyers sont principalement issues de l'article rédigé par Henri Snyers, le fils d'Arthur dans le *Bulletin de l'Association des Architectes de Liège*, n° 134, octobre 1965, p. 386-389 et de la généalogie réalisée par Jo Mertens-Snyers en 1995.

A vingt ans, en 1885, jouissant des avantages que lui accorde son statut de militaire, il peut s'inscrire en architecture à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège⁴. Pour vivre, il mêle études et travail dans un bureau d'architecte, où il recopie à longueur de journée des cahiers des charges. Il est hébergé et soutenu financièrement et moralement par son frère Edgard, alors assistant en chirurgie à l'Université de Liège. A l'Académie, les notes laissées par les professeurs décrivent Arthur comme un élève intelligent, travailleur et modèle⁵. Après six années d'études, en 1891, Arthur Snyers est diplômé avec distinction⁶.

A sa sortie de l'Académie, il remporte le prix de la Ville, ce qui lui permet de voyager deux mois en Italie. Il figure aussi parmi les finalistes du prix de Rome. Cette même année 1891, de septembre à novembre, il entreprend un nouveau voyage qui va le conduire en Italie et en Suisse, en passant par les bords du Rhin en France. A son retour à Liège, il intègre le bureau de l'architecte Charles Soubre. Apparemment, il n'y reste que jusqu'en 1893, car cette année-là, il réalise à compte propre son premier travail.

En 1900, à l'occasion d'un chantier à Namur, il fait la connaissance de sa future épouse, Marie-Elisabeth Leborgne. La même année, il se marie à Compiègne (Oise) en France. Trois enfants sont le fruit de cette union : Henri Edgard, né à Liège le 13 septembre 1901 et décédé le 24 juillet 1980 ; Louis Jean Arthur, né à Liège le 17 mai 1903 et décédé en bas âge à Compiègne ; Jacques Emile Arthur, né à Liège le 25 juin 1905 et décédé le 6 décembre 1994.

Arthur Snyers côtoya, durant ses études, de nombreux futurs confrères, qui adopteront pour certains l'esthétique Art nouveau, tels que Joseph Barsin, Paul Combien, Emile Dethier, Jules Lamy, Antoine Mottet, Ferdinand Orban, Victor Pâris et Victor Rogister. Il gardera des contacts avec nombre d'entre eux, dans le cadre notamment de l'Association des jeunes Architectes de Liège. Il en va ainsi de Bécasseau, Paul Combien, Ferdinand Orban, Victor Pâris, Victor Rubbers et Victor Rogister, que l'on retrouve à l'assemblée du 3 janvier 1892 où la commission définitive de l'Association des jeunes Architectes de Liège est formée⁷. Arthur Snyers en est le premier président. Il sera à la tête de l'association pendant trente ans. Diverses créations prennent forme sous sa présidence : ce sont, entre autres, le Conseil de Discipline, le Comité juridique, le Comité de l'Esthétique des Villes et la Mutuelle des Architectes ou encore la Chambre d'Arbitrage et de Conciliation, qui rend possible la résolution des litiges naissant entre propriétaires, entrepreneurs et architectes. Snyers déploiera beaucoup d'énergie et combattra en première ligne le problème de l'obtention du diplôme légal d'architecte. Ceci montre combien il s'investit dans les questions touchant la profession. En 1919, dans le long rapport très argumenté faisant suite aux premières assises nationales de la Fédération des Sociétés d'Architectes de Belgique, Arthur Snyers réclame que le gouvernement édicte une loi consacrant la compétence de l'architecte par la création d'un diplôme. Le texte insiste sur le caractère artistique de la profession. De la requête de la Fédération du

⁴ *Registre d'inscription de l'Académie des Beaux-Arts*, n° 7, année 1885-1886. Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège.

⁵ *Rapports des professeurs 1890-1891*. Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège.

⁶ *Bulletin administratif de la Ville de Liège*, Liège, Vaillant - Carmanne, 1891, p. 431.

⁷ Document reproduit dans le *Bulletin de l'Association des Architectes de Liège*, n° 261, octobre - novembre - décembre 1991.

13 septembre 1908 est repris le principe que l'architecte « doit avant tout être artiste »⁸. Dans les conclusions, on lit : « [...] qu'un diplôme consacrant la valeur artistique et technique de l'architecte est indispensable, si l'on veut maintenir le niveau de la valeur professionnelle à hauteur des progrès de la science moderne et d'une expression artistique adéquate aux aspirations et aux besoins du siècle ou de l'époque »⁹.

Arthur Snyers va mener, sans difficulté apparente, une vie professionnelle intense associée à une activité débordante dans diverses sociétés. A la veille de la guerre, il fait partie de pas moins de quatre-vingts sociétés ! Ce sont par exemple la société Liège-Attractions, le Cercle des Beaux-Arts... Arthur Snyers organise aussi, entre mille autres activités, les fêtes du Cercle privé du Commerce du Vestiaire libéral. Il crée à Liège la Foire aux Autos. Les membres des différentes sociétés auxquelles il participe constitueront un véritable fonds de commerce pour son métier.

Le 2 février 1942, durant le plus rigoureux hiver de la Seconde Guerre mondiale, Arthur Snyers décède à l'âge de septante-sept ans. Les obsèques sont célébrées en l'église Sainte-Véronique. Ses confrères le regrettent unanimement : « Arthur Snyers, animateur par excellence mais aussi le plus respecté des amis, tes confrères se réunissent une dernière fois autour de toi, brisés d'émotion et de chagrin. Ils ne réalisent pas encore ce que seront leurs séances et leurs travaux lorsque ta figure familière ne les éclairera plus ! Mais ils te promettent de veiller jalousement sur ton oeuvre et de garder fidèlement ta mémoire »¹⁰.

A travers les différents hommages qui lui sont rendus à sa mort, Arthur Snyers apparaît avoir tenu un rôle de pôle de rencontre, une position centrale de fédérateur, d'artiste et de président reconnu de tous. Son chef de bureau, Franz Thomas, rapporte ses souvenirs dans un article rédigé à l'occasion du centième anniversaire de la naissance d'Arthur Snyers : « [...] mon patron recevait des confrères, des artistes surtout les membres de l'association tels que Victor Reuter, le secrétaire né, travailleur, dévoué, ponctuel à qui je portais de fréquentes correspondances de son Président, ou bien notre regretté président Alfred Lobet, fin distingué, disert ou les architectes Lamy, Bécasseau, Destockay même parfois Paul Jaspas, fécond en ressources, mais pointilleux et qui me faisait impression quand dans mon coin je l'écoutais disserter savamment sur un point d'architecture ou d'archéologie liégeoise et combien d'autres personnalités encore dont je garde un souvenir précis »¹¹. Ces quelques lignes montrent la richesse des liens qu'Arthur Snyers avait tissés avec le milieu des architectes et le monde artistique liégeois.

Liège, à la belle époque

Avant de passer au filtre de l'analyse les réalisations architecturales d'Arthur Snyers, penchons-nous quelque peu sur le contexte historique qu'offre la ville de Liège à l'époque. En effet, Snyers s'adonne avec frénésie à son art, à la charnière des années 1900, quasi exclusivement à Liège et dans la région liégeoise.

⁸ SNYERS Arthur, *Le diplôme de l'architecte*, dans *Extrait des procès-verbaux et rapports du IX^e Congrès national des Architectes de Belgique*, Liège, 14-15 décembre 1919, p. 4. Archives de l'Association des Architectes de Liège.

⁹ *Idem*, p. 9.

¹⁰ *Bulletin de l'Association des Architectes de Liège*, n° 52, mars 1942, p. 125.

¹¹ *Bulletin de l'Association des Architectes de Liège*, n° 134, octobre 1965, p. 389.

L'urbanisme

Au cours du XIX^e siècle, Liège subit une véritable mutation¹². Les changements de physionomie de la ville sont dus à l'industrialisation croissante et à l'explosion démographique. La population, qui se concentre en ville près des entreprises, ne cesse de s'accroître. De cinquante mille habitants en 1820, elle passe à quatre-vingt-trois mille en 1850 et dépasse les cent cinquante mille en 1900. Parallèlement à cela, la surface bâtie progresse mais de manière insuffisante et inadaptée (de 202 hectares en 1856 à 488 hectares en 1910).

A cette époque, la pratique de l'urbanisme repose sur trois principes fondamentaux : embellir la ville, l'assainir et la rendre mieux adaptée à la circulation. Le Liégeois Hubert-Guillaume Blondin, ingénieur-directeur des Travaux publics de la Ville de Liège de 1857 à 1881, joue un rôle majeur dans l'aménagement de la ville. Les trois principes fondamentaux vont rapidement prendre un sens concret. Tout homme du XIX^e siècle, qu'il soit politicien, architecte, ingénieur, simple citoyen, commerçant ou spéculateur immobilier, participe aux débats et chacun défend son propre intérêt.

Nous pouvons lire à propos de la ville de Liège dans les guides de voyage en 1829 : « Hormis les quais, les rues sont étroites, étouffées et bordées de maisons qui ne laissent que rarement pénétrer le soleil »¹³. En 1903, la description résonne d'un ton tout différent : « Liège, d'ailleurs, a sa vieille ville et sa nouvelle ville, celle-ci correctement alignée, avec des boulevards, des squares, des fontaines, des kiosques, des terrasses, tout le riche décor d'une petite capitale de province amoureuse du faste et alimentée par une certaine fortune publique »¹⁴. Ces deux descriptions brèves montrent combien le visage de la ville a changé en quelques décennies.

Les rues sont soit nouvellement percées, soit reliées entre elles ou à une artère plus importante. Lorsque les rues, les places ou les quartiers sont établis sur des emplacements vierges de tout logement, le plan régulier et géométrique est choisi. Celui-ci se traduit par la ligne droite ou courbe de grand rayon, l'îlot quadrangulaire, l'aire concentrique, la rue large... Ces nouveaux tracés facilitent le lotissement. La rue droite ne peut s'envisager partout car la conformation du site impose régulièrement ses exigences. Elle apparaît lors de nouvelles percées (rue Léopold), de tracés sur des terrains vierges (autour de la place du Congrès et de la place de Bronckart), de rectifications d'alignement de rues anciennes (rue du Pot d'Or) ou d'élargissements d'un côté complet d'une rue (rue Pont d'Avroy). La construction de maisons le long de rues linéaires fut accompagnée, pour la première fois, de directives esthétiques, avec des partisans et des adversaires de celles-ci.

Après le deuxième tiers du XIX^e siècle, Liège est transformée : il n'y a plus de bras de rivière qui sillonnent la ville en tous sens, plus de passages d'eau, de vestiges, de remparts et de grandes impasses. Cent trente-neuf rues, six places, quatre boulevards et huit quais ont été créés. Soixante-trois voiries ont été élargies ou rectifiées.

¹² *Vers la modernité (...)*, 2002, p. 133-143 ; FRANKIGNOULLE Pierre, 1985, p. 40-69 ; GERIN Paul, 1991, p. 203-242 ; RASCHEVITCH-GEORGE Sonia, 1985, p. 126-151 ; SPORCK José A., 1980, p. 427-451 ; SPORCK José A. (dir.), 1980.

¹³ TESTE Charles, 1829, p. 29.

¹⁴ LEMONNIER Camille, 1903, p. 668.

L'arrivée du chemin de fer apporte aussi son lot de bouleversements : des modifications considérables du paysage et des lieux s'ajoutent à l'essor de la ville et à l'échange accru des idées et des marchandises qu'amène cette nouvelle voie de communication.

Au début du XX^e siècle, un deuxième essor urbanistique est provoqué par les promoteurs de l'Exposition universelle de 1905¹⁵. La raison essentielle de l'organisation d'une exposition d'une telle ampleur est de conjurer la récession économique que connaît Liège à la fin du siècle. L'idée de cette manifestation est lancée au Cercle privé du Commerce de Liège, un dimanche après-midi de l'année 1891, par Victor Dumoulin, chausseur au Vinâve d'Ile. Les grands salons, à la fois didactiques et commerciaux, qui s'inscrivent dans le courant national de l'époque et sont empreints des idées de progrès, ont déjà fait leurs preuves.

Après des débats laborieux, l'emplacement de la future exposition est choisi. Il s'agit des terrains dénommés « Ile aux Aguesses ». Une double nécessité accompagne le projet : la rectification du cours de l'Ourthe et la construction d'un nouveau pont situé au confluent de l'Ourthe et de la Meuse. Les années 1903 et 1904 sont employées à la réalisation de travaux de tous genres. L'Ourthe est déviée entre Chênée et Liège et est élargie entre les Grosses-Battes et Fétinne, pour permettre de récupérer les eaux charriées par les bras secondaires. Cet aménagement permettra, à la suite de l'exposition, la création d'un quartier à urbaniser dans le secteur sud-est. Le pont de Fétinne est construit dans le prolongement du pont de Fragnée. Il permet l'accès direct de la gare des Guillemins à l'ancienne plaine des Aguesses pour les visiteurs de l'exposition. Le pont de la Boverie est élargi ; le pont du Commerce est entièrement reconstruit. Le projet de boulevard circulaire joignant les collines qui enserrant la ville est remis à l'ordre du jour. Ce sera l'occasion de la création du parc de Cointe, où sont organisés les concours agricoles et les festivités hippiques, aérostatiques et sportives de l'exposition. La construction d'une avenue en pente douce depuis le quai de Fragnée est décidée afin de relier le plateau de Cointe au champ de l'exposition : c'est l'avenue de l'Observatoire. Ces divers aménagements transforment deux quartiers restés jusque-là peu peuplés : celui des Vennes et de Fétinne et celui de Fragnée et du Val-Benoît.

Le bilan urbanistique de l'exposition comporte en biens durables, deux ponts, une passerelle, un viaduc, deux boulevards, plusieurs rues, deux parcs publics (Cointe et la Boverie), ainsi qu'un palais d'exposition. Il faut aussi prendre en compte l'embellissement général de la ville (terrasses, commerces...).

Le commerce

Liège vit intensément la révolution industrielle, le développement des moyens de transports, ainsi que l'accroissement et la diversification de la production. Le développement des transports en commun, tramways et vicinaux urbains, permet la conquête des versants et l'occupation des plateaux tels que Cointe, Robermont et le Thier-à-Liège. Cette extension

¹⁵ GOBLET Christiane, RENARDY Christine, ROBERTI Pierre, 1991 ; DREZE Gustave, 1905, p. 51-65 ; RENARDY Christine (dir.), 2005 ; HELIN Etienne, 1985, p. 28-31 ; STIENNON Jacques (dir.), 1991, p. 232-242.

favorise aussi la prospérité commerciale du centre de la ville puisque celui-ci bénéficie d'une zone élargie de chalandise. Liège voit aussi se dissocier les activités de fabrication et de vente. La cité ardente multiplie le nombre de ses commerces¹⁶.

Les commerçants se tiennent au courant des dernières nouveautés à la mode, mais les immeubles n'affichent pas encore sur leur façade et dans leur aménagement intérieur ce désir d'apparaître à la mode. Il en va ainsi, par exemple, des enseignes peintes sur bois ou sur tôle, descendant des bas-reliefs du XVIII^e siècle, simplement accrochées au-dessus des portes des boutiques ou suspendues à des potences en fer, qui signalent l'activité spécifique du commerce.

Cet état économique et commercial va être le théâtre de nouveaux bouleversements. Tout d'abord, les fabricants poussent sans cesse à l'amélioration des circuits de distribution afin d'augmenter et de faciliter l'écoulement de leurs produits. Ensuite, les premiers grands magasins, qui apparaissent dès les années 1880, entrent en concurrence avec le petit commerce qui se contentait de profiter du monopole qu'il détenait. Ces changements insufflent un nouveau dynamisme à la distribution. Les grands magasins attirent la clientèle par de nouvelles techniques commerciales : la réclame, une architecture et des vitrines attrayantes, des prix fixes et affichés, un étalage étudié... Toute une ambiance est créée pour rendre le magasin attractif, séduire le passant et en faire un chaland. C'est ici qu'intervient l'architecte. La construction de façades à la mode et de vitrines avantageuses est confiée à l'art de l'architecte, tout comme l'organisation de l'espace intérieur des magasins et la conception de leurs mobiliers propres. Le « shopping » devient une activité sociale distrayante et délassante.

Le petit commerce de détail va réagir à la concurrence que lui font les premières grandes entreprises de distribution. Les boutiquiers vont rechercher les moyens pour attirer la clientèle chez eux et rester compétitifs face aux grands magasins. La rivalité d'intérêts provoque une véritable compétition et amène la moindre boutique à apporter plus de soins aux étalages, à pratiquer des ristournes, des prix fixes et affichés, à faire de la publicité, à adapter la vitrine au type de clientèle... L'aspect des boutiques change considérablement.

Les nouvelles et larges artères comme celles de l'Université, de la Régence, de la Cathédrale, Léopold ou Surllet accueillent de nouvelles maisons spacieuses réservées au négoce. Les vitrines sont de plus en plus vastes et mettent en évidence les produits proposés. Les illettrés devenant rares, les enseignes figuratives disparaissent au profit d'inscriptions sur les vitrines ou sur de larges panneaux de bois. De grands panneaux de verre et des miroirs Art nouveau ornent les façades et les intérieurs des plus beaux magasins. L'éclairage des boutiques se perfectionne : il fonctionne au gaz, prodigué par des appareils constitués de deux becs droits et coiffés d'un chapeau de verre blanc. L'électricité prendra bientôt le relais.

La devanture et l'aménagement intérieur Art nouveau coïncident avec la concurrence qui s'exerce entre les petits détaillants et le grand magasin. A Liège, les premières devantures Art nouveau apparaissent en 1900.

¹⁶ JAUMAIN Serge, 1995 ; ANGENOT Jean-François, 1980.

Cette date coïncide avec le développement de la mode Art nouveau dans la cité liégeoise. Les nouvelles devantures sont dessinées par François Hens, Emile Dethier et Paul Jaspar.

Avec l'Exposition universelle de 1905, la devanture Art nouveau est massivement prisée. Le commerçant s'aligne sur la mode et le goût en vigueur. Les belles vitrines se situent principalement dans le centre ville, le long des rues de la Cathédrale, de l'Université et en Féronstrée. A partir de 1907, le goût du public change et cela se traduit par un désintérêt progressif de la devanture Art nouveau et par le retour à des compositions plus classiques. Lorsque la ligne Art nouveau est encore utilisée, elle devient plus rigide et tend vers l'angle droit.

Les programmes et leur réalisation dans le temps et l'espace

Arthur Snyers aborde différents programmes architecturaux : de l'habitation privée à l'espace commercial. Il travaille principalement à Liège, à l'exception des villas qui se répartissent un peu partout en Wallonie, mais surtout dans la province de Liège.

Les habitations sont de divers types : l'hôtel de maître, la maison bourgeoise, la villa et la maison d'ouvrier¹⁷. Il ne réalise que cinq hôtels de maître qui sont des maisons bourgeoises améliorées par plus de pièces et de confort. En fait, sa clientèle ne fait pas partie de l'aristocratie mais plutôt de la bourgeoisie aisée. Il dessine les plans d'environ quatre-vingts maisons bourgeoises d'inspiration très diverse. Il élève les plans d'une quinzaine de villas. Les commanditaires de ces dernières sont, pour la plupart, médecins, notaires ou magistrats. Arthur Snyers réalise aussi des maisons plus simples et de taille plus petite. Elles possèdent généralement deux pièces au rez-de-chaussée, deux pièces à l'unique étage et une cour ou un petit jardin. Ces maisons sont destinées à une catégorie de gens aux revenus limités qui sont des ouvriers, voire des employés. Une quarantaine d'habitations de ce type sera réalisée.

A ces quatre types d'immeubles réservés à l'habitation s'ajoutent les immeubles de commerce, dont le rez-de-chaussée est occupé par un magasin et les étages par les appartements privés du commerçant ou par des chambres louées au personnel ou à des particuliers. A peu près une trentaine de bâtiments de ce genre sera conçue par Arthur Snyers. En sus de ces immeubles commerciaux vient la réalisation de grands magasins tels que ceux de la S.A. La Ménagère et des épicerie Wisser.

A côté de ces réalisations, il faut faire place aux nombreuses transformations de devantures de magasin : une septantaine en tout. Aux modifications de façades, plus ou moins importantes, s'ajoute aussi, bien souvent, le mobilier du magasin rénové, voire son ordonnancement intérieur.

¹⁷ Ces dénominations (hôtel de maître, maison bourgeoise, villa, maison d'ouvrier et immeuble de commerce) semblent distinguer au mieux les types d'habitation réalisés par Snyers. A noter que l'hôtel de maître se différencie de la maison bourgeoise par une parcelle de plus grande largeur, qui entraîne la possibilité de la présence d'une entrée cochère, d'un vestibule d'entrée de plus grande importance et de l'ajout de quelques pièces supplémentaires : chambre, bureau, deuxième salon... Quant à Arthur Snyers, il utilise dans ses cahiers des charges ou dans son calepin les termes suivants : maison et villa, parfois il distingue tout de même une simple maison bourgeoise d'une maison de plus grande ampleur par le terme « hôtel ».

Il y a aussi les programmes plus spécialisés : le Cercle des Etrangers de Namur, l'Hôtel Moderne de Liège, la transformation du théâtre du Trianon, le projet de la salle La Renommée, le projet du Cirque d'hiver, les vélodromes de Liège, de Waremme et de Namur.

Arthur Snyers participe à six expositions : l'Exposition universelle d'Anvers en 1894, les Expositions universelles de Bruxelles en 1897 et en 1910, l'Exposition universelle de Liège en 1905 et les Expositions internationales de 1930 de Liège et d'Anvers. Il réalise à ces occasions des projets de palais, de pavillons, de stands d'exposition, de chalets restaurants, de poteaux, de mâts, de ponts.

Parallèlement à cette production, Snyers est engagé pour de nombreuses petites transformations et aménagements mineurs : vérandas, bretèches¹⁸, serres, portes, salles de bain, latrines pour des écoles...

Dans un tout autre domaine, deux édifications particulières sont à noter : deux monuments funéraires, l'un pour la famille Rassenfosse-Brouet à Robermont, l'autre pour Thomas Thonnard et Agnès Tailleur à Beyne-Heusay. Arthur Snyers était aussi renommé pour ses expertises : il en fait plus d'une soixantaine.

Les constructions d'hôtels de maître, de maisons bourgeoises, d'immeubles de commerce et de maisons d'ouvrier se répartissent uniquement sur le territoire de Liège. Leurs emplacements touchent principalement les quartiers de Fragnée, des Guillemins avec le bas du Laveu, de Sainte-Walburge, d'Outremeuse, ainsi que le centre ville. Les constructions érigées dans les quartiers de Fragnée et du bas du Laveu correspondent aux nouveaux aménagements liés à l'exploitation des lieux pour l'installation de l'Exposition universelle de 1905.

Les devantures et magasins sont situés principalement autour de l'axe commercial de la rue de la Cathédrale - rue de la Régence. Du côté de la rive gauche de la Meuse, les transformations de devantures se répartissent aux alentours de la rue Grétry.

Quant aux villas, elles se répartissent essentiellement dans la province de Liège : Amay, Warsage, Spa, Tilff, Esneux... Un petit noyau d'entre elles se retrouve autour de Namur.

¹⁸ La « boîte vitrée » accrochée aux façades des maisons bourgeoises est nommée tantôt loggia, tantôt bretèche, tantôt bow-window ou tantôt oriel. Chacun de ces quatre termes est défini avec des nuances qui varient selon les auteurs. Ainsi la définition n'est pas la même pour Jean-Marie Pérouse de Montclos, Jean de Vigan, le Petit Larousse et le Robert, dictionnaire historique de la langue française.

Le terme de loggia s'impose dans l'usage courant de la fin du XIX^e siècle. Cependant, il est détourné de son sens premier puisque la loggia, italienne, est une pièce ouverte sur l'extérieur sans menuiserie.

Bow-window, quant à lui, signifie littéralement « fenêtre en arc ». Il est constitué d'un ensemble de baies superposées en saillie, ou en avant-corps sur le nu d'une façade, placées à partir du rez-de-chaussée. L'emploi de ce terme est approprié pour les villas suburbaines d'influence cottaige.

Le terme oriel désigne un très petit oratoire pratiqué dans l'épaisseur d'un mur. Son sens moderne, fenêtre en encorbellement faisant saillie sur la façade, est, comme l'indique son attestation en contexte anglais (1888), un anglicisme.

Le terme bretèche est utilisé presque toujours dans la législation de l'époque. Il désigne au Moyen Age une construction en saillie (ouverte ou fermée) sur la façade d'un édifice militaire ou civil.

Puisqu'il faut choisir et me conformant à la législation de l'époque, j'utiliserai le mot bretèche pour désigner un élément qui se développe en saillie sur un ou plusieurs niveaux de la façade, mais ne descend pas jusqu'au rez-de-chaussée. Voir à ce propos : HENNAUT Eric, DEMANET Marie, 1997, p. 142.

Quant aux époques de l'activité professionnelle de Snyers, on peut en dresser le tableau suivant. Il commence ses premières réalisations à compte propre à partir de 1893. C'est dans les années 1900-1914 qu'il réalise la plupart de ses constructions propres : maisons bourgeoises (58 sur un total de 75), hôtels de maître (5 sur 5), villas (15 sur 15), maisons de commerce (20 sur un total de 24), maisons ouvrières (13 sur 23, mais les dix autres qui complètent datent de 1897-1899). Les transformations de devantures sont aussi largement représentées entre 1900 et 1914.

Le début du XX^e siècle marque l'apogée de ses réalisations et la Première Guerre mondiale connaît manifestement une diminution très importante dans les travaux qui lui sont confiés. Sans doute y a-t-il dans cette quasi-extinction (pour les villas et les maisons bourgeoises par exemple, sinon pour les transformations de devantures) la conjonction de la situation économique de l'après-guerre, d'un changement d'époque et de l'âge même d'Arthur Snyers, qui en 1925 atteint la soixantaine.

Après 1918, son activité essentielle est la restauration, l'aménagement, ainsi que la transformation de devantures commerciales, sans oublier une importante activité d'expertises et la participation aux Expositions internationales de Liège et d'Anvers en 1930. Il réalise aussi des travaux de concert avec son fils Henri.

Les commanditaires d'Arthur Snyers sont issus en grande partie de la bourgeoisie et de la classe moyenne. Leurs professions sont : notaire, juge, agent d'assurance, banquier, docteur, industriel, ingénieur, entrepreneur, commerçant, professeur, rentier...

La conception architecturale

Les matériaux

Arthur Snyers aime, comme beaucoup d'architectes de son époque, mélanger des matériaux divers et différents tant dans leurs consistances que dans leurs couleurs. C'est ainsi que le parement de ses façades expose une combinaison de briques de différentes couleurs : fond blanc, crème, jaune, orange ou rouge avec des cordons ou des archivoltés de colorations différentes et contrastées. Il emploie aussi la brique émaillée pour souligner des détails ou pour dessiner des cordons sur la façade.

Arthur Snyers combine volontiers la pierre et la brique. Dans ce cas, il utilise la pierre de taille pour le soubassement de la façade en appareil à assises régulières, ainsi que pour les cordons décoratifs, pour les consoles d'une bretèche, pour la bretèche quand celle-ci n'est pas en bois, pour les piédroits et le pas-de-porte, pour les chambranles des fenêtres, le trumeau et les linteaux des fenêtres, pour les seuils et archivoltés des lucarnes et de la fenêtre de la cave. Les pierres sont utilisées en façade arrière pour le soubassement de la véranda, les seuils des fenêtres et le couvercle de la citerne. Il s'agit de pierres de taille en petit granit de l'Ourthe de teinte bleue et de nuance uniforme, taillées au ciseau en ciselures droites et parallèles, provenant des carrières d'Ouffet ou d'Anthisnes.

Le soubassement peut être composé en un mixte d'une mosaïque de moellons ordinaires de grès bien plats, à têtes dressées, placée jusqu'à la moitié du premier niveau et d'une plinthe en petit granit de l'Ourthe qu'éclabousse le rejaillissement des eaux de pluie. Le remplissage du parement

de la façade est constitué parfois entièrement de pierres de diverses natures : le grès rouge ou blanc artificiel d'Uccle, la pierre d'Avoine rose d'Aywaille, la pierre blanche de Gobertange ou la pierre blanche d'Euville.

Arthur Snyers traite la toiture principale de deux manières : soit il combine l'ardoise du pays, la tuile de Pottelbergh et le zinc, soit il réalise l'entièreté de la toiture en tuiles de Pottelbergh. Dans le premier cas, le brisis et les lucarnes sont couverts d'ardoises du pays, le toit arrière de tuiles de Pottelbergh et le reste du toit plat de zinc. La toiture de l'annexe et de la véranda est une couverture de zinc. Deux techniques sont utilisées : les feuilles de zinc à nervure système Baillot¹⁹ et le système breveté à tasseaux²⁰. La couverture principale est percée de tabatières et de lucarnes qui prennent des formes variées selon les réalisations (lucarne en papillon, lucarne à croupe, lucarne cintrée à ailerons, lucarne à fronton, lucarne rampante ou œil-de-bœuf). Le toit de l'annexe est souvent percé au niveau de l'entresol d'une fenêtre zénithale.

Les tuyaux de descente des eaux sont en zinc, excepté en façade à rue sur une hauteur de deux mètres à partir du trottoir où ils sont en fer. Ils peuvent également être cachés à l'intérieur du bâtiment dans l'angle de la cage d'escalier par exemple.

Arthur Snyers utilise des poutrelles en fer laminé dans ses premières constructions. Dès 1896, il met en évidence ce matériau sous forme de linteaux décorés de rosaces lors de la construction d'une maison pour M. Maréchal, rue d'Omalius n° 4²¹. En 1898, le linteau supportant la bretèche est déjà discrètement apparent dans un immeuble de la rue de l'Académie pour M. Leveaux²². A cette même occasion, il développe les ferronneries de la porte d'entrée, de la balustrade du balcon et de la fenêtre de la cave. Celles-ci ne se plient pas encore à la ligne en coup de fouet qui caractérise ses productions postérieures.

Snyers se sert du fer pour le gratte-pied, les chasse-roues et les soupiraux. Il emploie le fer forgé de section ronde pour le grillage de la fenêtre de la cave, les panneaux de la porte d'entrée, la balustrade du balcon et les épis de couronnement de la toiture et des lucarnes. A l'intérieur du bâtiment, les balustrades de l'escalier de descente de cave et de la première rampe d'escalier montant vers le rez-de-chaussée sont en fer forgé de section ronde.

En 1902-1903, Snyers va plus loin encore pour la maison Thiriar, au boulevard d'Avroy n° 274 (aujourd'hui, n° 282)²³. Il réalise les deux consoles de la bretèche en fer forgé et de même le linteau central de la fenêtre du rez-de-chaussée. Même exécution pour la transformation au quai Frère

¹⁹ Les feuilles de zinc sont découpées en ardoises de forme losangique, hexagonale ou oblongue. Les feuilles peuvent être à nervures. Ces dernières divisent la nappe d'eau, l'empêchant d'être chassée par le vent et portée sur un point unique de la couverture. Les frères Baillot travaillent à Chênée. Ils ont breveté différents systèmes de zingueries.

²⁰ La couverture dite « à tasseaux » consiste à disposer à plat sur la toiture des feuilles de zinc qui s'agrafent toutes entre elles et dont les bords longitudinaux se relèvent de 0,035 m contre les tasseaux en bois blanc de forme trapézoïdale. Ces tasseaux sont recouverts par des bandes de zinc dites « couvre-joints », ayant elles-mêmes la forme de tasseaux.

Le but de ce système est le recouvrement parfait de la volige, sans avoir recours aux soudures. En effet, il faut éviter à tout prix de réunir par une soudure les feuilles de zinc, les unes aux autres, car on empêche ainsi la dilatation libre du métal, ce qui provoque des ruptures aux jonctions.

²¹ Archives Arthur Snyers, dossier n° 238.

²² Archives Arthur Snyers, dossier n° 78.

²³ Archives Arthur Snyers, dossier n° 238.

Orban pour M. Dewandre²⁴ : la bretèche est soutenue par deux consoles en fer forgé. Il réédite l'aventure en 1907, rue de la Boverie n° 4²⁵, mais ici il n'y a qu'une console pour soutenir la bretèche, ce qui a obligé Arthur Snyers à de multiples négociations avec l'architecte de la Ville pour l'obtention du permis de bâtir.

Arthur Snyers travaille avec plusieurs espèces de bois qui sont choisies selon l'usage auxquelles elles seront destinées et l'importance de l'habitation. Fenêtres, portes, lucarnes, bretèches, vérandas, planchers, escaliers, lattes, linteaux arrière et armoires murales sont en bois.

Les boiseries extérieures, dans la plupart des cas, sont en chêne de Hongrie enduit d'une couche d'huile de lin bien cuite. Toutefois les fenêtres et la porte d'entrée peuvent parfois aussi être composées de quartiers de sapin combinés à des quartiers de chêne. La bretèche est soit en chêne de Hongrie, soit en sapin. Le sapin, lorsqu'il est œuvré en façade, est enduit d'une première couche de couleur à l'huile.

La composition des planchers formés varie selon les étages. Généralement, les planchers du salon et de la salle à manger sont en chêne. Ceux du premier étage, en pitchpin. Le sapin rouge deuxième choix est employé pour le deuxième étage, la pièce ou les pièces côté rue du troisième étage, l'annexe et les paliers. Le reste du troisième étage et les combles sont planchéiés en sapin rouge troisième choix.

L'escalier de descente de cave et l'escalier principal sont le plus souvent en hêtre. La première marche de l'escalier principal est en marbre blanc veiné. Les fuseaux de la rampe d'escalier sont en hêtre tourné selon les épures de Snyers. D'autres possibilités sont toutefois de mise. Les marches de l'escalier principal peuvent être en chêne. La rampe peut être formée de fuseaux de chêne en planches découpées. Une dernière possibilité est offerte avec un escalier en chêne jusqu'au premier étage, la suite de l'escalier étant alors en hêtre.

Arthur Snyers emploie le plus souvent le verre transparent, biseauté ou non, et le verre martelé plus spécifiquement pour la porte d'entrée et les portes intérieures, les parties supérieures de la bretèche et de la véranda, ainsi que le verre imprimé ou à reliefs²⁶ pour les panneaux de la porte d'entrée. Arthur Snyers utilise de manière parcimonieuse le verre coloré et le vitrail. Peu de ses maisons montrent en façade des fenêtres décorées de vitraux. Leur emploi n'est pas spécifié dans le cahier des charges. Cependant, quelques réalisations existant toujours à l'heure actuelle ou illustrées par des photographies d'époque, permettent de donner un aperçu de l'utilisation du verre par Snyers.

En façade à rue, l'imposte de la porte d'entrée ou des fenêtres du rez-de-chaussée peuvent être garnies d'un vitrail. Le thème développé est floral ou paysager. La bretèche peut comporter dans la partie supérieure des châssis de verres colorés (mauve, vert et jaune) sous plomb évocateur de la néo-Renaissance mosane.

²⁴ Archives Arthur Snyers, dossier n° 129.

²⁵ Archives Arthur Snyers, dossier n° 311.

²⁶ Le verre martelé est un verre coulé ou laminé dont le relief évoque une plaque de métal martelée. Le verre imprimé ou à reliefs est un verre coulé ou laminé dont la surface présente un relief produit par l'utilisation d'une table gravée ou d'un rouleau gravé. De nombreux types peuvent être rencontrés.

En façade arrière, les fenêtres qui éclairent la cage d'escalier sont parfois formées de verres colorés mis sous plomb, agrémentés au niveau de l'imposte de la baie d'une composition paysagère comme, par exemple, un coucher de soleil. La véranda est composée de verres biseautés ou de verres de couleur jaune, rouge, vert pastel qui, structurés par la boiserie de la véranda, dessinent une composition florale ou abstraite. La véranda peut être entièrement ornée d'un vitrail. Le thème est de nouveau paysager comme c'est le cas de la véranda réalisée pour Edgard Snyers, place Saint-Denis n° 10²⁷.

Les vitrines des devantures sont réalisées à partir de verre transparent. De temps à autre, un vitrail peut venir orner la devanture. Cela reste rare. Les cloisons intérieures montrent parfois un vitrail. C'est le cas, par exemple, du magasin de fourrures Rugemer. Le thème dans ce cas précis est animalier.

A l'intérieur des maisons d'habitation et des commerces, Snyers, comme tous les architectes de son époque, emploie abondamment la mosaïque. Celle-ci est placée dans le vestibule d'entrée, la cuisine et la véranda pour les maisons d'habitation. Les commerces sont entièrement pavés de mosaïque au niveau du rez-de-chaussée.

La mosaïque composée de petits cubes de céramique est soit ornée soit placée en semis. Les mosaïques ornées mêlent des cubes de céramique blancs placés en écaille de poisson à des cubes de céramique colorés en bleu, en vert, en noir ou en orange qui forment un fin filament qui encadre le tout. Le filament dessine des lignes soit rectilignes avec des motifs, dans les coins, abstraits ou figuratifs comme une fleur de lys, soit courbes empreintes de caractéristiques Art nouveau.

Arthur Snyers ne combine pas les deux décorations - céramiques et sgraffites - sur une même façade. Les céramiques forment des petits panneaux de six à douze carreaux (formés de cubes de céramique ou de pavés) aux motifs abstraits ou figuratifs (dans ce cas, il s'agit de représentation stylisée d'inspiration végétale). Parfois les panneaux sont beaucoup plus grands. Ils prennent place sur le pan de mur compris entre deux fenêtres ou sous la corniche.

Les sgraffites sont situés aux mêmes emplacements que les carreaux de céramique avec une exception, la décoration des frontons des fenêtres. Cet emplacement particulier est choisi, par exemple, par Snyers pour la maison Le Joly à l'angle des rues Sur-la-Fontaine et Lonhienne²⁸ et la maison Thiriard du boulevard d'Avroy. Les sgraffites représentent soit des motifs d'inspiration végétale tels que des lys, des iris, des coquelicots, des marguerites, des hortensias, des tournesols, soit des motifs figuratifs restreints à la représentation d'une tête entourée de végétaux. Arthur Snyers est attentif à une définition minutieuse des détails : nervures des feuilles, pétales des fleurs, éléments du pistil. L'état actuel des panneaux de sgraffites, portés par les constructions de Snyers, est fortement altéré et ne laisse apparaître que peu de traces colorées. Il semble pourtant qu'ils avaient revêtu une forte polychromie : rouge, vert, blanc et noir. De plus, aucune trace de ces réalisations n'est présente dans les cahiers de charges compris dans les dossiers.

²⁷ Archives Arthur Snyers, dossier n° 103.

²⁸ Archives Arthur Snyers, dossier n° 73.

Bien entendu, d'autres matériaux sont utilisés dans la construction des maisons d'habitation, des commerces... : le cuivre pour les serrureries des portes et des fenêtres et les plinthes des portes d'entrée des commerces ; le marbre pour les appuis de fenêtre et les cheminées ou les soubassements des tambours d'entrée ; le mortier composé de chaux, de sable graveleux et de cendrées de machines pour l'élévation des cloisons intérieures ; le plâtre composé de sable de mine, de chaux grasse et de beurre en poil de vache pour le plafonnage et plâtrage des murs ; la chaux pour blanchir les murs des caves et du grenier ; le ciment composé de gravier cristallin d'Engis ou du Rhin et de ciment de Portland qui sert de chape au pavement de brique sur champ des caves et de la cour ; le grès pour les tuyaux de canalisation des eaux ; la fonte émaillée pour les éviers ; le béton armé pour les dalles...

Le traitement de la façade

La façade et le plan de la maison bourgeoise se fixent à la période de l'architecture éclectique. Ces éléments fondamentaux se répandront jusqu'au-delà de la Première Guerre mondiale, même si la physionomie de la façade adopte, quant à elle, une diversité de style : éclectique, néo-gothique, néo-Renaissance flamande...

Deux solutions principales coexistent selon la largeur de la parcelle. Si la parcelle a une largeur à rue de cinq à sept mètres, elle accueille une maison à entrée piétonne. La façade a une structure de trois baies régulières qui se reproduisent sur trois niveaux. A la fin du XIX^e siècle, la préférence va à une façade de composition asymétrique. L'élévation extérieure du bâtiment est alors divisée en une travée étroite correspondant aux espaces de circulation et une travée large à baie unique correspondant aux pièces. Si la parcelle est plus large, elle est occupée par un hôtel de maître : de part en part, le bâtiment est traversé par une entrée cochère couverte.

Les compositions de façades de maisons bourgeoises d'Arthur Snyers sont des variations sur une même structure. La façade est divisée en deux travées. Snyers traite la travée étroite de deux façons différentes suivant que l'escalier se trouve en façade ou non. Lorsque l'escalier est situé à l'arrière du bâtiment, la travée comprend de bas en haut, successivement, deux ou trois marches en pierre de taille, une porte d'entrée surmontée d'une imposte, une fenêtre par étage et une lucarne. Lorsque l'escalier est situé en façade à rue, la porte d'entrée et l'imposte sont surmontées jusqu'au comble d'un système d'éclairage particulier. Il s'agit d'une bretèche formée de deux ou trois pans vitrés. La travée large, quant à elle, est composée, de bas en haut, d'une fenêtre au niveau du sol pour la cuisine-cave, protégée par un soupirail en fer forgé de grande taille, d'une grande fenêtre qui éclaire le salon, d'une bretèche au premier étage surmontée d'un balcon au deuxième étage et, pour terminer, d'une lucarne plus ou moins développée au niveau des combles. Dans certains cas, il n'y a pas de bretèche au premier étage ; celle-ci est alors remplacée par une grande baie qui se répète au deuxième étage. Le tout est superposé sur un même axe.

Quelquefois, cependant, Arthur Snyers inscrit les façades dans la symétrie. L'élévation à rue ne se divise plus en deux travées de dimensions différentes, excepté pour le rez-de-chaussée qui comprend une porte d'entrée et une grande fenêtre éclairant le salon. Mais, ici aussi, ce n'est pas

toujours le cas. Certains bâtiments adoptent une symétrie parfaite : les niveaux supérieurs sont occupés en leur centre, de bas en haut, par la bretèche, le balcon et la lucarne.

A côté de cette production de maisons bourgeoises, Arthur Snyers réalise de petites maisons destinées à des bourses moins fournies, peut-être pour des employés. L'élévation est alors plus sobre. La maison comprend un seul étage. Elle est divisée en deux travées. La travée étroite comprend la porte d'entrée avec une imposte et une fenêtre au premier étage. La grande travée est constituée de deux baies superposées. Au premier étage, la baie reçoit éventuellement un balconnet, mais il n'y a plus les bretèches des grandes maisons bourgeoises. Une ou deux lucarnes peuvent se glisser dans l'axe des deux travées.

Les hôtels de maître sont élevés différemment. Trois possibilités peuvent être mises en œuvre. Dans le premier cas, la façade est divisée en deux travées équivalentes. Dans le deuxième cas, la façade se compose de travées qui sont dans la proportion de deux tiers et un tiers. Dans ce cas, la travée la plus étroite est occupée, de haut en bas, par la fenêtre de la cave, par une grande fenêtre, par une bretèche, par un balcon et enfin, une lucarne. La travée la plus large, quant à elle, peut être formée de deux manières différentes. Soit elle est divisée, au rez-de-chaussée, en une porte cochère et une fenêtre, puis, aux deux niveaux supérieurs, par deux fenêtres d'égale mesure, et, au niveau du toit, par deux lucarnes. Soit elle présente un décrochement rythmique entre l'élévation de la porte cochère, des deux fenêtres et de la lucarne et l'élévation d'une fine travée à pignon qui est percée de fenêtres. Le troisième cas est plus simple : la façade agrandit la découpe appliquée à la maison bourgeoise (une travée large et une étroite). La porte d'entrée est simplement remplacée par une porte cochère.

La villa présente une évolution stylistique parallèle à celle de la maison de ville. Néanmoins, celle-ci est plus précoce. Dès la première moitié du XIX^e siècle, les villas aux volumes complexes, inspirées des constructions de la Renaissance italienne et du Moyen Âge, succèdent à la villa néo-classique. Plus tard, vers 1870, la villa néo-Renaissance flamande apparaît. La villa du XIX^e siècle est indissociable du paysage dans lequel elle s'inscrit. Les éléments tels que le pignon, la lucarne, la crête métallique au sommet des toitures et la girouette, sont développés dans le but d'obtenir une silhouette pittoresque pour l'édifice. Avec la naissance de l'Art nouveau apparaît l'influence du cottage anglais. Plus qu'un style, le cottage anglais offre un apport original. Il s'agit d'un véritable modèle de confort domestique, où la disposition logique des pièces modèle le volume externe qui devient asymétrique. Les façades montrent des volumes, des matériaux et des ouvertures variées. Le bow-window propose une ouverture panoramique sur le paysage. Le bois est abondamment utilisé pour les balcons, les terrasses, les auvents et les bardeaux.

En Wallonie, à la charnière des XIX^e et XX^e siècles, la construction de maisons de vacances ou d'évasion pour le week-end investit les espaces verts. Dans la région liégeoise, ce sont les sites de Tilff, d'Esneux, de Spa... qui sont prisés par la nouvelle bourgeoisie libérale.

Pour ces maisons « à la campagne », Arthur Snyers adopte des traitements diversifiés, certes sûrement liés aux desiderata des commanditaires. Les villas présentent soit un volume rectangulaire proche de la villa néo-classique où toutes les fonctions sont regroupées sous un même toit,

soit un volume complexe composé en son centre d'un plan rectangulaire sur lequel viennent se greffer de multiples petits volumes : tour, avant-corps, bow-window au rez-de-chaussée, terrasse couverte, balcon...

La villa au volume rectangulaire est illustrée par une réalisation unique. Il s'agit de la villa qu'il réalise pour son frère, Edgard Snyers. Les niveaux se marquent par les alignements des baies et des pans de murs aveugles. Les quatre façades sont percées symétriquement de fenêtres et de portes à petits-bois. Le toit est brisé. Le brisis est garni de lucarnes à ailerons et frontons. Le tout est agrémenté d'une terrasse et d'un balcon en bois pour l'une et en fer forgé pour l'autre.

La villa au volume complexe présente quatre façades qui sont traitées de manières différentes et asymétriques. Le rez-de-chaussée est surélevé à cause de l'humidité. Le soubassement est composé d'une mosaïque de moellons de grès ou de pierre bleue. Selon l'orientation de la façade, le parement est composé d'un pan de bois apparent couvrant le dernier niveau, voire, dans certain cas, l'entièreté de la façade à partir du dessus du soubassement. Des cordons de pierre ou de brique mettent en évidence les différents niveaux et contrastent avec le restant du parement des façades. Les baies sont multipliées et leurs implantations sont liées à l'utilisation des places auxquelles elles correspondent. C'est pourquoi un bow-window peut se développer, selon les cas, uniquement au rez-de-chaussée ou se prolonger sur le premier étage.

Les fenêtres sont de formes variées : rectangulaires ou inscrites dans un arc en plein cintre. Elles sont à simple ou à double ouvrant. Certaines fenêtres sont disposées en gradins. Le châssis peut être à petits-bois. Les arcs des baies sont ourlés de briques de couleurs.

Les balcons en bois sont multipliés aux différents niveaux de la villa. La balustrade ajourée est décorée de motifs géométriques diversifiés pour chaque bâtiment. Une terrasse couverte ou simplement ouverte se répond sur une, voire deux ou trois faces de la villa. La balustrade des terrasses correspond aux motifs du balcon : le tout forme un ensemble. La porte d'entrée et les fenêtres sont parfois surmontées d'un auvent en bois.

La toiture est formée de pentes nombreuses. Il s'agit en général d'un toit à croupettes débordant largement sur des consoles de bois. La toiture peut être aussi à deux versants, dont l'un est interrompu par un toit au faite perpendiculaire. Les tours revêtent un toit conique ou un dôme à pans. Les toitures peuvent être agrémentées de lucarnes en pavillon ou rampantes. Parfois, une recherche de pittoresque vient agrémenter la villa par un bandeau du larmier qui offre des découpes inspirées de motifs de lambrequins. Ces diverses descriptions coïncident avec le type de la maison « de campagne » fixé à la fin du XIX^e siècle.

Pour ce qui est des maisons de commerce, trois groupes sont à distinguer. Arthur Snyers réalise des petits commerces adjoints d'habitation, des grands magasins auxquels peuvent se coupler des appartements ou des chambres de bonnes et des devantures.

Les petits commerces s'élèvent sur quatre à six niveaux. Ils sont souvent situés à l'angle de deux rues. L'élévation est simple. Le rez-de-chaussée se divise entre la porte d'entrée, la vitrine et éventuellement des fenêtres. Les étages sont percés de fenêtres simples auxquelles peut s'ajouter un balconnet. Des lucarnes décorent parfois le toit.

Pour chaque grand magasin, Arthur Snyers adopte des solutions différentes. Quant aux devantures, elles sont diversifiées stylistiquement en adoptant par exemple des lignes en coup de fouet Art nouveau ou des lignes géométriques. Elles se développent principalement en largeur, parfois en plusieurs vitrines. Elles sont rythmées par la porte d'entrée du magasin placée soit en leur centre, soit à une de leurs extrémités. La porte est en retrait par rapport à l'alignement de la rue provoquant une courbure de la vitrine elle-même.

Le traitement de l'espace intérieur

L'étude de la distribution intérieure des maisons rend compte de la conception de l'architecture domestique qui était celle d'Arthur Snyers. Cette représentation est liée au contexte urbain qui lui impose de mettre au point des types de distribution adaptés au plan en lanière (parcelle d'une largeur d'environ cinq à six mètres et d'une longueur d'environ douze mètres) et aux problèmes d'éclairage naturel qu'engendre celui-ci.

Arthur Snyers ne cherche pas à bouleverser la répartition des espaces intérieurs. Il ne joue pas sur des effets d'interpénétration des dispositifs spatiaux comme le fait Victor Horta. Chez lui, point de théâtralisation de l'espace intérieur. Au contraire, il reprend le plan type de la maison bourgeoise, établi de 1830 à 1880, qui est caractérisé par l'immeuble à trois pièces en enfilade, longées par le couloir, avec la trémie d'escalier. L'immeuble est agrandi vers le jardin par un retour d'aile à fonction de service. Mais Snyers adapte l'espace aux besoins divers et usuels de son temps. Il opte pour une disposition pratique, raisonnée sur base d'exigences fonctionnelles, de désir d'agrément et de rythme horaire. La lumière est une de ses préoccupations majeures ; il la fait surgir de toutes parts : éclairage zénithal, grandes baies vitrées de la bretèche et de la véranda. La salle à manger est en contact avec le jardin à travers la véranda qui la prolonge à découvert, si l'on peut dire. Cette disposition est des plus agréables dans nos régions quand en saison hivernale la lumière se fait rare et quand la plupart du temps la pluie ne permet pas de sortir au jardin. Arthur Snyers exploite la profondeur du terrain pour y créer un jardin.

Au sein de la production d'Arthur Snyers, deux plans types s'affirment auxquels s'ajoutent quatre variantes. Ces plans se retrouveront dans toute sa production des différentes époques. La maison bourgeoise superpose les fonctions qu'elle remplit sur cinq niveaux avec l'escalier comme élément principal, véritable pivot qui relie le sous-sol ou les caves, le rez-de-chaussée, les deux étages et les combles.

Promenade à la rencontre de réalisations d'Arthur Snyers

La production d'Arthur Snyers est constamment marquée par l'intérêt qu'il porte à l'ordonnancement urbain. Le dialogue entre la façade et la rue est au centre de ses préoccupations. Un des problèmes principaux qu'il résout est la conservation du caractère propre d'une façade au sein de l'alignement des maisons. Il parvient aussi à conserver à chaque façade une forte individualité, tout en jouant de variations sur un même thème. Ce faisant, il améliore le paysage urbain par dissémination de ses maisons constituées à partir d'une combinaison agrémentée d'élégance et d'humour très certainement, qui laisse souvent pantois.

En se promenant dans la ville de Liège, on peut appréhender sans suivre scrupuleusement la chronologie (de 1890 à 1914), toute la diversité de son art. Prenons quelques exemples qui ont trait à des hôtels de maître, des maisons particulières, des commerces, des hôtels ou des grands magasins. N'oublions pas non plus les devantures de magasins.

Commençons par les **trois petites maisons réalisées en 1899 pour Edgard Snyers²⁹, frère d'Arthur, sur une parcelle située rue des Venues (actuellement n^{os} 181-185)**. L'espace intérieur de ces maisons se compose ainsi : au rez-de-chaussée, un salon et une salle à manger, en enfilade, longés par le couloir avec la cage d'escalier ; à l'étage, qui est unique, se trouvent deux chambres avec, selon les cas, un cabinet ou des toilettes ; les combles, quant à eux, sont de véritables mansardes ; enfin, une petite cuisine, en annexe, complète l'ensemble. De plus, chaque bâtisse possède une courette et un jardinet. Ce schéma est éloigné de celui des petites maisons d'ouvriers conçues sans cage d'escalier indépendante des pièces à vivre et sans commodités sanitaires. Les maisons de cette commande étaient destinées à la location, soit à des ouvriers, soit à des employés aux revenus moins modestes.

Il faut savoir que les conditions sociales d'alors se situent dans un contexte où les autorités commencent à se préoccuper du sort des ouvriers. A côté de l'aspect lucratif de l'investissement, on ne peut donc négliger le but qui consistait également à procurer des logements sains et agréables à des prix abordables. Intervenait aussi un esprit moralisateur et soucieux d'hygiène publique, propre à la frange progressiste de la bourgeoisie. Les belles idées de progrès, apportant le confort à l'ouvrier, cachent aussi des volontés politiques : rassembler la population ouvrière dans des habitations agréables, spécialement conçues pour elle, permet un meilleur contrôle de ses faits et gestes. Snyers est évidemment loin de construire des familistères ou des cités-jardins comme celles qui poussent un peu partout à la périphérie des villes. Une seule préoccupation l'anime : enjoliver l'habitat par l'animation de la façade principale et améliorer l'espace de vie par quelques éléments de qualité. Mais il se garde de bouleverser la disposition intérieure, tout en cherchant à donner à l'ensemble une touche moderne.

Le lot des trois maisons (fig. 2 et 3) offre un ensemble que l'on pourrait voir, dans une première approche, comme ne formant qu'une seule maison. Mais, lorsqu'on regarde plus attentivement, les aspects particuliers au programme sautent aux yeux.

Chaque maison est composée, au rez-de-chaussée, d'une porte d'entrée et d'une grande baie, dont le châssis à imposte possède trois vantaux ; à l'étage se retrouvent une baie et un balconnet ; les combles sont percés de deux lucarnes rampantes dont les châssis sont à petits-bois. Les sous-bassements se composent d'une plinthe de pierre de taille surhaussée d'une mosaïque de moellons de grès. Les travées les plus étroites ont un parement de brique orange. Les baies et les portes d'entrée sont ornées d'une archivolte de brique orange ou bleu foncé moulurée d'une rangée de brique émaillée vert jaune. Les cordons sont en brique rouge ou émaillée de couleur vert jaune et se prolongent en brique orange sur les travées de plus grande largeur.

²⁹ Archives Arthur Snyers, dossier n° B6.



Fig. 2. - SNYERS Arthur, maisons Edgard Snyers, rue des Venues n^{os} 181 à 185, Liège, 1890. Calque, élévation avec rendu, échelle initiale 0,02 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.



Fig. 3. - SNYERS Arthur, maisons Edgard Snyers, rue des Venues n^{os} 181 à 185, Liège, 1890. © Anne Esther, 2006.

Le rythme des travées des façades aurait pu suivre la formule ABABAB³⁰. Mais, Snyers préfère jouer sur un autre rythme : BAABAB. Les deux maisons de gauche convergent alors l'une vers l'autre. Leurs portes d'entrée sont reliées par une même poutre métallique en-dessous de laquelle est apposée la signature de l'architecte. Ce qui devait former deux travées n'en forme plus qu'une. Et le rythme BAABAB peut se lire BB'BAB.

Snyers différencie également les grandes travées. Pour ce faire, les deux travées extrêmes ont un balconnet à fenêtre cintrée, tandis que l'archivolte de la travée centrale est un arc cintré largement aplati, qui apporte un caractère rectiligne. Quant à la travée à l'extrême droite, elle présente une légère saillie ; sa corniche est interrompue par une lucarne-fronton et les linteaux des baies du rez-de-chaussée sont en pierre de taille, contrairement aux deux maisons voisines.

Les corniches sont particulières à chaque bâtisse : à ressaut pour la maison de droite, toutes simples pour les deux autres maisons. Les ferronneries des balconnets sont recherchées. Elles sont marquées de la ligne en coup de fouet. Autre jeu remarquable : les maisons de gauche et de droite sont ornées d'un garde-corps identique mais inversé de haut en bas. Enfin, la maison du centre a une grille conçue à partir de quatre lignes dont les terminaisons, en coup de fouet, forment chacune un motif légèrement différent.

L'actuelle rue Koch, vers la colline de Cointe, laisse voir à son amont, sur la droite, un ensemble de petites maisons. C'est l'un des deux lots que commande le notaire Dejardin³¹. En 1905, celui-ci fait appel à Arthur Snyers pour la construction de **douze maisons, dont trois sont situées à l'angle des rues des Coteaux et Bois l'Evêque (actuellement n^{os} 1-5) et neuf, à l'angle des rues du Terris et des Coteaux (actuellement n^{os} 58-72)**, nouvellement nommée aujourd'hui en hommage au violoniste Koch. L'ensemble aboutit à des constructions modernes et originales. On est loin des réalisations qu'on pourrait rapprocher des petites maisons de corons, semblables les unes aux autres et qui prennent des airs de caserne.

Chacun des deux ensembles comprend une maison avec un magasin au rez-de-chaussée. L'ensemble des douze bâtisses est à deux niveaux avec un étage sous combles plus ou moins développé et éclairé d'une ou deux lucarnes. Des latrines sont situées à l'entresol. Dans ce programme, Snyers introduit la couleur, les jeux de modénature et une grande variété, tant de forme que d'emplacement, des baies sur la façade. Chaque ensemble est joyeux et coloré.

La composition des façades (fig. 4) est modulée : soit un décrochage rythmique est opéré entre le rez-de-chaussée, divisé en deux travées de largeurs inégales, et l'étage, composé d'une travée unique, soit le traitement est classique avec la division de la façade en deux travées inégales. Dans le second cas, la travée de petite largeur opère un décrochage rythmique horizontal qui est obtenu par le fait que les baies de la cage d'escalier sont percées en décalage par rapport aux niveaux.

Les façades alternent un parement de briques jaunes et rouges. Leurs soubassements sont composés d'une plinthe en pierre de taille

³⁰ A représentant la petite travée et B, la grande.

³¹ Archives Arthur Snyers, dossier n° 321.



Fig. 4. - SNYERS Arthur, maisons Arthur Dejardin, angle des rues du Terris et Koch, Liège, 1905. Calque, élévation avec rendu, échelle initiale 0,02 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.

surmontée, soit d'une mosaïque de moellons de grès pouvant atteindre, selon les cas, la moitié du premier niveau, soit d'un parement en appareil régulier de blocs de moellons de grès.

Les ouvertures présentent des formes variées : rectangulaires, cintrées ou cintrées aplaties. Les archivoltes des fenêtres et des balconnets sont composées de briques placées verticalement. Avec beaucoup de variété, elles dessinent des arcs aplatés, des arcs en plein cintre, des arcs brisés, des demi-cercles ou des trois-quarts de cercle. Les archivoltes sont parfois doublées. Selon le parement de la façade sur laquelle elles sont appliquées, leur couleur varie du blanc au rouge en passant par le jaune. La forme des soupiraux est également diversifiée : de la simple ouverture rectangulaire au demi-cercle protégé par une grille en fer forgé, dont les lignes s'échappent du centre vers les extrémités.

Des cordons en pierre de taille ou en brique de couleur animent les façades. Dans le parement, ils ne marquent pas uniquement des lignes horizontales. Les cordons peuvent rejoindre l'encadrement d'une baie ou former une figure à eux seuls sur le nu du mur. Les portes d'entrée sont soit pleines, décorées de pentures, soit à deux panneaux supérieurs ajourés. Elles sont accompagnées parfois d'une fenêtre juxtaposée, étroite et plus ou moins haute. Parfois aussi, une imposte rectangulaire ou cintrée les surmonte. Les châssis sont entièrement ou partiellement à petits-bois. Les linteaux sont en pierre de taille ou formés de poutres métalliques apparentes avec des rosaces.

Les panneaux d'allège sous les corniches ou sous les seuils des fenêtres sont composés de céramique ou de briques placées en oblique ou en quinconce. Diverses sortes de lucarnes percent le brisis : rampantes, en pavillon, avec ou sans volutes, ou encore en façade, interrompant l'avant-toit.

La richesse de ces caractéristiques mais aussi la maîtrise de leur mise en œuvre font que l'ensemble a belle allure : originalité et modernité habitent ces petites maisons en leur conférant un air où il fait bon vivre. Deux esquisses préparatoires montrent que Snyers avait d'abord eu l'idée d'appuyer davantage le jeu des cordons ; mais, dans la réalisation finale, il accroît le rôle des baies.

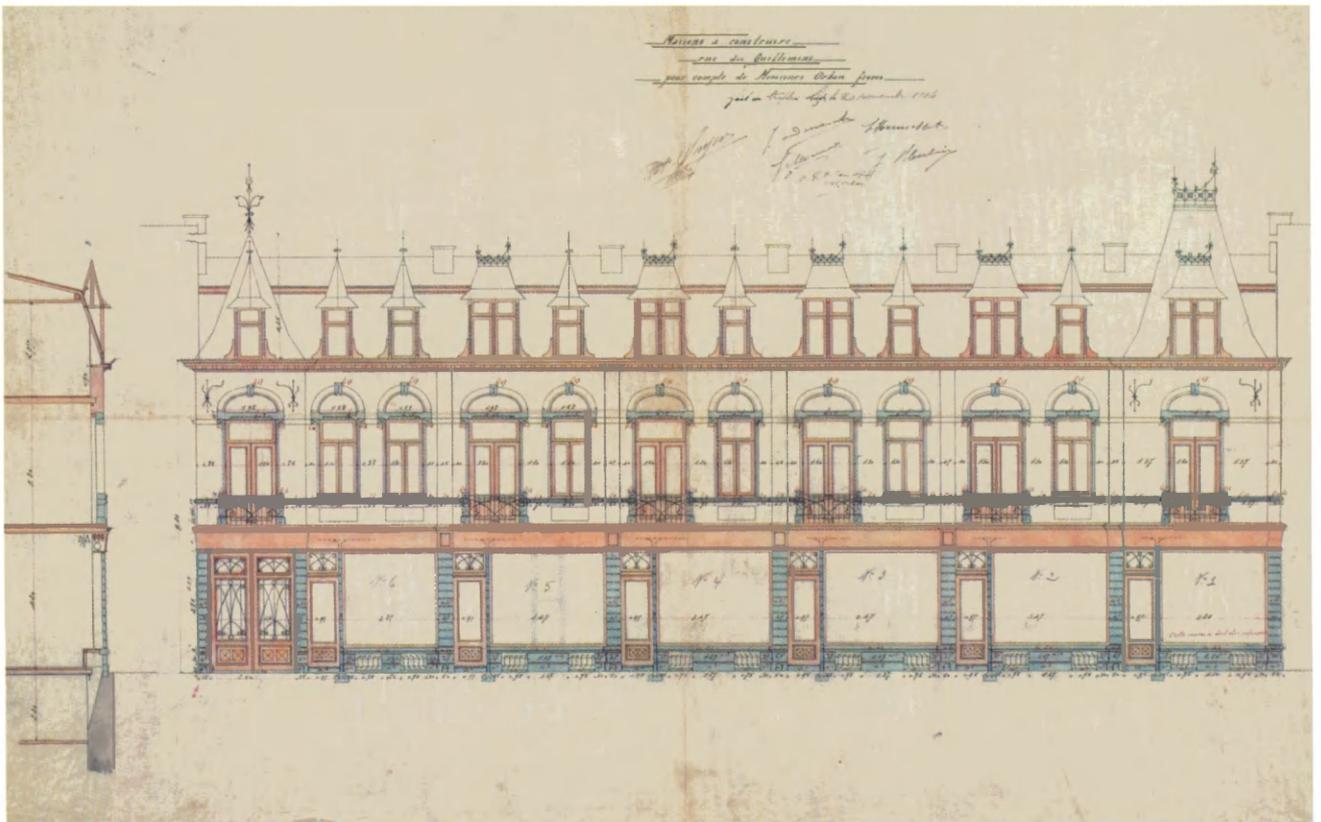
En concomitance aux réalisations de grands magasins et de devantures de boutique, Arthur Snyers dessine les plans de maisons qui intègrent un commerce au rez-de-chaussée. Ces petits commerces comprennent une salle d'exposition et l'arrière-boutique, mais aussi des situations où le rez-de-chaussée est complété par une salle à manger et une cuisine. Les étages sont assemblés en appartements, qui pouvaient être occupés par les tenanciers du commerce, ou en simples chambres de bonnes, qui étaient louées au petit personnel. Pour les constructions du genre, Snyers met en œuvre un choix plus restreint des matériaux (pierre de taille en quantité limitée, châssis et escaliers en sapin...).

L'originalité des programmes demeure avec l'agencement de l'élévation des façades. A l'encontre d'une sobriété obligée, Snyers multiplie les lucarnes et parvient même, comme par amusement, à surprendre par le dérangement de leur disposition habituelle. Il joue du placement des briques et de leur couleur pour animer la façade et la rendre attrayante. Il est notable que ces bâtiments sont, dans la plupart des cas, situés à l'angle de deux rues, ce qui multiplie la surface des étalages.

Ces constructions mixtes, qui allient le petit commerce à l'habitat, peuvent s'élever sur deux à quatre niveaux auxquels s'additionne l'étage sous comble. En général, aucune bretèche ne s'accroche à la façade. Parfois, un balconnet prolonge une baie au premier étage. La porte d'entrée et les boiseries des vitrines des commerces sont des plus simples : aucun ornement ne les habille.

Un exemple de construction de ces petites surfaces commerciales est l'ensemble des **six petites bâtisses qu'on surprend en remontant la rue des Guillemins (actuellement nos 80-88)**. En voie de dégradation,

Fig. 5. - SNYERS Arthur, maisons Orban, rue des Guillemins nos 80 à 88, Liège, 1903. Calque, élévation et coupe avec rendu, sans échelle. Fonds d'archives Arthur Snyers.



elles apparaissent comme des témoins oubliés du début du XX^e siècle. Pour leur construction, les frères Orban font appel à Snyers en 1904³². Le contrat est signé le 21 novembre de la même année.

L'ensemble (fig. 5) se compose de quatre bâtisses identiques entourées de chaque côté d'un immeuble légèrement différent. Le parement mêle la brique blanche d'Amay à un premier niveau entièrement en petit granit de l'Ourthe en appareil à bossages continus. Un cordon mouluré s'étend le long des façades en servant par ailleurs d'appui pour les fenêtres de l'étage.

Le modèle de base élève une vitrine rectangulaire, juxtaposée d'une porte d'entrée avec des panneaux supérieurs et une imposte vitrée. Le premier niveau est surhaussé d'un bandeau en bois qui devait accueillir l'appellation du magasin. Le premier étage se compose d'un balconnet et d'une fenêtre. Les combles sont percés de deux lucarnes à pavillon et à volutes de dimensions différentes. Les baies du premier étage ont un linteau rectiligne surmonté d'une archivolt de brique avec une agrafe taillée en pointe de diamant en pierre de taille. D'après le cahier des charges, les tympans ainsi délimités devaient recevoir un sgraffite. Aujourd'hui, il ne reste plus aucune trace de décoration. Aucun plan conservé n'illustre ce décor.

La bâtisse située à l'extrême droite a un rez-de-chaussée identique au modèle commun. Ce n'est plus le cas du premier étage qui adopte une légère saillie. Une seule baie est percée. Deux ancras aux terminaisons en coup de fouet ornent le nu du mur. La lucarne en pavillon est doublée d'un toit en pavillon avec crétage.

La bâtisse située à l'extrême gauche juxtapose au magasin proprement dit une porte cochère décorée de grilles en fer forgé aux lignes modernes. Ici, aux niveaux supérieurs, un balconnet occupe l'espace et une lucarne en pavillon s'ensuit, doublée d'un toit en pavillon qui a pour rôle d'évoquer un pignon.

Les six maisons forment un ensemble qui défile, comme un cortège, avec un début et une fin. L'alignement des lucarnes concourt à donner au tout une allure particulière qui le fait comme ressortir d'un autre temps.

Une autre bâtisse mêlant commerce et habitation se situe au coin du boulevard de la Constitution n° 43 et de la rue Ransonnet n° 15, face à l'ancien hôpital de Bavière : il faut ici un peu d'imagination pour retrouver sous les couches de latex et malgré les dégradations, le cachet d'antan de cette construction.

Le 9 juin 1910, M. Simonis³³ marque son accord au cahier des charges de la bâtisse à construire (fig. 6). De nouveau, le rez-de-chaussée est occupé par le commerce avec la salle d'exposition, par la salle à manger éclairée par deux fenêtres, par le vestibule articulé autour de la cage d'escalier et par la cuisine. Aux étages se trouvent les chambres.

Les vitrines sont structurées par quatre piliers en pierre de taille. Le parement est en brique de Nieuport de couleur blanc crème pour le fond et de couleur rouge pour les cordons et les encadrements des fenêtres, ainsi que pour le conduit de la cheminée.

³² Archives Arthur Snyers, dossier n° 276.

³³ Archives Arthur Snyers, dossier n° 361.

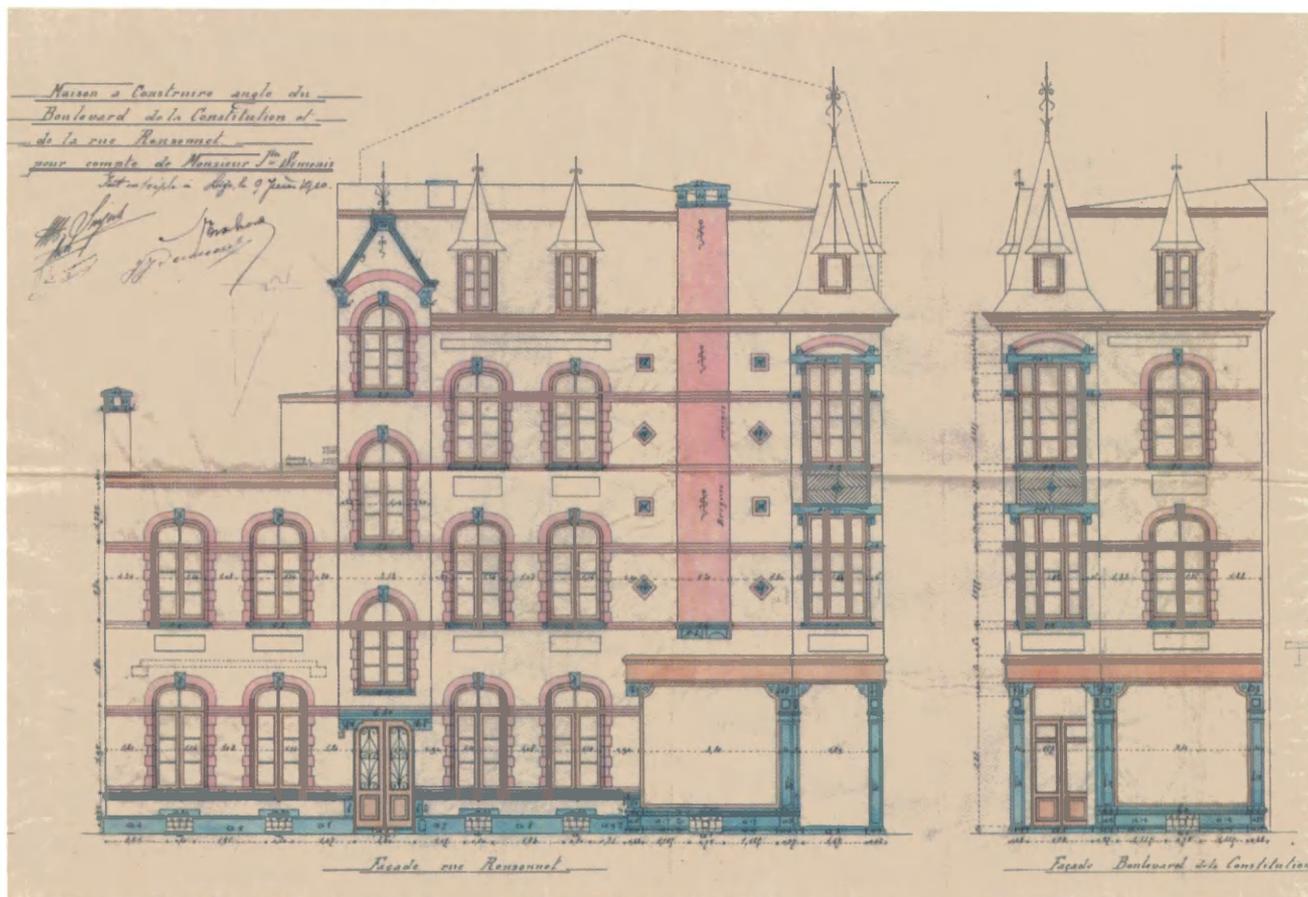


Fig. 6. - SNYERS Arthur, maison Simonis, angle du boulevard de la Constitution n° 43 et de la rue Ransonnet n° 15, Liège, 1910. Calque, élévation avec rendu, échelle initiale 0,02 pm.

Fonds d'archives Arthur Snyers.

Les châssis des fenêtres sont tous cintrés et à petits-bois. Seuls les quatre châssis des baies qui sont percées dans les deux pans du mur formant le coin sont rectangulaires et surmontés d'un linteau en pierre de taille. Ainsi, l'entrée du commerce, située à l'angle, est différenciée et bien mise en évidence. Le toit en pavillon, percé lui-même de deux petites lucarnes en pavillon, contribue également à cette mise en valeur.

Du côté de la rue Ransonnet, la cage d'escalier est perceptible au travers de la travée terminée par une lucarne-fronton et au travers du décrochement provoqué par l'emplacement des baies à différents niveaux de la façade. Les appuis de fenêtre sont reliés entre eux par des cordons d'une épaisseur de deux briques, rouges. Les panneaux d'allège situés sous les baies et la corniche sont colorés par des briques rouges également. Les panneaux d'allège situés sur les deux travées formant l'angle du bâtiment sont, quant à eux, composés de briques placées en oblique qui dessinent un empilage de losanges. Ce jeu de panneaux géométriques structure et anime la façade. Les cinq lucarnes en pavillon qui percent le brisis répondent parfaitement aux lucarnes en pavillon du bâtiment d'entrée de l'ancien hôpital de Bavière qui fait face.

Combien de Liégeois gravissant l'avenue de l'Observatoire n'ont-ils pas été imprégnés du mystère de cette **villa retirée dans son enclos et comme suspendue à la colline de Cointe (actuellement n° 90). Le 6 août 1910, Georges Destexhe³⁴** accepte les plans proposés par Arthur

³⁴ Archives Arthur Snyers, dossier n° 376.

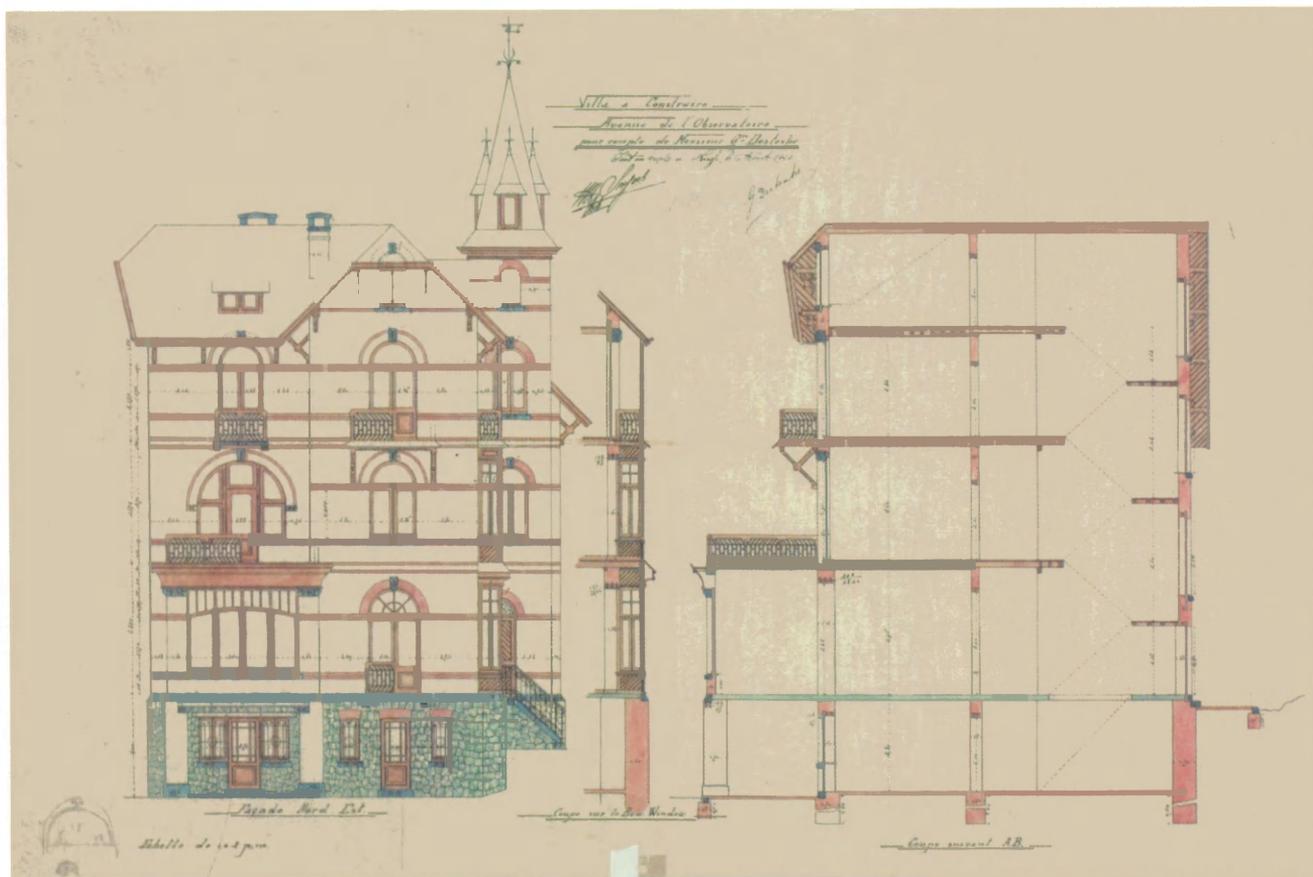


Fig. 7. - SNYERS Arthur, villa Georges Destexhe, avenue de l'Observatoire n° 90, Liège, 1910. Calque, élévation et coupe avec rendu de la façade nord-est, échelle initiale 0,02 pm.

Fonds d'archives Arthur Snyers.

Snyers. La bâtisse (fig. 7) a une superficie importante : au rez-de-chaussée, par exemple, un bureau et un grand vestiaire sont ajoutés à la surface habituellement traitée. Elle se situe sur un terrain en pente qui permet l'utilisation du sous-sol de façon à créer une cuisine et un lavoir ouverts sur le jardin du côté de la façade à rue par deux portes juxtaposées chacune de deux fenêtres rectangulaires. Un petit escalier en pierre de taille mène à l'entrée située au nord-ouest.

La villa est constituée de quatre niveaux auxquels s'ajoutent les combles. Le parement est en brique rouge. Les archivoltés et les cordons sont en brique blanche. Des clefs de pierre de taille taillées en pointe de diamant agrafent chaque archivolte qui couronne les baies. Les archivoltés sont constituées de briques placées en oblique. La couverture est à croupe et débordante. La tour carrée a un toit conique percé de quatre lucarnes en pavillon.

La façade nord-est est composée d'une véranda en aplomb qui forme une terrasse couverte devant la cuisine et une terrasse ouverte au premier. Le tout est posé sur quatre piliers reliés entre eux par des poutrelles métalliques décorées de rosaces en fonte. La façade présente deux balconnets placés en quinconce au rez-de-chaussée et au deuxième étage et une petite terrasse posée sur deux consoles au deuxième étage. Les garde-corps des terrasses et des balconnets sont en bois découpé de motifs géométriques.

Les façades sud-ouest et sud-est sont entièrement cimentées. La façade nord-ouest est agrémentée d'un bow-window, qui s'élève sur deux niveaux et culmine par une terrasse. Ce bow-window est de section polygonale

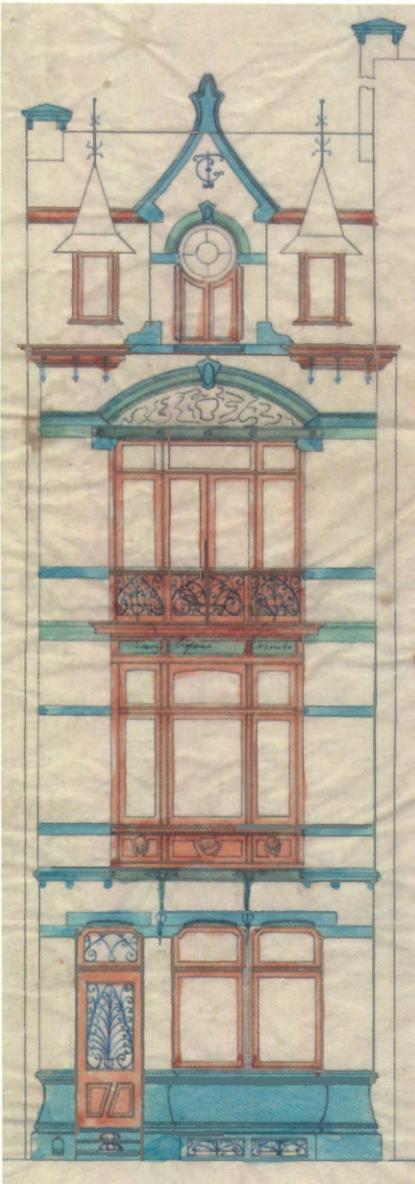


Fig. 8. - SNYERS Arthur, maison Georges Thiriari, boulevard d'Avroy n° 274, Liège, 1902. Calque, élévation avec rendu, échelle initiale 0,02 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.

avec des châssis à petits-bois. La tour carrée est implantée de ce côté. Elle est occupée par le vestibule au rez-de-chaussée et les toilettes aux premier et deuxième étages. Les fenêtres sont également en plein cintre avec la particularité que deux d'entre elles ont un linteau droit de pierre de taille surmonté d'un arc en plein cintre de brique blanche. Le tympan est décoré de briques rouges placées en oblique.

La villa revêt les mêmes caractéristiques principales que les deux villas décrites précédemment avec cependant comme différence l'importance des terrasses, des balcons et des balconnets au niveau de la façade principale. Une autre différence marquante réside dans le fait que deux des façades, la sud-ouest et la sud-est, ne sont pas dressées pour être vues.

La clôture montre, sur un soubassement en pierre de taille et en moellons de grès, des grilles galvanisées. Un garage est placé tout à côté.

La décoration intérieure est riche et soignée : pavement de mosaïque blanche et orange dans le vestibule, escalier à la rambarde aux fuseaux tournés en hêtre, serrures assorties aux styles des cheminées et des moulurations des plafonds de style Louis XV, Louis XVI ou moderne (c'est-à-dire, dans le cas présent, plus simple, sans ornementation particulière). Les pièces intérieures sont naturellement bien éclairées, ce qui rend l'habitation particulièrement agréable à vivre et montre la recherche, à l'époque, d'une meilleure hygiène de vie, notamment par l'apport de la lumière du jour. Par son emplacement, la villa dispose d'une remarquable vue panoramique sur la ville, avantage qui est mis en valeur par les nombreuses ouvertures percées dans la façade principale.

Boulevard d'Avroy, face au monument de Charles Rogier, Arthur Snyers reçoit commande d'une maison d'habitation de la part de Georges Thiriari, directeur et propriétaire de la *Revue Postale, Journal Philatélique illustré*. La parcelle à construire se situe boulevard d'Avroy n° 282 (aujourd'hui 274). Les plans, signés le 26 décembre 1902³⁵, montrent une demeure caractérisée très largement par des éléments Art nouveau.

Le bâtiment (fig. 8) s'élève sur trois niveaux auxquels s'ajoute un étage sous comble. Il contraste avec les immeubles voisins, de style néo-classique pour celui de droite, et néo-Renaissance pour celui de gauche. Le parement de la façade mélange deux couleurs : le blanc et le bleu. En effet, le soubassement, les marches d'entrée, les seuils des soupiraux, les cordons et le revêtement du fronton du pignon à lucarne sont en petit granit de l'Ourthe ; tandis que le remplissage de la façade est en grès blanc artificiel d'Uccle. Le cordon placé entre le deuxième étage et les combles ainsi que l'arc qui souligne la lucarne à oculus esquissent un arc en plein cintre. Il est en brique émaillée de couleur blanche.

Le rez-de-chaussée est découpé en deux travées de largeurs inégales. La travée de la plus petite largeur est occupée par la porte d'entrée, haute et étroite, dont le panneau supérieur et l'imposte sont vitrés de verres martelés et protégés de grilles en fer forgé. La travée la plus importante reçoit la baie qui éclaire le salon à rue. Cette baie est composée de deux fenêtres séparées par un meneau central qui présente ici l'aspect d'une poutre métallique industrielle aux rivets apparents alors qu'habituellement

³⁵ Archives Arthur Snyers, dossier n° 238.

il est en pierre. Cette mise en évidence d'élément d'origine industrielle en façade était inconcevable jusqu'à la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce sont les architectes Art nouveau qui répandent cet usage. Une modernité certaine se dégage avec légèreté de cette baie par l'absence d'encadrement.

Le rez-de-chaussée et le premier étage sont séparés par un cordon soutenu par six petites consoles à ressauts disposées de part et d'autre de la bretèche. Les niveaux supérieurs sont à travée unique. Un véritable décrochage rythmique est opéré par cette opposition dans la disposition entre le premier niveau et les niveaux supérieurs. La bretèche en bois repose sur deux consoles métalliques aux profils ouvragés et aux lignes souples qui se terminent par des coups de fouet. La console de droite s'appuie directement sur la poutre métallique de la baie du rez-de-chaussée. Le meneau a une double fonction : structurer la fenêtre et soutenir la bretèche. Les panneaux inférieurs de la bretèche sont décorés de fleurs de lys stylisées.

La bretèche est surmontée par un balcon au deuxième étage, dont la baie de même largeur en permet l'accès. Le linteau de la baie est une poutre métallique. Un sgraffite prend place entre celle-ci et le cordon de brique courbe. Il semble représenter une figure masculine quelque peu effrayante qui émerge d'un feuillage. La corniche est soutenue par six consoles en fer forgé aux lignes souples. Le pignon à lucarne est percé d'une fenêtre à oculus vitré de verre anglais coloré. Les ancrés situés sur le fronton du pignon à lucarne dessinent les initiales du propriétaire (G et T). Le fronton est couronné d'une pierre de taille sculptée d'une fleur de lys stylisée. Deux lucarnes étroites en pavillon sont disposées de part et d'autre du pignon. Elles reçoivent chacune un épi de couronnement aux lignes en coup de fouet.

La porte, les soupiraux et les garde-corps du balcon présentent des grilles en fer forgé avec un même motif qui est adapté selon la largeur et la hauteur à couvrir et qui entraîne de ce fait un développement variable des circonvolutions adjacentes.

On pénètre dans la maison par un vestibule haut de plafond et étroit en largeur à l'image de la porte d'entrée. Après quelques marches et le franchissement d'une double porte vitrée, plusieurs possibilités s'offrent : soit pénétrer par une double porte dans un salon aux moulures, lambris et cheminée de style Louis XV, soit se rendre dans la salle à manger de style Renaissance qui prolonge le salon à rue, soit accéder à l'escalier aux rampes découpées qui mène aux étages, soit encore aller à l'office qui est garni d'un meuble prévu dès l'origine et qui est chargé d'une lointaine référence Art nouveau par la découpe de certaines de ses parties dessinant la ligne en coup de fouet. Les serrures sont recherchées. La décoration est éclectique par le mélange de trois styles différents qui garnissent des pièces en enfilade et qui forment des atmosphères différentes mais contiguës : le salon Louis XV donne, par une double porte vitrée de petits carreaux biseautés, dans la salle à manger Renaissance, qui se prolonge vers le jardin par une véranda aux lignes Art nouveau.

La véranda, de plus petites dimensions que le salon et la salle à manger, est éclairée par un lanterneau de forme losangée. Les moulures du plafond dessinent des développements végétaux. Situé sur le haut du mur gauche, un vitrail aux motifs floraux verts sur fond bleu indique l'entresol. Le sol est couvert d'une mosaïque en cubes de céramique blancs en

éventail dont l'encadrement est de couleur jaune. Un filet bleu dessine un cadre ondulant qui fait écho au recouvrement du vestibule. La véranda (fig. 9) témoigne de l'influence de l'architecte bruxellois Paul Hankar, notamment par les arcs outrepassés et les motifs géométriques.

Les murs de la cuisine et du lavoir sont décorés de carreaux de céramique avec une cimaise de carreaux décorés de motifs végétaux ondulants. Le souci du détail du décor intérieur va jusqu'au choix des clenches qui sont différentes selon les étages. Au premier étage, le salon reçoit une attention particulière. Il est éclairé par la bretèche. La décoration est de style « moderne » (ce terme est employé tel quel dans le cahier des charges par Snyers). Les stucs du plafond se développent aux quatre coins et au milieu de chaque pan de mur en deux branches fleuries qui s'entrecroisent. Ce motif est repris pour la cheminée.

Les murs du vestibule d'entrée et de la cage d'escalier étaient décorés par une couche de détrempe avec une frise et des ornements au pochoir. Ces peintures ont aujourd'hui disparu.

Arthur Snyers s'investit peu dans la décoration intérieure des maisons d'habitation. Il ne peut être classé parmi les architectes Art nouveau qui s'attachèrent à rendre organique la nouvelle façade avec l'aménagement intérieur. Ils désiraient créer une œuvre d'art total qui intégrerait tous les arts. Tout dans la maison est contrôlé et conceptualisé par eux, des serrures aux luminaires en passant par la rampe d'escalier et parfois même l'ameublement.

Snyers choisit les atmosphères à établir dans telle ou telle pièce : par l'installation d'une cheminée, de ferrures de portes et de fenêtres, de moulures avec ornements dans un style particulier. Il ne dessine rien et choisit probablement sur catalogue en accord avec le commanditaire. Quelques cas particuliers demeurent toutefois : les moulures des plafonds, une cheminée (cas de l'épicerie Wiser à l'angle des rues de l'Etuve et de la Cathédrale), le pavement en mosaïque du vestibule, de la cuisine et de la véranda qui est à chaque fois très sobre comparé aux motifs réalisés par un Ernest Blérot ou un Victor Horta. Les vitraux de l'imposte de la porte d'entrée et de la véranda peuvent être réalisés à partir des dessins de Snyers.

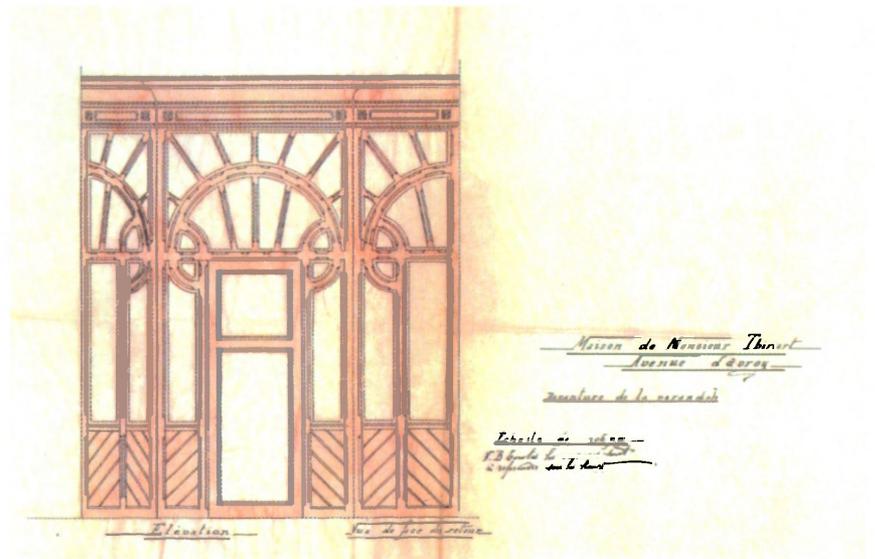


Fig. 9. - SNYERS Arthur, maison Georges Thiriart, boulevard d'Avroy n° 274, Liège, 1902. Calque, élévation avec rendu, échelle initiale 0,05 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.

Parfois, un feuillet, conservé dans le cahier des charges, spécifie que le vestibule et la cage d'escalier doivent être décorés de peinture au pochoir. Cela est le cas de la maison Hanot, rue du Vieux Mayeur n° 50, où les peintures viennent d'être découvertes. Les motifs sont végétaux et de couleur pastel. Les pochoirs étaient probablement choisis par le commanditaire parmi un éventail proposé.

Le salon, la salle à manger, le bureau, la chambre à coucher sont de style Renaissance, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et moderne. Sous l'appellation de style moderne, Snyers entend une moulure ou une cheminée décorée de motifs végétaux. L'aménagement intérieur est tout aussi, si pas plus, éclectique que les façades.

Arthur Snyers semble avoir assez bien contrôlé tous les éléments entrant dans les constructions : décors de cheminée, quincaillerie, menuiserie des portes... Néanmoins il est impossible, au vu des dossiers dont nous disposons, de préciser le niveau de ce contrôle. Si parfois, manifestement, tel élément a été quasiment entièrement dessiné par Snyers, il est tout aussi manifeste que de simples orientations ont aussi été données, par exemple, dans le choix de cuivrierie sur catalogue.

Un second vitrail subsiste. Il garnit l'imposte d'une fenêtre qui est située entre le premier et le deuxième étage et éclaire la cage d'escalier. Un coucher de soleil y est représenté.

La décoration intérieure mélange des éléments de références anciennes et nouvelles. Le même principe, véritable ligne de conduite d'Arthur Snyers, est affiché sur la façade où le cordon de pierre séparant le premier niveau du deuxième est soutenu par des consoles à ressauts, qui évoquent les courtines moyenâgeuses, et côtoie le meneau de la baie du rez-de-chaussée et les consoles de la bretèche qui sont, elles, en fer apparent. Snyers soigne l'ensemble du travail : du pavement de différentes couleurs de la façade aux serrures des portes en passant par la peinture au pochoir. L'attention portée à tous ces détails montre combien Arthur Snyers est un architecte profondément moderne : éclectique, mais parfaitement tourné vers les idées de son temps qui se retrouvent dans le courant de l'Art nouveau.

Autres demeures bourgeoises, jumelées celles-ci, voici les maisons Jockin et Renard³⁶. Pour qui les regarde du côté opposé du boulevard de la Sauvenière, que ces élévations verticales devaient étinceler au début du siècle par leur modernité, leur élégance et leur couleur ! Arthur Snyers en reçoit commande de la part de deux hommes de familles différentes, une maison pour chacun d'eux. Les deux parcelles sont mitoyennes. Elles sont situées au **boulevard de la Sauvenière n°s 105 et 107**. Est-ce un hasard ? Y a-t-il des liens particuliers qui unissent ces deux propriétaires ? C'est une énigme. En tout cas, ils font appel tous les deux au même architecte. M. Jockin signe les plans le 16 octobre 1903, tandis que M. Renard les signe le 9 novembre 1903. Les deux maisons présentent une élévation et une disposition des travées identiques. Pourtant, lorsqu'on les détaille, les différences entre elles se multiplient. La forme des baies, les matériaux employés pour les bretèches et les motifs des grilles en fer forgé les différencient l'une de l'autre.

³⁶ Archives Arthur Snyers, dossiers n°s 249 et 250.



Fig. 10. - SNYERS Arthur, maisons Jockin et Renard, boulevard de la Sauvenière n^{os} 105-107, Liège, 1903. Façades. Photographie d'époque. Fonds d'archives Arthur Snyers.

Les deux bâtiments (fig. 10) s'élèvent sur trois niveaux auxquels s'ajoutent un étage sous comble et une cuisine-cave. Le parement de la façade à rue mêle des briques blanches de Silésie à un soubassement qui comprend l'entièreté du premier niveau en fruit en petit granit de l'Ourthe de couleur bleue. Les cordons, l'attique de la porte, l'encadrement de la fenêtre de la cave, la clef du couronnement de l'avant-corps, la dalle de soubassement de la bretèche sont également en petit granit de l'Ourthe. Une tête en ronde-bosse garnit le cul-de-lampe de chacune des bretèches : une tête masculine avec de grandes oreilles et portant un grelot autour du cou pour la maison Renard et une tête féminine coiffée d'un diadème pour la maison Jockin. Des briques émaillées bleues et vert kaki décorent le linteau de la baie du deuxième étage, ce qui a pour effet de mettre en évidence la forme particulière de cette porte-fenêtre qui donne accès au balcon. Le reste de l'encadrement de cette porte est en pierre de taille.

Les deux maisons présentent le même découpage fonctionnel. Une travée étroite occupée côté rue par l'escalier et côté jardin, suivant les niveaux, par une partie de la salle à manger et des chambres à coucher. La travée élève la porte d'entrée surélevée par l'imposte. Cette imposte est divisée en deux parties vitrées par une console en pierre de taille qui supporte une bretèche étroite et haute, composée de fenêtres à petits-bois séparées par des panneaux décorés de sgraffites avec des motifs végétaux. Cette bretèche se termine avant les combles par un toit de zinc. La bretèche est différente d'une maison à l'autre : pour M. Jockin, elle est composée de deux pans qui forment une avancée triangulaire et incisive, tandis que pour M. Renard, elle est à trois pans qui marquent un avant-corps plus doux. Les bretèches se terminent par un fronton triangulaire pour l'une et un fronton arrondi pour l'autre. La surface du fronton est

garnie d'un sgraffite dont le dessin, aujourd'hui disparu est inconnu. Les clefs de couronnements de ces bretèches répètent le jeu de différenciation des deux maisons : l'un est de forme circulaire, l'autre de forme triangulaire. Un jeu identique se retrouve au niveau des grilles en fer forgé de la porte d'entrée, de la fenêtre de la cuisine-cave et de la balustrade du balcon.

Le système d'éclairage particulier de la cage d'escalier donne de la verticalité aux deux immeubles. Il introduit une part de modernité dans la structure d'ensemble assez classique de la construction. La bretèche qui s'étend à la presque totalité des niveaux du bâtiment est particulière à Arthur Snyers. Cette conception, pour quelques réalisations, est une signature claire et évidente de l'architecte, apposée sur la façade.

Pour en revenir aux maisons Renard et Jockin, la travée de plus grande largeur est occupée par la fenêtre de la cuisine-cave d'une ouverture aussi importante que la fenêtre du rez-de-chaussée. Au premier étage prend place la bretèche qui repose sur un cul-de-lampe mouluré. La bretèche est à trois pans. Les trois attiques sont en vitraux.

La maison Jockin a une bretèche en bois dont les profils des montants donnent à voir une ligne en coup de fouet stylisée. Les panneaux d'allège revêtent un habillage fleuri. Le balcon qui surmonte la bretèche a une balustrade en fer forgé. Les grilles dessinent un grand cercle entouré de plus petits. On retrouve ici encore le motif du soleil tant prisé par Snyers.

La bretèche de la maison Renard est en pierre. Elle a un aspect moins moderne. Les montants sont de fines colonnettes surmontées de chapiteaux corinthiens. Les panneaux d'allège sont décorés de motifs abstraits faisant référence au passé et d'un motif figurant un poisson avec des dents acérées (!) perdu dans la végétation. La balustrade du balcon est soutenue par neuf petites consoles à ressauts. La balustrade se compose de balustres en gaine inversée de haut en bas. Elle est en pierre de taille également. Les balustres sont identiques à celles utilisées pour le balconnet de la baie du rez-de-chaussée. Les grilles en fer forgé qui protègent la porte d'entrée et la fenêtre de la cave apportent une touche plus moderne. Elles sont formées de lignes droites, brisées au centre, qui dessinent des triangles superposés. La ligne délimitant ces triangles s'achève par un coup de fouet. Le brisis en ardoise du pays est percé d'une lucarne rampante dont le toit à un seul versant est découpé en triangle.

La verticalité est mise en évidence par l'étroitesse de la parcelle, par le système d'éclairage de la cage d'escalier (véritable élément fonctionnel et décoratif) et par le fruit donné au premier niveau. Cependant, l'horizontalité est présente par les cordons de pierre de taille qui animent les deux façades mais surtout les réunissent telles deux sœurs jumelles.

La planimétrie présente la même allure générale. Une fois passé la porte d'entrée, deux choix s'offrent : soit descendre par deux, trois marches en marbre vers la cuisine-cave, soit monter par une dizaine de marches en marbre le long d'un guide-main en cuivre vers un petit palier d'où part le grand escalier qui conduit aux étages supérieurs. Le palier mène aussi au petit salon qui conduit directement dans la salle à manger ouverte sur la grande véranda. Le petit palier est décoré d'une mosaïque qui mêle les tons blanc, beige, noir et bleu dans un filament sinueux. On retrouve dans la véranda une mosaïque plus simple, en écailles de poisson, blanche, encadrée d'un fin filament bleu. Les boiseries de la véranda allient des montants verticaux droits à des courbes horizontales et obliques qui



Fig. 11. - SNYERS Arthur, maison Dumoulin, rue Publémont n° 36, Liège, 1902-1903. Façade.
© Anne Esther, 2006.

relient le tout. Une porte et deux fenêtres sont placées symétriquement. Les panneaux vitrés des fenêtres sont en verre transparent. Le dessus de la véranda est en verre anglais de teintes variées. En plus du motif fourni par les boiseries, les verres anglais dessinent des ondes de couleurs violette, jaune et verte, telles des vagues dans l'océan. Ces ondes s'échappent du centre de la composition vers les extrémités.

Dans un tout autre esprit, **une petite maison aux abords du Mont-Saint-Martin** peut attirer l'attention par sa réalisation particulière. **Il s'agit d'une bâtisse à deux niveaux (actuellement rue Publémont n° 36)**, à laquelle s'ajoute l'étage sous comble. Le projet est concrétisé en 1902-1903³⁷. Aucun plan n'est conservé dans les archives d'Arthur Snyers. Seul le carnet d'Arthur mentionne la réalisation de cette maison. La bâtisse (fig. 11) est un mariage heureux de touches modernes avec des éléments qui sont empreints d'un cachet néo-Renaissance. Snyers joue sur les couleurs et les modénatures.

La bâtisse se divise en deux travées. La petite est occupée par la porte d'entrée, par une baie et par une lucarne. La grande travée forme le pignon triangulaire. Elle élève deux baies au rez-de-chaussée, une bretèche et une baie jumelée. Le parement est en brique rouge. Le cul-de-lampe de la bretèche, les encadrements des fenêtres et les seuils sont en pierre de taille. La plinthe se compose d'une mosaïque de moellons de grès rosé encadrés de pierre de taille. Des cordons, en briques émaillées de couleur turquoise, animent la façade. Le contraste est fort entre le bleu des briques émaillées et le rouge des briques de l'appareillage de la façade.

Le rez-de-chaussée est partagé en trois parties égales par la porte d'entrée et les deux baies de la grande travée. Toutes ces ouvertures sont en plein cintre. Toutes sont décorées, dans leur partie supérieure, de vitraux à thème végétal. La porte d'entrée a un panneau supérieur ajouré, protégé par une grille en fer forgé. Celle-ci aligne trois étages de fleurs aux pétales évoquant la ligne en coup de fouet. L'imposte est découpée en trois morceaux par deux fins barreaux de bois. Trois cordons d'une épaisseur d'une double brique parcourent la largeur du rez-de-chaussée en reliant les trois ouvertures entre elles. Les deux panneaux d'allège sous les deux fenêtres sont soulignés dans un ressaut par un encadrement de briques émaillées bleues.

Le premier étage est occupé par une baie avec encadrement en pierre de taille et décoration en accolade sous le seuil de la fenêtre. La bretèche, en bois de style néo-Renaissance, est disposée dans l'axe du milieu des deux fenêtres du rez-de-chaussée. Elle a un cul-de-lampe orné d'une tête féminine. Les parties supérieures sont découpées d'arcatures formées par de fins barreaux semblables à celles des fenêtres de la porte du rez-de-chaussée. De grands losanges ornent les panneaux d'allège inférieurs. Un toit pyramidal, en zinc, chapeaute le tout.

Le brisis est percé d'une lucarne à croupe, dont le petit versant est ajouré pour laisser, sans doute, entrer davantage la lumière à l'intérieur. La corniche est à ressaut en bois. Le pignon interrompt la corniche et marque un ressaut d'une brique d'épaisseur en avancée par rapport au nu de la façade, ce qui permet à Snyers de disposer d'un léger décrochage entre

³⁷ Archives Arthur Snyers, le dossier n° 218 n'est pas conservé. Archives communales de la Ville de Liège, permis de bâtir, n° B 1737.

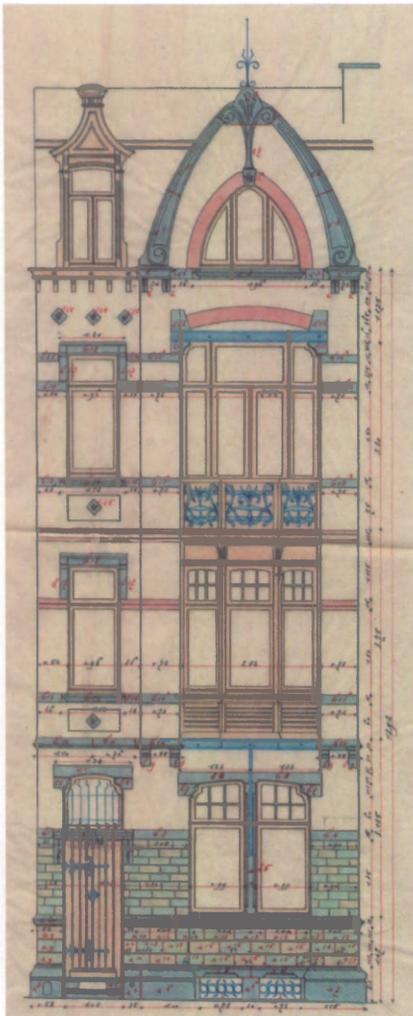


Fig. 12. - SNYERS Arthur, maison Clermont, rue Léon Frédéricq n° 4, Liège, 1907. Calque, élévation avec rendu, échelle initiale 0,02 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.

l'arc déprimé, souligné de briques bleues, interrompu par les deux pilastres qui entourent la fenêtre jumelée et le sommet du pignon, pour y dessiner un trapèze creux qui culmine vers l'initiale du nom du propriétaire Dumoulin. La lettre est également soulignée par deux briques de couleur bleu turquoise qui la mettent en évidence. Tous les détails sont soignés : des soupiraux à la corniche en passant par la forme du décroctoïr. Avec cette maison, on retrouve à nouveau le jeu particulier exprimé par les cordons de couleur tranchante et la bretèche d'allure néo-Renaissance.

Par contre, dans la réalisation de la maison commandée par la **veuve Clermont-Noirfalise**³⁸, Snyers montre à nouveau sa fidélité envers les éléments caractéristiques de l'Art nouveau. **La maison se situe rue de la Boverie (actuellement rue Léon Frédéricq n° 4)**. Le projet est concrétisé le 30 mars 1907.

La bâtisse s'élève sur trois niveaux qui sont complétés par l'étage sous comble, la cave et une aile en retour (fig. 12). L'appareillage de la façade est constitué de trois matériaux : petit granit de l'Ourthe, brique et grès épincé. Le soubassement du rez-de-chaussée jusqu'à mi-hauteur est en grès de teinte gris vert en appareil simple, réglé et allongé. Cet élément évoque la Renaissance mosane. Un cordon de pierre de taille découpe en deux parties le soubassement. La partie du dessous est constituée de blocs de format plus important que la partie du dessus, ce qui fait une transition des formats décroissant vers le parement de brique. Le soubassement est posé au-dessus d'une plinthe de petit granit de l'Ourthe. La façade est appareillée de briques de couleur crème. Ce mélange de couleurs inhabituelles provoque un contraste avec la couleur rouge des deux maisons voisines.

La maison se divise en deux travées de bas en haut. Un avant-corps est délimité à partir du premier étage par deux pilastres soutenus par quatre petites consoles à ressaut. Cet avant-corps se termine par un pignon. Il occupe la travée de plus grande largeur.

La petite travée élève successivement : une porte d'entrée, pleine, avec des pentures métalliques d'inspiration Renaissance mosane ; un petit auvent en pierre de taille, soutenu par deux petites consoles à ressaut ; une imposte, dont la découpe rappelle les panneautages de devantures réalisés par ailleurs par Snyers ; deux fenêtres à simple vantail, dont chaque linteau droit, taillé en relief, est soutenu par deux longues consoles ; une corniche classique à console ; une lucarne à fronton, qui esquisse un arc infléchi dont la clef est courbe.

La travée la plus large est percée de deux soupiraux ; d'une baie à deux châssis à deux rangées de petits-bois, séparés par un meneau de pierre ; d'une bretèche étroite à trois pans, avec châssis à deux rangs de petits-bois ; d'un balcon et d'un pignon. La découpe du linteau de la baie du rez-de-chaussée est identique à celle de l'imposte. Le meneau central joue un double rôle : structurer la baie et soutenir la console métallique de la bretèche forgée en lignes sinueuses aux terminaisons en coup de fouet. Deux plus petites consoles renforcent le tout en s'appuyant sur le linteau de la baie du rez-de-chaussée. Une poutrelle métallique sert de cul-de-lampe à la bretèche. Elle est autant exhibée que la poutrelle métallique qui a pour fonction de servir de linteau à la baie du balcon. Le garde-corps du balcon

³⁸ Archives Arthur Snyers, dossier n° 311.

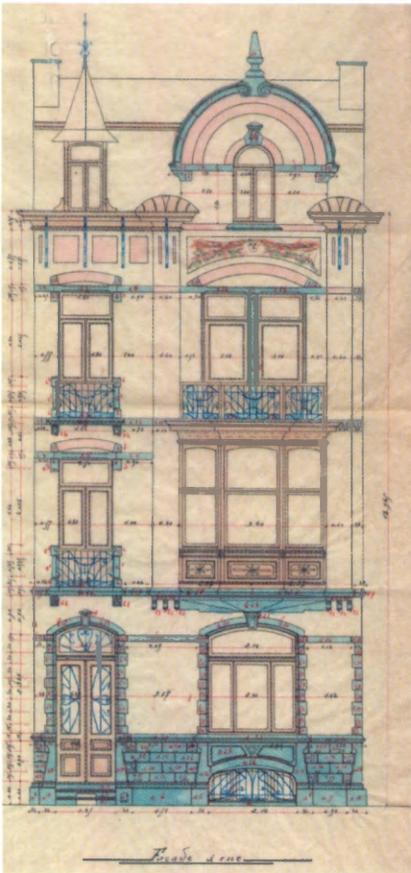


Fig. 13. - SNYERS Arthur, maison Hanot, rue de Harlez n° 14, Liège, 1905. Calque, élévation avec rendu, échelle initiale 0,02 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.

est constitué de trois grilles semblables en fer forgé plat. Le motif est réalisé à partir de lignes contradictoires, tantôt sinueuses, tantôt rectilignes. Le fronton-pignon est découpé en un arc brisé, ce qui lui confère un caractère mauresque. Ses rampants ont une moulure inférieure rentrante à volutes. Une baie est percée dans le fronton. Elle prend la forme d'un arc brisé au couronnement du fronton-pignon. Elle évoque une fleur de lys stylisée. Les mêmes fleurs se retrouvent représentées sur cinq losanges en pierre de taille disposés sur les allèges du dessous et du dessus des fenêtres des étages de la plus petite travée. La mosaïque du vestibule reproduit également le motif de la fleur de lys par un fin filament.

La maison forme un tout homogène et moderne. En restant parfaitement fonctionnelle, la décoration de la façade demeure sobre par rapport à d'autres développements de façade réalisés à la même époque à Liège. L'élévation s'inscrit dans l'usage de l'époque : deux travées dont une est percée d'une bretèche et d'un balcon. L'attention apportée par Snyers aux découpes des frontons de la lucarne et du fronton-pignon donne toute sa particularité au traitement de la façade. Un élément marquant, moderne par excellence, consiste en l'utilisation de consoles métalliques pour soutenir la bretèche. Ce choix a valu à Snyers de longs pourparlers avec le service d'urbanisme de la Ville de Liège, qui ne voulait pas déroger au règlement communal sur les bâtisses. Celui-ci imposait de faire supporter une bretèche au minimum par deux consoles.

Peu de temps avant cette dernière réalisation, Charles Hanot fait dresser les plans de deux maisons pour lesquelles Arthur Snyers va engager tout son art. Le 7 août 1905, les plans de la maison située rue de Harlez sont signés. Le 8 mai 1906, ce sont ceux de la maison de la rue du Vieux Mayeur qui le sont.

La maison de la rue de Harlez³⁹ (actuellement n° 14) a trois niveaux auxquels s'ajoute l'étage sous comble (fig. 13). Elle dépasse ses voisines de deux étages ce qui la rend très présente dans la rue. Le parement de la façade à rue associe la brique jaune clair à la brique rouge et à la pierre de taille en petit granit de l'Ourthe.

Un avant-corps est marqué par l'élévation de la bretèche qui est surmontée d'un balcon lui-même suivi d'un pignon lucarne. Il est en faible saillie par rapport au nu de la façade. Deux piliers encadrent cette avancée. Ils apportent une touche exotique. En effet, ils rappellent les chapiteaux palmiformes de l'Égypte ancienne dont les extrémités supérieures découpent la lèvre. Ces piliers offrent un rang de feuilles de palmier rabattu pour mieux être vu du niveau du sol. Ils sont soutenus par six petites consoles à ressauts disposées de part et d'autre du cul-de-lampe de la bretèche. La bretèche en chêne de Hongrie est d'allure simple : elle possède trois faces, avec fenêtres divisées en deux par une boiserie et des panneaux d'allège décorés d'un motif abstrait. La baie donnant accès au balcon est scindée en deux portes-fenêtres par un meneau en pierre de taille. Celui-ci soutient le linteau de la baie. Le meneau et le linteau créent un effet d'opposition par rapport à la courbure de la voûte en brique rouge et ce, d'autant plus que le pignon à lucarne répète à plusieurs reprises cette contradiction par la multiplication de voussures en brique rouge et par le couronnement en petit granit de l'Ourthe du fronton en plein cintre à volutes.

³⁹ Archives Arthur Snyers, dossier n° 290.

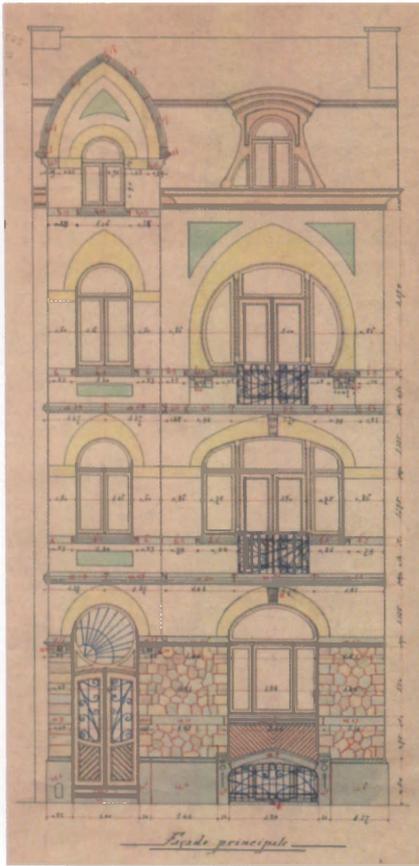


Fig. 14. - SNYERS Arthur, maison Hanot, rue du Vieux Mayeur n° 50, Liège, 1906. Calque, élévation avec rendu, échelle initiale 0,02 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.

Le reste de la façade au niveau du premier et du deuxième étage est occupé par deux balconnets. Le brisis en ardoise du pays juxtapose au pignon une lucarne en pavillon dont l'épi de couronnement en fer forgé cohabite avec la clef de couronnement en pierre de taille triangulaire du pignon. Tous les deux culminent à une hauteur identique. Les linteaux des fenêtres balconnets sont en ligne droite et dépassent de part et d'autre de la fenêtre. Ils semblent vouloir se confondre avec ceux de la maison voisine de droite. La division des étages est soulignée par un cordon de pierre.

Les ferronneries se déploient partout sur la façade. La corniche est soutenue par cinq consoles en fer forgé aux lignes sinueuses en coup de fouet. Les garde-corps des deux balconnets et du balcon présentent le même motif de lignes anguleuses et sinueuses. Les grilles des panneaux supérieurs de la porte d'entrée, de l'imposte et de la fenêtre de la cuisine-cave développent un même thème : deux cygnes tracés d'une seule ligne continue qui se regardent les yeux dans les yeux.

Soulignant la corniche, quatre panneaux de sgraffites s'intercalent entre les consoles en fer forgé. Trois des panneaux carrés occupent la surface de la travée la moins large. Le dernier panneau s'étend plus amplement entre les deux piliers. Aujourd'hui, les sgraffites ont totalement disparu. Le dossier conservé ne laisse pas de trace des dessins. Seule la photographie prise à l'époque de la construction laisse percevoir l'existence de ceux-ci. Il est difficile, voire impossible, de deviner leur couleur et le thème développé.

La seconde maison (fig. 14), celle de la rue du Vieux Mayeur (actuellement n° 50), voisine avec trois réalisations Art nouveau de Paul Jaspar : la maison de H. Van Schrick et deux maisons de la Société civile Jaspar. Toutes trois sont caractérisées par l'influence de Paul Hankar qui se ressent à travers la polychromie des bâtiments, la diversité des matériaux (béton, bois, brique vernissée) et la baie d'imposte en arc outrepassé. La maison Hanot reflète cette influence subie de Paul Hankar, sans doute en partie par Paul Jaspar interposé qui est le premier à Liège à s'inspirer de l'architecte bruxellois. Le style mosan est ici exprimé par le soubassement en moellon de grès.

La bâtisse s'élève sur trois niveaux complétés de combles. Une des caractéristiques de Paul Hankar est mise en évidence dans l'exploitation de la polychromie des matériaux employés. Le parement des façades à rue associe la brique rouge et la brique jaune, pour les couvertures des fenêtres et de la porte d'entrée, au petit granit de l'Ourthe, pour les cordons, les appuis de fenêtres, les marches d'entrée et la plinthe du soubassement, à une mosaïque de moellons de grès de coloration différente. Les châssis des fenêtres et de la porte sont en chêne de Hongrie.

La maison Hanot de la rue du Vieux Mayeur⁴⁰ est une des rares bâtisses construites par Snyers qui ne possède pas de bretèche. La largeur de la parcelle est divisée dans la proportion d'un tiers deux tiers. La petite travée forme l'avant-corps en faible saillie. Elle se termine par un pignon à fronton en arc brisé. La porte d'entrée et son imposte forment un même élément. La boiserie délimite au niveau de l'imposte un grand cercle de

⁴⁰ Archives Arthur Snyers, dossier n° 292.

verre martelé sur lequel une grille en fer forgé dessine les rayons d'un soleil. Les ferronneries des panneaux supérieurs de la porte étendent des circonvolutions divergentes. La porte est couverte d'un arc brisé de brique jaune. Un panneau de sgraffites est placé en dessous des deux fenêtres des étages. Le thème représenté est floral. Chaque niveau est indiqué par un cordon de petit granit de l'Ourthe, ce qui contribue à rythmer la façade. Le pignon revêt un arc brisé de brique jaune qu'une moulure de pierre de taille surhausse. La travée de plus grande largeur superpose la fenêtre de la cave grillagée et encadrée de pierre de taille en arc brisé, la fenêtre du rez-de-chaussée reliée à la fenêtre de la cave du dessous par une mosaïque de briques rouges placées obliquement, une grande baie qui allie fenêtre et balconnet dans un dessin déjà rencontré et prisé par Snyers, une deuxième grande baie à la même allure générale, excepté la découpe circulaire de l'ensemble, enfin un brisis percé d'une lucarne à volute et fronton courbe.

Les baies alternent arc outrepassé et arc évasé. Chacun des arcs est, de plus, agrémenté d'une couverture de brique jaune qui dessine un arc brisé. L'arc brisé et l'arc outrepassé rappellent l'architecture orientale. Ils sont utilisés pour la première fois par Paul Hankar à Bruxelles peu avant la fin du XIX^e siècle. Les architectes liégeois tels que Joseph Nusbaum, Victor Rogister, Maurice Devignée, Joseph Simonis et Paul Ledent reprendront cette formule de nombreuses fois pour les châssis et la découpe des baies d'imposte et autres.

La façade associe arc en plein cintre, arc brisé et arc outrepassé d'une manière qui fait prendre à l'ensemble un air d'Orient. La couleur jaune sur le fond rouge contribue à renforcer le côté exotique. La ligne en coup de fouet est illustrée uniquement par les sgraffites. Cette maison de la rue du Vieux Mayeur présente des caractéristiques spécifiques qui font d'elle un exemple unique dans la production de Snyers.

Parmi les hôtels de maître réalisés par Arthur Snyers, deux beaux exemples bâtis sur le quai de Fragnée méritent attention : l'hôtel Grégoire-Massart (actuellement n° 68), qui vient d'être réhabilité, et l'hôtel Larroque, qui a été démoli.

Pour le premier, **Charles Grégoire-Massart**⁴¹ passe commande auprès d'Arthur Snyers en 1908 et y ajoute **deux maisons bourgeoises** l'année suivante. **Les trois bâtisses (fig. 15) se situent au quai de Fragnée n°s 66, 67 et 68 (actuel quai de Rome)**. Après l'Exposition universelle de 1905, le quai de Fragnée est bâti de maisons bourgeoises et d'hôtels de maître de part et d'autre du pont de Fragnée. Aujourd'hui, il ne reste plus grand-chose de ces constructions qui ont été en partie détruites par les bombardements de 1940-1945 et en partie remplacées par l'élévation de buildings plus rentables. Des trois constructions érigées par Charles Grégoire, seul subsiste l'hôtel de 1908. Toutefois, il a subi quelques transformations extérieures et un réaménagement intérieur complet. L'hôtel de maître fournit un bel exemple de l'éclectisme de Snyers. Il offre un mélange harmonieux de références Art nouveau, Renaissance, Louis XV et Louis XVI. Les quatre styles y sont entièrement réinterprétés par Snyers et la synthèse, parfaitement maîtrisée, donne naissance à un bâtiment moderne d'une allure pleine d'originalité et d'élégance.

⁴¹ Archives Arthur Snyers, dossier n° 340.



Fig. 15. - SNYERS Arthur, hôtel et maisons Charles Grégoire-Massart, quai de Fragnée n^{os} 68, 67 et 66, Liège, 1909. Photographie d'époque. Fonds d'archives Arthur Snyers.

L'hôtel a un parement en pierre blanche de Gobertange et en petit granit bleuté de l'Ourthe. Le parement de l'ensemble du rez-de-chaussée est constitué uniquement de petit granit de l'Ourthe en bossage continu en table pour le fruit au niveau de la plinthe et ensuite en appareil réglé allongé.

L'hôtel s'élève sur trois niveaux auxquels s'ajoute un étage sous comble. Le bâtiment est divisé en deux travées de largeur identique. L'avant-corps en faible saillie occupe la travée de gauche. Composé d'un pignon curviligne, il est percé au rez-de-chaussée d'une porte cochère juxtaposée à une fenêtre qui surmonte une fenêtre de cave. A partir du premier étage, deux pilastres, figurés par un parement de pierre blanche encadré de pierre bleue, délimitent l'avant-corps jusqu'à son couronnement. Par pure fonction plastique, les deux pilastres sont soutenus par une base qui est formée de six consoles à ressauts. Une petite frise à arcature est dessinée par les petites consoles. L'entraxe est occupé par une bretèche de section ovale qui s'élève sur deux niveaux. La bretèche est surmontée d'un balcon. La baie qui permet l'accès au balcon inscrit une modénature atténuée par rapport au nu de la façade. Une moulure appuie la transition. Le sommet est décoré d'une coquille à feuille d'acanthe. Le pignon est couronné d'une corniche curviligne. La corniche est rehaussée par dix-sept petites consoles à ressauts. Les deux pilastres ont des chapiteaux en forme de flammes, sculptés de fleur de lys.

La bretèche est de section ovale. Les ouvertures sont délimitées par quatre colonnettes dont les bases et les chapiteaux sont en feuilles d'acanthe. Ces feuilles sont déployées vers l'extérieur pour les bases, vers

l'intérieur pour les chapiteaux. Le cul-de-lampe est renforcé par une onsole à ressaut particulière. La première partie, située au premier étage, est comprise entre deux frises. Les panneaux inférieurs sont sculptés d'éléments végétaux inspirés du style Louis XVI. Les trois fenêtres, qui surmontent le bandeau inférieur, ont trois rangées de petits-bois. Les deux bandeaux situés au centre de la bretèche donnent à voir des panneaux décorés de figures féminines mêlées à des éléments floraux et de simples motifs géométriques (un cercle compris dans un rectangle). La frise continue de la partie supérieure de la bretèche additionne de petits bouquets de fleurs séparés par deux consoles à ressauts donnant l'illusion de soutenir la dalle du balcon. Les fenêtres sont ici à double vantail avec un seul rang de petits-bois.

La différence du nombre de petits-bois des fenêtres entre les premier et deuxième niveaux amène une gradation décroissante vers le haut. Les balustres du balcon imitent les colonnes corinthiennes avec base et chapiteau. La balustrade est structurée par quatre montants en pierre qui prolongent les montants de la bretèche.

La travée de droite de l'élévation extérieure se compose successivement d'une fenêtre de cave, de deux balconnets au rez-de-chaussée et au premier étage, d'une terrasse ouverte au deuxième étage et d'une lucarne rampante qu'éclairent les combles. La fenêtre de cave est divisée en trois parties par deux montants en pierre. La baie du rez-de-chaussée et du premier se compose d'une porte-fenêtre juxtaposée de deux fenêtres à simple vantail. Celles-ci sont séparées de la porte-fenêtre donnant sur le balconnet par deux meneaux décorés de colonnes identiques aux montants de la bretèche. La base et le chapiteau sont ornés de feuilles d'acanthé. Les balustres sont des copies conformes de celles du balcon. Au deuxième, la loggia est clôturée par une balustrade droite qui ne dépasse pas le nu du mur. Les balustres sont identiques à ceux des balconnets et du balcon. La baie est divisée en trois par deux montants ornés à nouveau de colonnes à chapiteaux décorés de feuilles d'acanthé. Cet espace devait être particulièrement agréable et permettre de s'installer à l'air libre sans être vu. De plus, la vue donnait sur l'île aux Aguesses et sur la Meuse, ce qui ne devait pas être moins charmant.

La corniche se présente comme un entablement toscan, excepté que la frise est décorée de feuilles d'acanthé. La lucarne est percée sur le brisis en ardoises du pays. La face principale a des fenêtres entièrement à petits-bois.

Les éléments décrits jusqu'ici sont imprégnés de caractéristiques distinctives de l'art de la Renaissance et des époques Louis XV et XVI. L'Art nouveau, quant à lui, est présent par la forme en coup de fouet des linteaux de toutes les baies. Ces linteaux sont identiques à ceux qui surmontent les baies de l'épicerie Wisser située à l'angle des rues de la Cathédrale et de l'Etuve, à la seule différence qu'un rappel à la Renaissance est fait à travers l'agrafe en forme de feuilles d'acanthé qui est placée au couronnement de chaque linteau. Les linteaux des deux balconnets et de la loggia sont agrafés par un cartouche enveloppé également de feuilles d'acanthé.

Les éléments de pierre sculptés (bandeaux ornant la bretèche, chapiteaux, agrafes de linteau...) sont souvent réalisés chez Snyers en faisant appel à des motifs qui relèvent de plusieurs styles, voire de réminiscences multiples. Ainsi dans le cas qui nous occupe, si la clef de la baie, qui rehausse

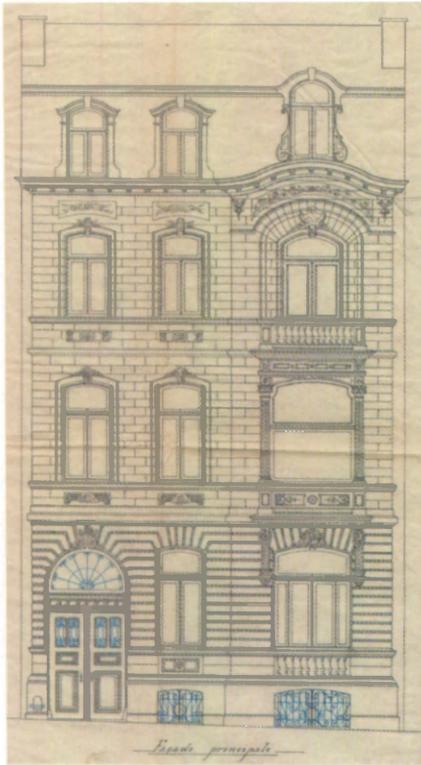


Fig. 16. - SNYERS Arthur, hôtel Larroque, quai de Fragnée n° 59, Liège, 1908. Calque, élévation, encre noire et bleue, échelle initiale 0,02 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.

le balcon, représente une coquille de style Louis XV, le bandeau supérieur de la bretèche montre des motifs où l'on peut tout aussi bien voir la réalisation moderne d'une tulipe entourée de petites marguerites qu'une fleur de lotus stylisée dont le rappel à l'Antiquité égyptienne serait en quelque sorte en balance avec les chapiteaux des colonnes hellénisantes. Les panneaux du bas de la bretèche sont un mélange d'inspiration Louis XVI et Art nouveau ; ils sont encadrés par le bas des colonnes dont les feuillages inversés font inévitablement penser à une interprétation toute personnelle de l'architecte.

Les grilles en fer forgé des fenêtres de la cave et des panneaux ajourés de la porte cochère ainsi que celles de l'imposte sont assez classiques. Ces ferronneries sont formées de volutes simples.

Quant aux deux maisons jumelles, de taille plus petite, qui viennent compléter l'ensemble, elles se caractérisent par un élément particulier à Snyers : la bretèche étroite et longue qui éclaire la cage d'escalier.

Pour le deuxième **hôtel de maître**, M. Larroque signe, le 21 juillet 1908, les plans⁴² réalisés par Arthur Snyers. La commande est un hôtel de maître de style Louis XV. La construction (fig. 16) diffère de l'ensemble de la production de Snyers par son unité stylistique. La parcelle est large. L'hôtel se divise en trois travées. Il se dresse sur trois niveaux auxquels se joignent une cuisine-cave et les combles.

L'appareillage est en pierre blanche d'Euville, ornementé de pierre bleue en petit granit de l'Ourthe. Le premier niveau est couvert entièrement d'un pavement de petit granit de l'Ourthe à bossages continus en table. La porte cochère monumentale de style néo-classique a un arc en plein cintre à crossettes en escalier. La fenêtre qui éclaire le vestiaire a une plate-bande à crossettes en escalier, tandis que le balconnet ouvrant sur le salon a une plate-bande à soffite surélevé. Les étages ont un parement de pierre d'Euville en appareil simple, régulier et allongé. Ils sont délimités par un double cordon de petit granit de l'Ourthe. Les quatre baies aux étages sont circonscrites d'un encadrement mouluré. La corniche à modillon dessine une légère courbe qui affirme l'avant-corps. Celui-ci est constitué par la superposition du balconnet, de la bretèche et du balcon. Les balustrades du balcon et du balconnet ont des balustres en poire. La porte-fenêtre du balcon par son ébrasement concave réplique la courbe imprimée par la corniche. Le brisis est percé de trois lucarnes cintrées à aileron réparties dans la continuité des travées.

La bretèche est de section rectangulaire. Ses deux montants sont des colonnes cannelées à chapiteaux ornés de guirlandes. La baie est légèrement courbe. Les ferronneries sont peu présentes. Seuls la porte cochère, l'imposte de celle-ci et les deux soupiraux sont ornés de panneaux de grilles en fer forgé qui sont formées de volutes mouvementés.

La bâtisse est ornée d'une décoration appliquée aux agrafes des linteaux, aux panneaux d'allège sous les baies et la corniche, à la bretèche et aux consoles de celle-ci. Ces décorations relèvent du style rococo avec son lot de palmettes en coquille, de coquillages, de paniers fleuris, de rosaces et de guirlandes fleuries. Deux des panneaux d'allège sont en sgraffite, ce qui rattache la construction à son époque par la technique moderne employée.

⁴² Archives Arthur Snyers, dossier n° 337.

L'hôtel revêt une allure raffinée par sa décoration délicate et le rythme d'ondulation, impulsé par Snyers grâce à l'avant-corps et à la forme cintrée des lucarnes. Il ne s'agit pas, ici, d'une pâle copie basée sur des références du passé, mais bien d'une réinterprétation pleine de légèreté.

Allons maintenant à la rencontre de l'**Hôtel Moderne**⁴³ qui trouve son origine au début du XX^e siècle. La **rue du Pont d'Avroy**, étroite et désordonnée, va être élargie et rectifiée. La voie faisait partie de la route qui conduisait de Paris à Hambourg et se trouvait à une des entrées de la ville⁴⁴. La faible largeur de la rue avant 1904 s'explique par d'anciennes raisons stratégiques : il valait mieux affronter d'éventuels assiégeants dans une artère étroite. A l'approche de l'Exposition universelle de 1905, le Conseil communal fixe à l'amiable les indemnités à payer pour l'acquisition ou l'échange d'une série d'immeubles du côté gauche de la rue du Pont d'Avroy. L'année suivante, toute la partie gauche de la rue fut démolie pour élargir la voie à douze mètres. Des hôtels de commerce, des styles les plus variés, furent rapidement édifiés sur le nouvel alignement. Trois grands hôtels se partagent la rue : l'Hôtel Mohren devenu par la suite Liège-Palace, un des premiers grands music-halls de la ville, l'hôtel situé au coin du boulevard de la Sauvenière (appelé successivement le Métropole, Hôtel Verlac, Hôtel des Boulevards) et l'Hôtel Moderne construit en 1906 sur les plans d'Arthur Snyers. Peu avant, en 1905, au coin de la rue face à l'hôtel des Boulevards, se dresse une nouvelle construction d'un modernisme audacieux : les galeries du Pont d'Avroy de Paul Jaspar, fameux exemple de l'Art nouveau à Liège.

Quant à Arthur Snyers, il choisit d'ériger le nouvel Hôtel Moderne (actuellement n° 29) dans un style éclectique, sans doute en partie sur les desiderata de son commanditaire, M. Grandérath. La façade se compose de cinq travées de dimensions égales (fig. 17). L'immeuble s'élève sur cinq niveaux.

Le rez-de-chaussée est flanqué aux deux extrémités de deux monumentales entrées de style néo-classique. Les portes sont à double vantail avec imposte cintrée et ajourée. De part et d'autre des portes d'entrée, des piliers soulignent la monumentalité de celles-ci. La devanture est entièrement vitrée avec en son centre une porte à double vantail qui donne accès au café. Les deux vitrines sont délimitées par des montants en forme de colonnes à chapiteaux en fonte.

L'entresol est composé de dix balconnets disposés deux par deux suivant les travées. Les fenêtres sont à petits-bois. L'imposte est cintrée et à petits-bois. Le parement de ce niveau souligne l'horizontalité, tandis que les trois avant-corps des étages supérieurs, composés de bretèches et de pignons, mettent en évidence la verticalité de l'hôtel. En effet, les premier et deuxième étages alternent trois bretèches dont deux sont de section polygonale et une est de section courbe avec deux travées de balconnets. Les bretèches s'élèvent donc sur deux niveaux. Elles se concluent par un balcon à l'étage des combles.

La bretèche de section arrondie occupe la travée centrale. Elle a une particularité : la baie centrale forme un balconnet garni d'un garde-corps en fer forgé. Les trois baies des cinq bretèches sont séparées par de fines

⁴³ Archives Arthur Snyers, dossiers n°s 322 et 392.

⁴⁴ GOBERT Théodore, 1976, t. IX, p. 461.



*Fig. 17 -
SNYERS Arthur,
Hôtel Moderne,
M. Granderath,
rue du Pont
d'Avroy n° 29,
Liège, 1906.
Photographie
d'époque.
Fonds d'archives
Arthur Snyers.*

colonnets, dont les extrémités sont de petits chapiteaux sculptés ornés de feuilles d'acanthé. Seuls les panneaux d'allèges aux extrémités des bretèches sont garnis d'une frise, qui se compose de trois panneaux : un grand panneau central décoré d'une figure féminine dont la chevelure se termine en fleurs et deux petits panneaux adjacents qui représentent le même motif floral mais en bouquet. Les deux travées occupées par les balconnets sont en faible retrait. La moulure délimitant les deux travées est garnie à son sommet d'une coquille à palmette sculptée.

Le troisième étage, sous combles, prolonge sur le brisis les bretèches en trois pignons à lucarne avec balcon : deux sont triangulaires et une est courbe au centre. Les trois pignons à lucarne sont à volutes. Chacun d'eux est percé d'une baie cintrée. Les deux pignons à lucarne triangulaire sont surhaussés successivement d'une moulure à modillons et d'un fronton arrondi. Le pignon à lucarne arrondi de l'avant-corps central est doté d'une coquille à palmette. Il est surhaussé d'un épi de couronnement où s'aperçoivent des lignes en coup de fouet, tout comme dans les différentes balustrades en fer forgé et les quatre appliques lumineuses extérieures. Les balconnets sont prolongés par une lucarne à fronton cintré. Une corniche à modillon fait la transition entre les étages et les combles.

Snyers joue sur la ligne droite et la ligne courbe : des bretèches aux fenêtres droites encadrent les grilles courbes des balconnets et les fenêtres courbes de la bretèche centrale. La courbe se retrouve aux extrémités du bâtiment avec les pignons à lucarne aux terminaisons arrondies. Snyers interprète à sa façon des éléments empruntés au passé. Il fait référence au répertoire du style Louis XV (coquille), au néo-classicisme (entrée monumentale et fenêtre de l'entresol à petits-bois) et encore plus avant à l'Antiquité, avec les fines colonnettes à chapiteaux sculptés des bretèches et celles de la devanture du café, et aussi à l'Art nouveau par les grilles en fer forgé des balconnets et des balcons, par l'épi de couronnement et les appliques lumineuses.

La décoration intérieure est aussi un patchwork d'époques différentes. Au rez-de-chaussée, la devanture de l'hôtel s'ouvre sur le café qui conduit lui-même à une salle de billard située à l'arrière de l'immeuble. Les portes monumentales de gauche donnent accès à l'entrée de l'hôtel proprement dit. Le visiteur accède tout d'abord à la loge du portier qui fait face à une cabine téléphonique. Ensuite, par un vestibule, il arrive à l'escalier. Dans le coin arrière gauche sont disposés en enfilade l'office, la plonge et la cuisine. Le tout est complété par des toilettes pour hommes et dames.

La décoration des murs du grand café est marquée des courbes les plus modernes : par les appliques lumineuses, les frises fleuries et les chapiteaux sculptés des colonnes en fonte. Tout le pourtour accueillait dans sa partie inférieure des glaces et dans sa partie supérieure de grandes peintures. En 1906, douze panneaux sont commandés à Auguste Donnay par Arthur Snyers⁴⁵.

La thématique développée dans les douze panneaux peints n'est pas surprenante⁴⁶. Elle reflète les goûts de l'époque. Quatre des douze panneaux représentent une allégorie des quatre saisons. Donnay plante ses

⁴⁵Cité par DES OMBIAUX M., 1907, p. 102.

⁴⁶ Des clichés pris à l'occasion des travaux demeurent les seuls témoins iconographiques des panneaux réalisés par Auguste Donnay en 1906-1907. BRONZE David, LEYDER Marianne, 2001, p. 62-66.

personnages dans des paysages de nos régions. Les panneaux témoignent de l'admiration que vouait Donnay à Puvis de Chavannes. Les éléments typiques du peintre français s'y retrouvent : référence à l'Antiquité par les vêtements et impression d'un temps suspendu, d'immortalité et de mélancolie.

Le printemps est caractérisé par le groupe des trois Grâces qui viennent semer la joie parmi les hommes. Deux enfants figurent probablement la renaissance de la vie. A gauche, la déesse Flore est représentée sous les branches d'un arbre fleuri. L'été est représenté par une assemblée de jeunes femmes au bord de l'eau. Certaines se prélassent, tandis que d'autres se baignent parmi les iris. L'automne est figuré par une activité courante de cette saison : la récolte des fruits. Maurice Kunel⁴⁷ voit au travers des pommes la représentation de Pomone, la déesse romaine de l'agriculture et des fruits. Quant à l'hiver, moins immédiatement compréhensible, il est néanmoins lisible par les deux attributs suivants : les trois chiens, associés fréquemment dans la mythologie à l'enfer, signifient que l'hiver est un retour à un temps de souffrance, tandis que le bois entassé fait certainement référence au feu.

La critique fit un accueil mitigé à ces peintures. Ces douze panneaux, disparus après leur dépôt dans un musée de la Cité ardente lors des transformations de 1957, restent cependant de rares exemples de l'activité de Donnay en tant que peintre-décorateur⁴⁸.

La salle de billard, située à l'arrière du grand café, est illuminée par trois grands lanterneaux. Les contre-lanterneaux dessinent à l'aide de lignes courbes de multiples pétales autour d'une corolle. La décoration du plafond et des murs montre des frises végétales et des coquilles propres au style Louis XVI. La partie inférieure des murs est agrémentée de miroirs.

A l'entresol, la surface se partage entre, côté rue, la grande salle des fêtes, côté façade postérieure, un petit salon, un boudoir, un bureau. Un office et un magasin sont disposés en appendice, derrière l'escalier. La grande salle des fêtes revêt une décoration légère en stuc de style rococo avec des représentations de paniers fleuris et de coquillages, tandis que le petit salon évoque une autre référence du passé, le style Louis XVI.

La décoration intérieure mêle, tout comme la façade, différents styles : moderne, Louis XVI et rococo. Ce qui montre une fois encore la propension d'Arthur Snyers pour le mélange des styles et la coexistence de ceux-ci pour former quelque chose d'unique. Les trois étages sont divisés en onze chambres d'hôtel agrémentées d'une toilette et d'une salle de bains par étage.

Une société anonyme est constituée en 1908 pour acquérir l'hôtel Moderne qui appartenait à M^{me} Granderath. Celle-ci se trouvait dans l'impossibilité de remplir ses engagements envers les créanciers hypothécaires, les entrepreneurs et les fournisseurs⁴⁹. Ensuite, l'Hôtel Moderne semble devenir la propriété de Léon Gilliot et de M. De Roubaix. L'hôtel est alors intitulé « Grand Hôtel Weber ». M. Gilliot fait appel à Arthur Snyers pour y exécuter des travaux d'amélioration. Il s'agit de travaux de peinture, d'électricité, de chaufferie, de plafonnage, de pavement, de placement

⁴⁷ KUNEL Maurice, 1923, p. 136.

⁴⁸ PARISSÉ Jacques, 1991, p. 222, note 19.

⁴⁹ Lettre datée du 1^{er} mars 1908, Archives Arthur Snyers, dossier n° 322.

d'appareil sanitaire et d'un monte-plats. De plus, la salle du café est partagée entre un restaurant et le café proprement dit par une cloison en petits-bois vitrée.

Une lettre datée du 8 mai 1920 nous apprend que l'hôtel a encore changé de propriétaire : il appartient à M. Jacquet-Wiser, qui possède également une distillerie de liqueurs fines et de vins de toutes provenances, rue de Serbie n^{os} 42 et 44. Arthur Snyers est appelé pour y réaliser à nouveau des améliorations. Il dessine aussi quelques comptoirs supplémentaires pour le café-restaurant.

En 1927, l'hôtel est à nouveau rénové. Cette fois-ci, le nouveau propriétaire fait appel à l'architecte Georges Dedoyard⁵⁰. Les décorations des grandes salles du café et du restaurant prennent des allures Art déco.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'hôtel passe aux mains d'une compagnie immobilière de Bruxelles, la société anonyme Minerve-immo. L'hôtel est entièrement remanié en 1957 pour y créer l'actuelle galerie d'Avroy⁵¹. Le projet est confié à l'architecte bruxellois Emile Goffay (1910-1961). En plus de la création au rez-de-chaussée de la galerie commerciale, qui superpose sur deux niveaux une multitude de magasins, l'architecte exhausse la façade de deux niveaux et crée un cabaret dancing au sous-sol. Ce cabaret a posé quelques problèmes de conformité pour la hauteur de plafond (2,61 m au lieu de 2,75 m) et l'évacuation des personnes. Le dancing est connu sous la dénomination « Régina », puis « Walhalla », cabaret bavarois. L'hôtel ferme définitivement ses portes en 1976. Les chambres sont alors aménagées en studios. La galerie, à l'heure actuelle, connaît des problèmes de fréquentation. Aujourd'hui, il ne reste de la façade d'origine que les deux premiers étages à partir des bretèches et, de la décoration d'origine, que les plafonds de la salle Louis XVI de l'entresol, occupé désormais par une école de danse.

Deux autres réalisations d'Arthur Snyers sont bien connues des Liégeois. Elles se dressent au débouché de la rue de l'Etuve sur les rues de la Cathédrale et de la Régence. Leur origine remonte à l'année 1878 quand les frères Wiser établissent leur premier magasin, une épicerie parisienne installée rue de la Régence n° 20.

Le bâtiment est sobre, d'allure vaguement néo-classique. Il s'élève sur quatre niveaux et comprend trois travées. Le rez-de-chaussée est occupé par le magasin. La façade est soulignée au niveau des deuxième et troisième étages de piliers colossaux à chapiteaux ioniques. Un petit balcon prend place au-dessus de la porte cochère. La devanture se compose de deux vitrines séparées par la porte d'entrée. L'épicerie parisienne est un commerce d'alimentation générale de premier choix, spécialisé dans la vente d'articles fins, de denrées coloniales (chocolats, thé de Chine, vanille...), de vins, de liqueurs, de spiritueux, de bières anglaises, d'articles de dessert et de divers produits français et américains.

Le magasin ne tarde pas à s'agrandir. Un coupon de dette de livraison daté de mars 1886 montre la même épicerie élargie de deux travées. Sur l'enseigne, on peut lire : « Epicerie parisienne. André Wiser ». Celui-ci, séparé de son frère, est à présent le seul gestionnaire de l'affaire. Dès novembre 1886, très exactement le 6, l'épicerie déménage rue de la

⁵⁰ LAVIS P., 1987-1988, p. 80.

⁵¹ Archives communales de la Ville de Liège, permis de bâtir, n° 38210.

Régence n^{os} 14 et 16. L'épicerie porte désormais à la suite de sa nouvelle installation une enseigne en rapport avec son développement : « Grande épicerie parisienne ». Cette nouvelle appellation témoigne de la prospérité de l'établissement.

Des publicités et des coupons de dette laissent voir à quoi ressemblait la façade. Le bâtiment s'est élargi. Il s'étend sur sept travées et comprend quatre niveaux. Le rez-de-chaussée est entièrement occupé par le magasin. Les marchandises attirent les chalands à travers six vitrines qui sont partagées symétriquement en deux par la porte d'entrée. Le tout est protégé par une marquise ouvragée en fer forgé. De vastes entrepôts viennent compléter les nouvelles installations. Ceux-ci se situent rue de l'Etuve n^o 8 et impasses Saint-Michel et Saint-Ambroise n^o 6. Depuis sa fondation, l'entreprise d'André Wiser s'accroît sans cesse. Signe de cette évolution, de nombreuses succursales sont implantées en dehors de Liège : trois à Bruxelles, une à Namur et une à Huy.

En l'année 1902, André Wiser fait appel à Arthur Snyers pour moderniser la devanture et le mobilier de deux de ses commerces. Il s'agit de ceux de Liège et de Huy. La demande de permis comprend entre autres le souhait de moderniser la devanture de la rue de la Régence⁵² n^{os} 14 et 16. La vitrine et le tambour d'entrée sont redessinés par Snyers dans un style Art nouveau sobre. En effet, les lignes propres à l'Art nouveau sont essentiellement mises en évidence par les appliques et l'ornementation (serrures, boîtes aux lettres) en cuivre nickelé sur les faces visibles. La marche d'entrée est en marbre de Comblanchein. Un pavement en mosaïque romaine à fond blanc, bordure et ornements en rouge de Vérone et inscription en bleu céramique «A. Wiser 1878» rattrape le niveau du plancher intérieur. Le soubassement des deux glaces courbes du tambour d'entrée devait vraisemblablement être en marbre de Comblanchein. La porte est formée d'un vantail simple. Le panneau supérieur vitré couvre les deux tiers de la surface de la porte. La glace est biseautée. Le plafond montre un dessin géométrique composé de quatre carrés aux côtés et angles formés de courbes concaves dont les centres sont coupés d'un cercle parfait. Les glaces biseautées sont argentées, faisant miroir. L'attique présente une corniche délimitée par une ligne rappelant le coup de fouet. La corniche est soulignée de petits motifs floraux. L'attique est divisé en trois panneaux vitrés : deux carrés et un rectangle. L'inscription « Wiser » est sérigraphiée sur le panneau du milieu.

A Liège, les affaires de l'épicerie Wiser prospèrent toujours davantage et André Wiser décide de transférer son établissement dans de nouveaux bâtiments. Il a en vue d'ériger ceux-ci tout à côté des entrepôts de la rue de l'Etuve. Avant de poursuivre, il convient de revenir sur l'urbanisation de la rue de l'Etuve, liée en grande partie aux Wiser.

Dans la foulée des grands travaux d'assainissement, l'administration communale décide la rectification de la rue dès 1876. En effet, la rue est étroite et constituée de vieilles et irrégulières habitations. Le côté gauche de la rue avait déjà fait place à une rangée de confortables maisons bourgeoises. Un arrêté royal du 16 novembre 1876 approuve l'élargissement de la rue à sept mètres cinquante. Suit, en 1885, l'aliénation des anciens locaux de l'établissement Cockerill qui longeait une partie de la rue (situé

⁵² Archives Arthur Snyers, dossier n^o 220.

entre la rue de la Régence et de l'Etuve). Le terrain libéré est donné pour de nouvelles constructions.

Des propositions inattendues de la part des époux Wisser-Brocard devaient donner une physionomie différente à la rue de l'Etuve. Le 5 juillet 1907, les époux proposent à la Ville de conclure une convention en vue de l'élargissement et de l'appropriation complète de la rue. Les autorités communales vont considérer que la rue doit devenir une voie de communication relativement importante pour les piétons et pour le charroi provoqué par l'activité de la rue de la Régence, sa voisine, parcourue depuis peu par deux lignes de tramways. De plus, à des fins d'assainissement, il convient de démolir les maisons malsaines des deux impasses qui subsistent du côté droit de la dite rue. Le Conseil communal adopte le 8 juillet un plan d'élargissement à dix mètres de la rue de l'Etuve et de son prolongement jusqu'à la rue de la Cathédrale, la suppression de deux impasses existantes et, pour ce faire, l'expropriation des immeubles nécessaires à l'amélioration et à l'assainissement de ladite rue⁵³.

En 1907, les époux Wisser possèdent près de 910 m², qui se répartissent à l'angle de la rue de la Cathédrale et de la rue de l'Etuve (50 m² rue de la Cathédrale et 860 m² du côté droit de la rue de l'Etuve).

André Wisser fait appel une nouvelle fois à Arthur Snyers. Il ne s'agit plus de transformer mais de construire **un immeuble au coin des rues de la Cathédrale et de l'Etuve** (fig. 18). Wisser s'engage envers la Ville de Liège à construire une maison de commerce d'une importance au moins égale à celle érigée à l'angle de la place de la Cathédrale et de la rue Pont d'Avroy (immeuble Biar)⁵⁴. Arthur Snyers établit les plans en 1909. Le cahier des charges est signé le 19 juin de la même année⁵⁵. L'autorisation est donnée le 17 décembre.

Le bâtiment présente une élévation à quatre niveaux à laquelle vient s'ajouter un étage sous les combles. L'angle de l'immeuble est souligné par une tourelle d'angle de section circulaire surhaussée d'une lanterne à clocheton percée de quatre œils-de-bœuf. Cet élément signale l'entrée du magasin.

Du côté de la rue Cathédrale, deux travées composent la façade. Une tourelle de saillie ovale rehaussée d'une lanterne de plus petite dimension occupe la dernière travée. Tandis que la première travée élève trois balconnets décorés de grilles en fer forgé représentant deux papillons en tête-bêche : un de nuit et un de jour. Un jeu sur les initiales d'André Wisser, le A et le W entrecroisés, peut également s'y voir. Cette travée est légèrement enfoncée par rapport à la surface du pavement de la façade. Les trois balconnets sont rehaussés d'une moulure en pierre de taille au centre de laquelle s'épanouit un motif remanié propre au répertoire décoratif en vigueur au XVIII^e siècle sous le règne de Louis XV : une coquille à palmette. Les combles sont éclairés par une lucarne légèrement retroussée.

Du côté de la rue de l'Etuve, la façade présente six travées. Elle intercale successivement dans le sens de la longueur : fenêtres, bretèche sur deux niveaux avec balcon, trois balconnets, une bretèche sur deux niveaux avec

⁵³ GOBERT Théodore, 1976, t. V, p. 87.

⁵⁴ Archives communales de la Ville de Liège, permis de bâtir, n° C 1668.

⁵⁵ Archives Arthur Snyers, dossier n° 362.



*Fig. 18. -
SNYERS Arthur,
Epicerie Wiser,
angle des rues
de la Cathédrale
et de l'Etuve,
Liège, 1912.
Photographie
d'époque.
Fonds d'archives
Arthur Snyers.*

balcon, deux rangées de fenêtres. L'étage des combles alterne des lucarnes légèrement retroussées avec des lucarnes en pavillon. La dernière travée associe la lucarne en pavillon à un toit en pavillon. Les bretèches sont de section polygonale. Elles sont en pierre bleue avec des consoles et culs-de-lampe en béton armé bleuté de façon à imiter la pierre. Les panneaux d'allèges inférieurs et supérieurs sont décorés tantôt de motifs géométriques tantôt de motifs floraux. De fines colonnes séparent les fenêtres à doubles vantaux. Elles s'élèvent sur l'entièreté de la bretèche. Des chapiteaux floraux viennent délimiter celle-ci en bas et en haut, ce qui donne un caractère antiquisant à la façade. Le balcon surmontant la bretèche associe une grille en fer forgé à des montants en pierre bleue pour le garde-corps. Les linteaux droits des baies sont taillés à leurs extrémités en coup de fouet.

Le parement de l'ensemble des deux façades allie des pierres blanches de Gobertange pour le remplissage et les moulures à du petit granit de l'Ourthe de couleur bleue pour les cordons, les linteaux, le seuil et le parement du premier niveau. Des ancrs décoratives sont appliquées sur la façade de la rue de l'Etuve. L'ensemble est asymétrique mais chaque face prise à part est équilibrée.

Le magasin occupe l'entièreté de la surface au niveau du rez-de-chaussée. Huit vitrines permettent d'allécher la clientèle. Leurs encadrements sont sans décoration. Deux entrées complètent le rez-de-chaussée. La porte indépendante est en chêne de Hongrie avec moulures embrevées, frises à corniche et imposte mobile à basculer. L'imposte et les deux panneaux supérieurs sont garnis de verres imprimés et protégés de grille en fer forgé. La grille de l'imposte dessine un soleil rayonnant. Cette porte donne accès à l'escalier qui dessert l'ensemble de l'immeuble.

Le tambour et la porte d'entrée du magasin sont situés à l'angle de l'immeuble. La porte est à doubles vantaux. Chaque vantail se compose de trois panneaux vitrés : deux carrés et un rectangle dont les côtés supérieurs et inférieurs sont en courbe convexe. Des appliques simples en cuivre protègent le bas de la porte. Une corniche avec simple moulure fait la transition vers un attique en demi-cercle entièrement vitré. Le plafond dessine des motifs géométriques : quatre rectangles autour d'un cercle. Le soubassement de la tourelle d'angle vient coiffer l'entrée en un arc en plein cintre. Les départs de cet arc sont garnis d'un motif végétal stylisé. Un pavement en mosaïque romaine revêt le sol du tambour d'entrée. Des cubes de mosaïque y représentent une couronne de feuilles de chêne au centre de laquelle les initiales d'André Wiser s'entremêlent. La date de la fondation du magasin souligne l'ensemble.

Au sous-sol se trouvent le dépôt, la fromagerie, le calorifère, le réfectoire des commis et des domestiques, la lingerie des dames, une cuisine, un lavoir et une cave à charbon. Le rez-de-chaussée est voué au magasin. L'espace au premier étage est divisé : d'une part, côté rue de l'Etuve, deux chambres et une salle à manger avec une décoration de style moderne (cheminée, moulure du plafond), d'autre part, côté rue de la Cathédrale, un salon de style Empire. A l'angle, un grand bureau est éclairé par deux fenêtres et les trois baies de la tourelle de style Louis XV. La surface arrière comprend un vestiaire, des toilettes, une salle de bains, une chambre et une cuisine donnant sur une deuxième cour.

Les deuxième et troisième étages présentent la même disposition des pièces, à l'exception du bureau qui est remplacé par le salon et du salon

qui laisse place à une chambre supplémentaire. Le quatrième étage sous les combles comprend des chambres en façade avec à l'arrière de la surface les mêmes pièces (bains...). Les étages devaient être loués en appartements (deuxième et troisième) et en chambres avec communs pour les combles (sûrement pour le personnel de maison et du commerce).

En septembre de l'année 1910, Snyers dessine onze meubles destinés au magasin. Les meubles sont réalisés par Joseph Arnold, ébéniste établi rue Saint-Pierre, qui travailla de nombreuses fois pour Snyers. Tous les bois visibles sont en acajou verni. Les poignées des tiroirs sont en cuivre nickelé ; les tablettes supérieures et les plinthes sont en marbre. Les deux rayons sont divisés en six parties pour le premier et en trois parties pour le deuxième avec un fond en glaces argentées. Les montants sont à pilastres surmontés d'un chapiteau corinthien. Entre chaque division, Snyers place une arcade en archivolt avec clef et écoinçons sculptés. La clef représente une coquille. Les écoinçons sont ornés de motifs végétaux. Les meubles d'exposition, ceux de débit courant, le meuble de la charcuterie, ceux de la confiserie, du café, des biscuits présentent tous des pilastres cannelés. Les moulures des profils sont en consoles à volutes.

Le 23 mars 1910, André Wiser signe les plans de transformation de ses entrepôts⁵⁶. Snyers réalise pour ceux-ci une façade en accord avec l'architecture du nouveau bâtiment. La façade s'élève sur cinq niveaux et sept travées composent la longueur du bâtiment. La travée centrale est légèrement en saillie arrondie. Les baies sont séparées par de fines colonnettes en longueur. En hauteur, les baies sont séparées par des frises aux décors végétaux (fleurs de lys) rappelant les décorations des tourelles et bretèches de l'immeuble voisin. Deux rigoles appuient cette légère saillie. La travée est surhaussée d'une moulure décorée d'un motif de coquille à palmette remanié identique à la décoration de la rue de la Cathédrale.

Le percement des baies est situé au même niveau que celui de la dernière travée signalant l'escalier du bâtiment voisin, ce qui assure encore mieux la transition entre les deux constructions. Cependant, le toit plat sans brisis et lucarne endommage la continuité parfaite. Les linteaux des fenêtres sont taillés en coup de fouet.

Au rez-de-chaussée, autour de la travée centrale, se répartissent symétriquement deux vitrines et une porte d'entrée. Quant à la travée centrale, elle se compose d'une grande porte d'entrée sous forme d'une grille rétractable surhaussée de décoration en fer forgé aux découpes géométriques.

L'immeuble s'étend dans l'espace en forme de fer à cheval avec une cour au centre. Sur les quatre étages, un couloir encercle la cour : il dessert une multitude de chambres. La travée centrale en façade est occupée par l'escalier. Au rez-de-chaussée, la surface est partagée entre les écuries et les entrepôts. Tout à côté des entrepôts, un mur de clôture délimite les terrains de Wiser. Ce mur a nécessité des pourparlers avec l'architecte en chef de la Ville de Liège qui jugeait inadéquat le premier projet. Le deuxième projet est accepté le 12 avril 1911. Les balustrades surmontant la porte sont supprimées et la fausse fenêtre est remplacée par une plaque en marbre portant le nom du magasin Wiser.

⁵⁶ Archives Arthur Snyers, dossier n° 363.

Après la Première Guerre mondiale, l'épicerie Wiser connaît des temps difficiles. Fernand, fils d'André Wiser, finira par mettre la clef sous la porte au milieu du XX^e siècle. Le bâtiment est alors loué à la S.A. Nopri (chaîne de grande distribution alimentaire), qui rachète le fond de commerce. En 1952, la S.A. Nopri engage Henri Snyers, le fils d'Arthur, pour réaliser les transformations⁵⁷ nécessaires à l'installation du nouveau magasin. Ces aménagements ne toucheront heureusement ni à la structure ni à la façade. Ils consistent en la réunion des deux immeubles voisins rue de la Cathédrale (n^{os} 65 et 67), en la modernisation de la surface commerciale et en l'établissement d'un sous-sol en cas d'obligation de guerre. La modernisation du magasin passe par de nouvelles vitrines et entrées.

En 1954, l'architecte J. Remion s'occupe de la suppression des deux flèches des tours et de leur remplacement par une terrasse en zinc⁵⁸. Les raisons de cette intervention sont simplement le mauvais état des deux tours. Malheureusement, cette intervention aura beaucoup plus de conséquences que la précédente. En effet, les deux tours, visibles de loin, marquaient le caractère prestigieux du bâtiment et de plus, elles répondaient parfaitement à la tour voisine de l'hôtel des Postes de la rue de la Régence.

En 1970, l'immeuble est loué à l'animalerie Humblet. Les nouveaux locataires entreprennent de nouvelles transformations des portes de la façade. Ils font appel pour cela aux architectes Bonhomme et Poskin. Ils ont à résoudre d'énormes problèmes de mise aux normes de sécurité et d'incendie. Au début des années 1970, le bâtiment est vendu à la sprl Humblet qui occupe toujours les lieux actuellement. Aujourd'hui, les murs de la célèbre épicerie Wiser semblent en désuétude, abandonnés aux affres du temps, de la pollution et de l'urbanisation. Il reste à espérer que ce témoin de l'activité commerciale et de l'histoire de l'architecture éclectique à Liège ne disparaisse pas.

Peu de temps après, **le 4 mai 1912**, André Wiser signe les plans dressés par Arthur Snyers pour la construction d'un **second bâtiment qui prendra place à l'angle des rues de la Régence et de l'Etuve**⁵⁹. L'édifice (fig. 19) s'élève sur quatre niveaux auxquels s'ajoute un étage sous combles. L'angle de la construction comprend au rez-de-chaussée la porte d'entrée du magasin dont la gorge est décorée d'une moulure sculptée en une guirlande végétale. Une bretèche fait ensuite saillie sur les deux niveaux supérieurs. Elle s'achève au troisième étage par un balcon. Le pignon est décoré d'une lucarne en pavillon avec crétage en fer forgé comprenant une fenêtre à doubles vantaux. Le vitrage de la bretèche est courbe. Les panneaux d'allège sont agrémentés de motifs géométriques.

A gauche, du côté de la rue de la Régence, la façade est divisée en trois travées. Le rez-de-chaussée est divisé par trois vitrines séparées par des montants de pierre bleue. Les trois étages font se succéder une fenêtre, un balconnet et une seconde fenêtre. Les combles sont surhaussés par un brisis qui comprend deux œils-de-bœuf distribués autour d'une lucarne en pavillon et crétage.

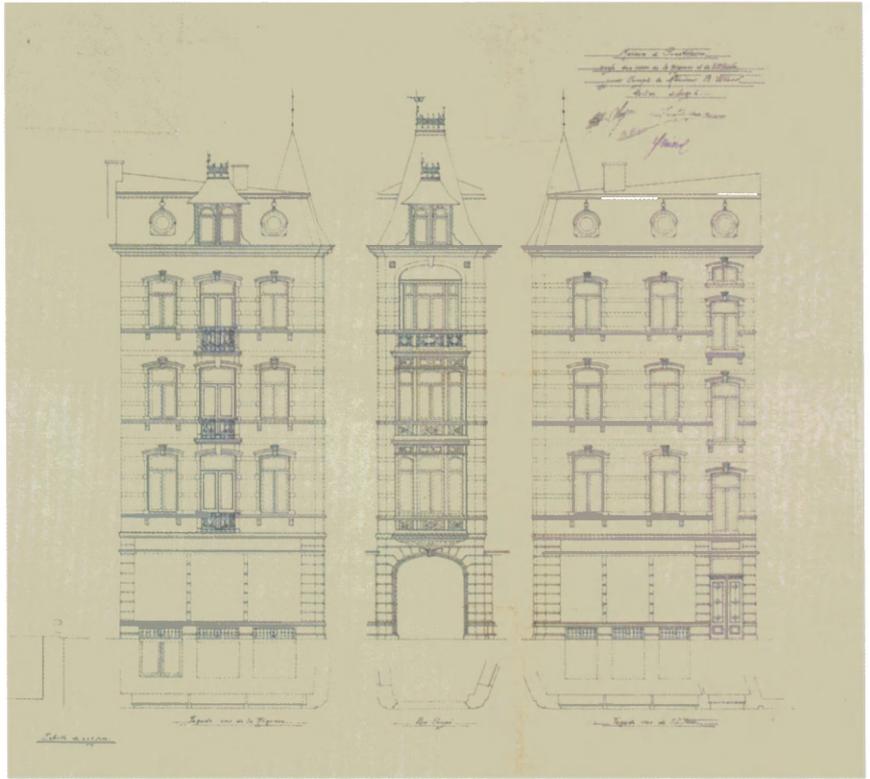
A droite, du côté de la rue de l'Etuve, la façade se divise également en trois travées. Mais ici le rez-de-chaussée comprend en plus de trois

⁵⁷ Archives Henri Snyers, dossier n° 795.

⁵⁸ Archives communales de la Ville de Liège, permis de bâtir, n° 35347.

⁵⁹ Archives Arthur Snyers, dossier n° 410.

Fig. 19. - SNYERS Arthur, *Epicerie Wiser*,
angle des rues de la Régence et de l'Etuve,
 Liège, 1912. Calque, élévation, encre bleue
 et noire, échelle initiale 0,02 pm.
 Fonds d'archives Arthur Snyers.



vitrines une porte à doubles vantaux. Cette porte donne accès à l'escalier menant aux étages. Les trois travées des étages distribuent chacune trois fenêtres. La façade est animée par un jeu de décrochement des fenêtres de la troisième travée qui correspond à la cage d'escalier. Cette travée est située à un niveau un peu inférieur aux autres. De plus, une petite fenêtre s'ajoute au troisième étage. Les combles sont éclairés par trois œils-de-bœuf.

Les appuis de vitrines et de fenêtres, les linteaux des fenêtres, les cordons et ornements sont en petit granit d'Anthisnes taillé au fin ciseau en ciselures droites et parallèles. Le remplissage du pavement est en pierre blanche de Gobertange. Les cordons sont multipliés et forment un treillis de couleur en animant les élévations extérieures et en reliant toutes les baies entre elles. Les balconnets et le balcon de la bretèche sont garnis de balustrades en fer forgé. Le motif peut laisser deviner le A et le W d'André Wiser dans un jeu de lignes en volutes. Le brisis, les lucarnes et le pignon sont en ardoises de zinc. La corniche est à modillons. Le cul-de-lampe est revêtu d'un stuc imitant la pierre de taille.

Le sous-sol est partagé entre une cuisine, une salle à manger, des toilettes, une cave à provision et une cave à charbon. Le magasin occupe tout le rez-de-chaussée, à l'exception de la cage d'escalier qui est isolée de celui-ci par une cloison. Le sous-sol devait probablement être utilisé par les employés du magasin, tandis que les étages devaient être loués en appartements. Ceux-ci comprennent deux chambres, une toilette et une salle de bains. Seul le troisième étage est divisé en trois chambres et une salle de bains. Les combles sont occupés par cinq mansardes et une toilette. Le bâtiment bénéficiait de l'installation de l'électricité et du gaz. Snyers ne dessine ni les pavements des sols, ni la porte d'entrée, ni le mobilier du magasin.

Les deux bâtiments réalisés par Snyers autour de la rue de l'Etuve présentent des similitudes : bretèches s'étendant sur deux étages en saillie arrondie, balconnets, façade rythmée par des cordons de pierres bleues. Mais l'aspect général de la seconde construction diffère cependant par ses lucarnes à fenêtres jumelées, les crétages couronnant les lucarnes, les linteaux des fenêtres qui ne dessinent plus des lignes en coup de fouet. Ces éléments imprègnent le bâtiment d'un caractère néo-Renaissance flamande alors que son vis-à-vis est légèrement teinté d'Art nouveau dans son habit éclectique. Avec ces deux constructions et le pavillon de l'Exposition universelle de Bruxelles de 1910, André Wiser revient à des desiderata de style plus historique par rapport à ses précédentes commandes de Huy et de Namur. Il faut se souvenir que l'Art nouveau est déjà passé de mode en 1909 à Liège.

Arthur Snyers s'est aussi adonné très tôt à l'art de la devanture. Il est très prolifique dans ce domaine. La devanture est traitée comme un avant-goût de ce qui se trouve à l'intérieur du magasin. Snyers dessine également le mobilier des commerces : comptoirs, étagères, cloisons, rayons, présentoirs.

Contrairement aux autres programmes abordés par Snyers (habitat, exposition universelle...), sa production dans le domaine de la devanture est caractérisée par l'Art nouveau. Il ne mélange pas ici modernité et tradition. Il favorise une ligne claire et sobre. Ses devantures ne sont jamais exubérantes ou extravagantes. La première commande date de 1898 et il ne cessera plus de produire jusqu'en 1935.

Le 22 janvier 1898, il réalise la devanture et l'ensemble du mobilier de la **pharmacie Gabriel⁶⁰, située rue de l'Université n° 21**. Cette devanture est déjà imprégnée des lignes en coup de fouet de l'Art nouveau (fig. 20).

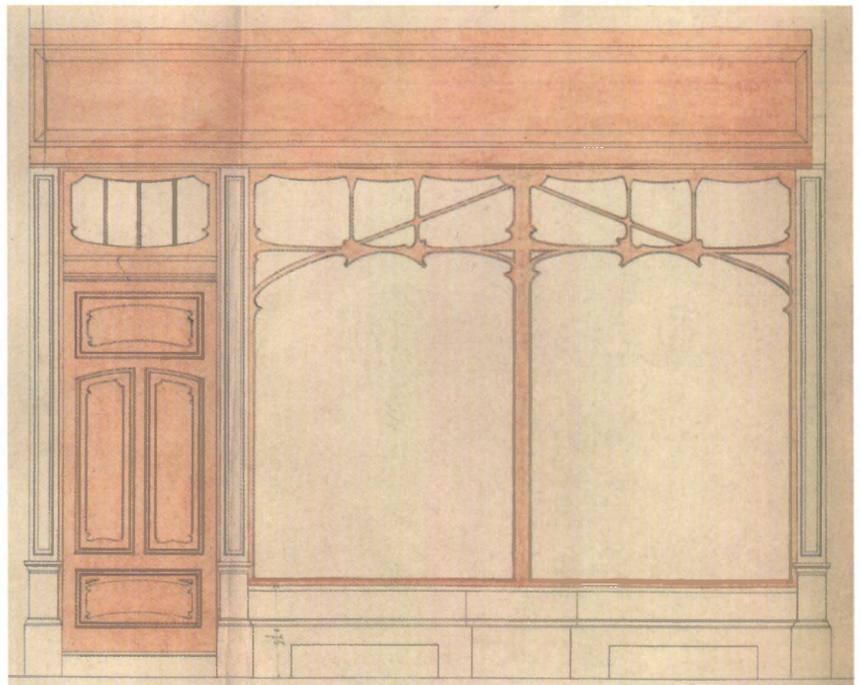


Fig. 20. - SNYERS Arthur, pharmacie Gabriel, rue de l'Université n° 21, Liège, 1898. Calque, élévation avec rendu, échelle initiale 0,05 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.

⁶⁰ Archives Arthur Snyers, dossier n° 43.

La maison comporte trois travées que Snyers répartit dans la proportion de deux tiers pour les vitrines et d'un tiers pour la porte d'entrée. La surface vitrée est divisée en deux vitrines reliées entre elles par une fine ligne de bois en coup de fouet descendant à partir du haut du montant central vers les extrémités opposées des deux vitrines.

Chaque vitrine possède, dans sa partie supérieure, une subdivision en panneautage qui dessine une large frise. Le découpage de la boiserie des panneautages dessine deux lignes en coup de fouet qui se rejoignent à la base de chaque panneau. Cette frise est soulignée par deux lignes en coup de fouet qui fusionnent au centre de chaque vitrage. Sur l'attique de la devanture est inscrit dans une typographie Art nouveau : « Pharmacie L. Gabriel » dans un décor de feuillage. La cloison de l'étalage est vitrée dans sa partie supérieure. Elle répond aux parties supérieures des vitrines en reprenant le même motif de panneautage, tout comme les rayons du magasin, dont les profils sont délimités également par la caractéristique ligne en coup de fouet. Des appliques lumineuses, dont le globe est en forme de fleur, sont accrochées à la cloison de l'étalage.

Une division en trois périodes des réalisations de devantures d'Arthur Snyers peut être établie :

- de 1898 à 1903, la ligne en coup de fouet est privilégiée.
- de 1904 à 1906, les motifs dessinés par de fines boiseries sont développés. Ils renvoient à des références végétales et stylisées. Les châssis sont plus nombreux et davantage complexes.
- de 1908 à 1935, les compositions deviennent plus raides et plus géométriques. La ligne droite s'impose. Cependant, Arthur Snyers utilise encore la ligne en coup de fouet, mais de façon moins tendue que lors de la première période. Il multiplie l'emploi de glaces sérigraphiées, ce qui rend inutile les châssis complexes aux formes variées. Certaines vitrines rappellent aussi la deuxième période.

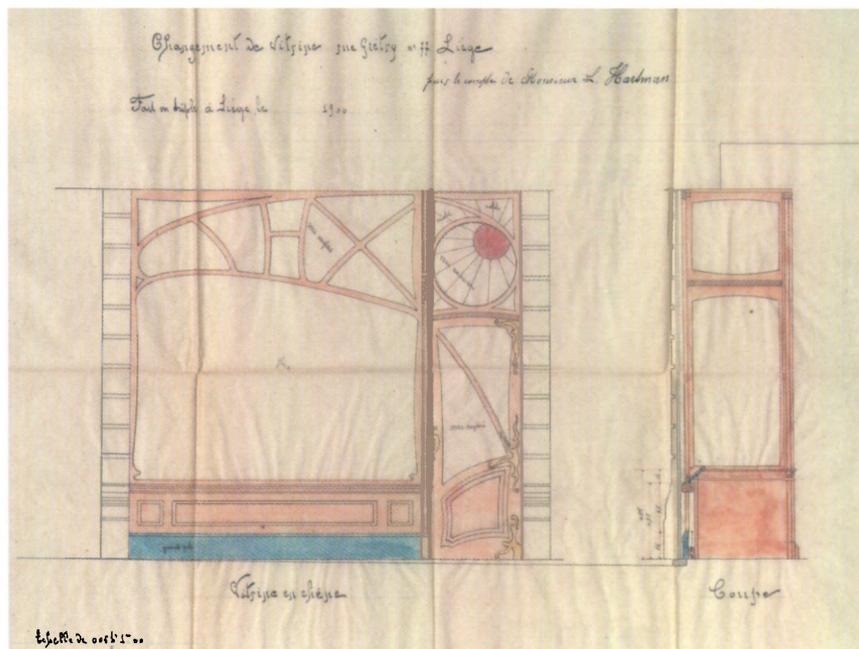
En 1900, rue Grétry n° 77, Arthur Snyers réalise une devanture pour M. Hartman⁶¹. L'ensemble est magistralement cohérent (fig. 21). Par rapport aux réalisations antérieures, la vitrine est en parfaite harmonie avec la porte d'entrée du magasin. Les deux éléments forment un tout. La vitrine est délimitée dans sa partie inférieure par un rebord en coup de fouet. Dans sa partie supérieure, une fine boiserie dessine un jeu de lignes abstrait. Des verres anglais, qui devaient être teintés, prennent place entre ces lignes. Une d'entre elles converge vers la porte à simple vantail et s'y prolonge en écharpe oblique. Le panneau supérieur de la porte est vitré de verre anglais. La porte revêt une serrure et trois appliques qui envahissent comme des lianes les espaces disponibles à partir de leur point d'attache. L'imposte est composée de petits-bois et de verre coloré. Les boiseries y tracent un cercle qui évoque un soleil, auquel répond un deuxième astre solaire moins abstrait, dont le centre est rouge et les rayons en fer.

C'est aussi **en 1900** qu'Arthur Snyers réalise la modernisation du **magasin de fourrures Rugemer⁶², rue de la Cathédrale n° 97**. Arthur Snyers utilise ici un tambour d'entrée. La façade (fig. 22) est rythmée par trois montants qui ont la forme de colonnes en fer à chapiteaux sculptés de

⁶¹ Archives Arthur Snyers, dossier n° 87.

⁶² Archives Arthur Snyers, dossier n° 122.

Fig. 21 - SNYERS Arthur, devanture Hartman, rue Grétry n° 77, Liège, 1900. Calque, élévation et coupe avec rendu, échelle initiale 0,05 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.



feuilles d'acanthé. La vitrine est délimitée par un encadrement de boiserie, dont les extrémités inférieures évoquent la ligne en coup de fouet. La partie supérieure de la vitrine est décorée d'un réseau graphique délimité par des boiseries sur lesquelles des appliques en cuivre s'étalent avec aisance. Le centre de la composition est un cœur renversé ou le fer de pique des cartes de jeu. Ces éléments se retrouvent dans les grilles en fer forgé des deux soupiraux. La frise supérieure se prolonge sur la vitrine courbe du tambour pour converger vers la porte d'entrée qui est tout aussi soignée que la vitrine : à double vantail avec motifs végétaux. Toute une composition y est dessinée dans la partie inférieure : sorte de toile d'araignée encerclant des verres fumés. Les appliques et les serrures répondent aux appliques de la frise de la vitrine. La clôture de l'étalage est

Fig. 22. - SNYERS Arthur, devanture Rugemer, rue de la Cathédrale n° 97, Liège, 1900. Photographie d'époque. Fonds d'archives Arthur Snyers.



percée d'ouvertures qui permettent d'accéder à l'étal proprement dit. La clôture est largement ajourée. Elle est garnie d'un rideau, tandis que la partie supérieure laisse pénétrer le regard à l'intérieur de la boutique. Le motif du cœur renversé s'y retrouve.

Le magasin semble être séparé de l'arrière-boutique par une cloison. Celle-ci est décorée de deux paons situés de part et d'autre de la porte d'entrée. Ils regardent tous deux un coucher de soleil et sont insérés entre un double demi-cercle où s'échoue la composition de la vitrine.

La devanture du fourreur Rugemer se distingue des productions analogues d'Arthur Snyers par la richesse des détails ornementaux (appliques en cuivre, vitraux monumentaux figuratifs se référant à la faune...). En fait, M. Rugemer commande une riche devanture, digne de son commerce et de la clientèle aisée qu'il désire toucher. L'ornementation des boiseries à la ligne en coup de fouet apparente clairement cette réalisation au magasin Niguét Art nouveau de Paul Hankar de la rue Royale n° 13, à Bruxelles. Quant au motif en cœur renversé ou en fer de pique des cartes à jouer, il se retrouve couronnant les cloisons de la salle d'ethnographie dessinée par Paul Hankar⁶³ pour l'Exposition universelle de Bruxelles en 1897.

La deuxième période de production de devantures d'Arthur Snyers se situe entre 1904 et 1906. Il propose pour les **ganteries Samdam**⁶⁴, en 1904, un projet pour un magasin supplémentaire situé **rue de l'Université n° 12**. Le bâtiment comporte quatre travées. La devanture (fig. 23) ne tient pas compte de cette division puisqu'elle montre une répartition de deux vitrines autour d'un tambour d'entrée. Une vitrine beaucoup plus étroite complète le dispositif sur le côté gauche. Une frise identique chapeaute les deux vitrines et l'entrée. Elle est découpée par une fine boiserie stylisée qui se réfère au monde végétal et évoque un soleil rayonnant.



Fig. 23. - SNYERS Arthur, devanture Ganterie Samdam, rue de l'Université n° 12, Liège, 1904. Photographie d'époque. Fonds d'archives Arthur Snyers.

⁶³ Pour plus d'informations, nous consulterons : LOYER François, 1986.

⁶⁴ Archives Arthur Snyers, dossier n° 255.

Le bas des vitrines est souligné de petits panneaux rectangulaires qui convergent vers la porte d'entrée. Celle-ci est constituée d'un jeu de panneaux rectangulaires, petits et grands, vitrés de verre biseauté. Les grilles des soupiraux recopient le motif végétal des frises. Sur l'attique de la devanture, on peut lire dans une typographie de style Art nouveau « Ganterie Samdam ». L'ensemble est agrémenté de bouquets de fleurs stylisés. L'attique est couronné lui-même d'une frise en fine boiserie qui présente le motif de fer de pique ou de cœur renversé qui s'observait sur la devanture du fourreur Rugemer. La mosaïque du tambour d'entrée met en évidence le nom Samdam par un encadrement de fines lignes entremêlées. La clôture de l'étalage prolonge la découpe de la porte d'entrée vers la gauche et vers la droite en formant à l'intérieur du magasin un mur vitré à structure géométrique.

La troisième période de réalisation de devantures d'Arthur Snyers, beaucoup plus longue, s'étend entre 1908 et 1935. Elle est caractérisée par des compositions toujours plus rigides et géométriques. Quelques devantures échappent cependant à ce classement. Il s'agit alors de réminiscences des première et deuxième périodes : se retrouvent des déclinaisons de motifs déjà utilisés tels que le demi-cercle qui semble rayonner comme un soleil ou les profils de boiseries qui revêtent la ligne sinueuse en coup de fouet.

A côté de ces réminiscences des deux périodes antérieures, Arthur Snyers joue sur les formes géométriques du rectangle, du cercle, de l'ovale et du losange. **Pour M. Baré⁶⁵, rue de la Sauvenière n° 31, en 1908**, il réalise une devanture (fig. 24) dont la frise se compose de rectangles juxtaposés les uns contre les autres sur leur grand côté. La porte de service et la porte du tambour d'entrée du magasin reprennent la structure ornementale dans leurs parties supérieures et inférieures. Celles de M. Katzenstein⁶⁶ sont découpées en losanges et rectangles.

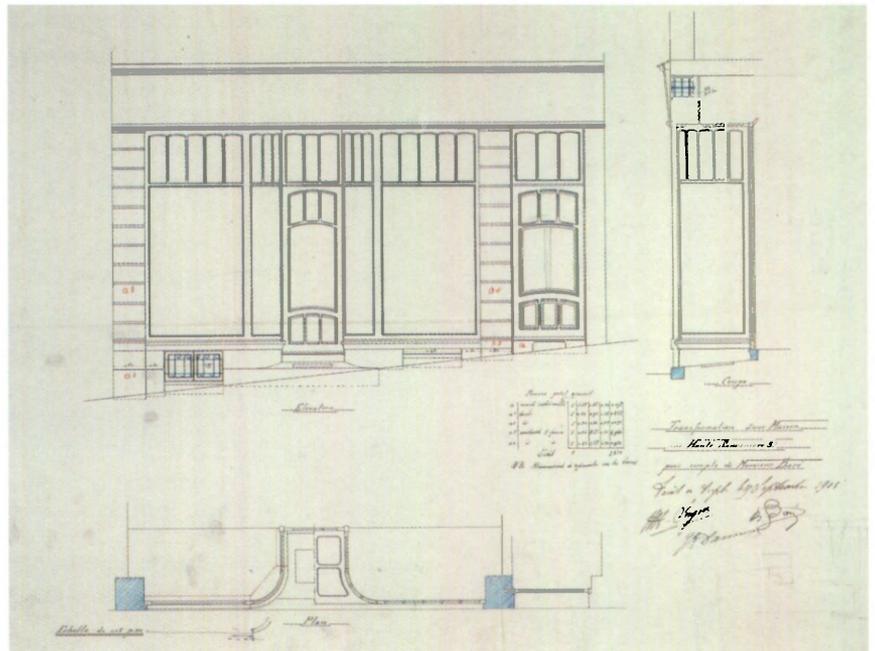


Fig. 24. - SNYERS Arthur, devanture Baré, rue de la Sauvenière n° 31, Liège, 1908. Calque, élévation, coupe et plan, encre noire et bleue, échelle initiale 0,05 pm. Fonds d'archives Arthur Snyers.

⁶⁵ Archives Arthur Snyers, dossier n° 331.

⁶⁶ Archives Arthur Snyers, dossier n° 394.

Caractéristiques et orientations d'une architecture éclectique

L'art d'Arthur Snyers est baigné de toute l'histoire de l'architecture liégeoise. Il mêle de-ci de-là des éléments de style mosan comme des soubassements en grès, des fenêtres à croisées ou encore le pan de bois utilisé pour les villas, à la ligne en coup de fouet de l'Art nouveau organique de Victor Horta ou à la polychromie des matériaux et aux arcs brisés et outrepassés de Paul Hankar.

La Renaissance française, l'italienne et la flamande ont également leur part dans le choix des éléments qui forment les nouvelles façades : par les consoles soutenant une bretèche, par les lucarnes à fronton et pinacle, par l'entrée monumentale cintrée... Les styles Louis XV et XVI sont réinterprétés dans les bandeaux et panneaux décoratifs. Tout ceci, avec bien d'autres éléments caractéristiques de tel ou tel style, est retraduit et associé de telle manière qu'il est parfois, sinon souvent, difficile de décortiquer l'ensemble, de le caractériser, d'en extraire les parties pour leur donner leur origine première.

On peut compléter cette situation par l'ajout de quelques réflexions sur les influences qu'a subies Arthur Snyers. Tout d'abord, délimiter de façon précise la sphère d'ascendant à laquelle a été soumis Arthur Snyers, s'avère difficile. D'une part, aucune note biographique, aucune appréciation personnelle du travail accompli ne subsiste ou peut-être n'a jamais existé. D'autre part, aucune information n'apparaît sur son parcours de stagiaire. Il est difficile d'apprécier, sans le moindre élément documentaire, l'influence de ses voyages (en Amérique, en Italie, en Allemagne...) sur ses conceptions architecturales. En tout cas, l'ensemble de sa bibliothèque témoigne de l'orientation potentiellement très large de ses connaissances (livres, revues diverses, recueils de planches).

L'orientation stylistique d'Arthur Snyers est nourrie, par tous ses pores, des styles du passé. L'architecte utilise sans retenue, presque sans vergogne, mais toujours avec grâce et discernement, des éléments puisés à des sources variées. Dans ses diverses réalisations, l'esprit d'ouverture de son inspiration est présent. Ici, on reconnaît dans l'arabesque de briques jaunes quelque emprunt mauresque, par contre, voilà dans cette devanture de magasin une organisation des petits-bois qui signe l'empreinte de Paul Hankar. Là, sans doute flotte le résidu de quelques conversations que l'architecte a dû avoir avec un de ses collègues sur un point d'architecture mosane, et cette façade-ci est la démonstration d'une parfaite maîtrise, une somme de style Louis XV.

« L'éclectisme est la plaie de l'art, [...] » écrit, en 1856, l'architecte Jean-Baptiste Lassus. Il explicite ensuite le principe fondamental de ce courant : « l'école éclectique admet la possibilité de créer, soit un art nouveau, soit une doctrine philosophique entièrement neuve, à l'aide d'éléments empruntés à tous les styles et à tous les systèmes. [...] Ainsi, [...], le principe de l'éclectisme est complètement opposé à celui de l'unité de style »⁶⁷.

L'éclectisme est un mouvement qui naît dans le courant de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il est l'enfant du développement des études

⁶⁷ LASSUS Jean-Baptiste, 1856, p. 27.

historiques et de l'invention de l'archéologie au XVIII^e siècle. Il puise son inspiration dans le vaste répertoire du passé⁶⁸.

L'éclectisme s'affiche aussi comme une démonstration de l'érudition et de l'ingéniosité des architectes, qui se montrent capables de maîtriser des disciplines diverses et de préserver l'identité de chacun des éléments constitutifs de leur art tout en les combinant. « [...] on n'a pas inventé de style nouveau, mais ici comme en presque toutes choses on est devenu éclectique, et un style unique ne règne plus, comme autrefois, à l'exclusion de tous les autres »⁶⁹.

Le mouvement éclectique, où tout est essayé, ne s'étend pas, dans le temps, sans polémiques et sans l'apparition de dérives excentriques. « Comment serait-il possible d'admettre cette ridicule fusion de toutes les formes, suivant le goût de chacun, et sans aucune distinction de caractère ou d'origine ? Evidemment non, il n'y a pas d'art possible avec une aussi audacieuse apologie de la licence et du plagiat ; une semblable doctrine conduit tout droit à l'anarchie et ne peut avoir d'autres résultats que de réduire l'artiste à l'impuissance la plus complète. Voilà pourquoi nous ne cesserons de le répéter : l'éclectisme est la plaie de l'art, et nous insisterons d'autant plus, qu'aux yeux des gens du monde, et même de certains artistes, ce système a un certain côté libéral et indépendant qui ne manque pas de séduction »⁷⁰.

Les adversaires de l'éclectisme ne semblent pas admettre qu'un artiste, à lui seul, puisse créer un art complet et nouveau, enfin l'art « moderne ». « Pauvres fous ! Mais l'amour-propre, l'orgueil, vous donnent le vertige et vous aveuglent ! Jugez un peu : vous, qui n'avez ni base ni point d'appui, vous voulez vous élever au-dessus des plus grands génies des temps de foi et de discipline ! »⁷¹. En définitive, dans le vaste courant de l'éclectisme, chaque architecte élaborera, à sa manière, son propre style. Car l'éclectisme est bien un style, un ensemble de caractéristiques formelles, produit d'une évolution et interprète d'un ensemble idéologique dont le terreau principal est l'historicisme associé aux techniques nouvelles, qui rendent possible le moindre souhait de l'architecte. Il ne s'agit pas de plagier mais de créer du neuf à partir de la connaissance des arts du passé tout en insérant ce bagage culturel dans le temps présent. Van Overstraeten donne une définition positive de l'éclectisme : « Ne trouvant dans les diverses souches que des expressions imparfaitement applicables à l'originalité et aux perfections techniques que réclament nos temps, d'un autre côté cependant les éléments de tout art possible s'y étant déposés, n'étions-nous pas, par la force des choses même, conduits à extraire de chaque règne, de chaque souche, ce qu'elle avait de meilleur, de plus conforme aux préceptes établis, et cela pour réunir en un seul faisceau, cette fleur, cette essence de tous les arts ?... »⁷².

⁶⁸ VANDENBREEDEN Jos, HOPPENBROUWERS Alfons, 1979, p. 140-195 ; BULS Charles, 1894, n° 4, col. 50 ; DIERKENS-AUBRY Françoise, VANDENBREEDEN Jos, 1994, p. 87-119.

⁶⁹ SCHAYES Antoine-Guillaume-Bernard, s.d., p. 156.

⁷⁰ LASSUS Jean-Baptiste, 1856, p. 29.

⁷¹ LASSUS Jean-Baptiste, 1856, p. 56.

⁷² VAN OVERSTRAETEN Henri-Désiré-Louis, *Architectonographie des temples chrétiens, ou étude comparative et pratique des différents systèmes d'architecture applicables à la construction des églises, spécialement en Belgique*, Malines, Van Velsen-Van der Elst, 1850, p. 12, cité dans DIERKENS-AUBRY Françoise, VANDENBREEDEN Jos, 1994, p. 89-90.

Les recherches menées au XIX^e siècle, combinées aux avancées techniques, ont permis aux architectes de mieux saisir les possibilités de leur art : les formes, les proportions, les techniques et les matériaux. Cette évolution conduisit à une grande maîtrise dans la création d'atmosphères complètement différentes. Il devenait possible de jouer sur plusieurs tableaux : utiliser des effets de froideur et de sévérité avec le courant néo-classicisant, des effets romantiques et chaleureux avec l'architecture médiévale, des effets pittoresques, voire rustiques, avec la néo-Renaissance flamande. Chaque réalisation architecturale, de la maison privée au palais de justice, était envisagée comme un agglomérat d'éléments empruntés à l'histoire de l'architecture. Les architectes agrégeaient des idées d'époques différentes en les faisant dialoguer entre elles, ce qui permettait d'arriver par cela même à une œuvre d'art à la fois novatrice et originale⁷³. L'idée a souvent été fortement émise que l'éclectisme était un moment vide de sens, un cul-de-sac, bref une période de non création. Or il n'en est rien. Au contraire, l'éclectisme est un temps de riche gestation pendant lequel les architectes et les artistes ont développé leur individualisme et leur personnalité en interprétant et en adaptant l'architecture du passé au temps présent. Cette période a favorisé l'arrivée du changement : l'Art nouveau, c'est-à-dire une libération complète vis-à-vis de l'historicisme. Cette évolution ne s'est pas faite sans difficulté car la diversité étonnante qu'offrait le passé ne laissait pas indifférent. S'affranchir complètement était révolutionnaire : dès lors de nombreux architectes trouvèrent de nouveaux débouchés aux styles historiques en utilisant en partie seulement le nouveau langage des formes. Les influences dont Arthur Snyers s'imprègne lui, comme un buvard absorbe les gouttes d'encre, il les mêle avec beaucoup de discernement et avec une subtilité féline aux nécessités de chaque construction qu'il aborde. Pas d'oubli non plus, dans cette « cuisine » personnelle et intime de l'artiste, des desiderata du donneur d'ordre.

Le sentiment est fort d'un architecte qui ne renonce à rien de son art, mais qui, au moment où il rend son ouvrage au client, veut et désire avant toute chose qu'il en soit satisfait, entièrement satisfait. On ne ressent jamais la moindre rupture entre l'architecte, la réalisation et son destinataire. Dès lors, la question qui ne va pas cesser d'être lancinante avec Arthur Snyers et qui se pose sans jamais vraiment trouver de conclusion, est : comment, en quelque sorte, après ce formidable travail de digestion, au cours duquel sont appliqués les ferments du créateur et, il faut bien le reconnaître, ceux de l'imitateur, comment Arthur Snyers parvient-il à faire ressortir une œuvre originale toute marquée de sa griffe, en restant pourtant complètement ancré dans la réalité la plus terre à terre, celle d'une commande plus au moins banale ?

Dans cette élaboration créatrice, Arthur Snyers ne néglige pas non plus les solutions nouvelles. Il semble s'y plaire d'ailleurs dans la modernité technique. Et même s'y complaire. La poutre de fer, le soutien osé de fonte à une bretèche, la brique vivement colorée, l'arc qui embrigade toute une façade, le toit bardé de zinc, la lucarne ou la tourelle en clin d'oeil... sont intégrés avec une grande évidence conceptuelle à sa création.

⁷³ DIERKENS-AUBRY Françoise, 1999, p. 22-29 ; PUTTEMANS Pierre, HERVE Lucien, 1974, p. 60-62 ; LOZE Pierre, 1991, p. 7-17.

A trente-six ans, il écrit dans le journal *Tout Liège* : « [...] il est temps que l'on remise au musée [...] toutes ces vieilles rengaines (il s'agit des ressassements des styles du passé) ; autres temps, autres mœurs, parlant autres manifestations artistiques ». Il clôt son article par ce cri du cœur : « [...] le rôle de l'architecte [...] devrait (être celui) de maître d'œuvre, d'initiateur, de créateur »⁷⁴. Initiateur, a-t-il dit.

Tout, chez Arthur Snyers, correspond au travail d'un architecte moderne qui développe son art dans un style éclectique sans contrainte quelconque. Il y a, dans sa manière de produire, quelque chose de l'action d'un démiurge qui, tout en tournant le dos au passé, y puise sans limite sa nourriture et produit de l'innovation tout en restant en contact parfait avec les leçons classiques. Dans l'article déjà cité de *Tout Liège*, Arthur Snyers invite le lecteur à méditer sur ce qu'écrivait Daniel Ramée en 1842. Le texte semble distiller l'essence de la pensée profonde de l'architecte : « Le statuaire qui ne reproduit que la beauté physique humaine fait de son art une pure imitation de la nature. Celui qui réussit à reproduire à côté de cette beauté les sentiments de l'âme et du cœur, lui est supérieur, parce que pour peindre ces sentiments il faut les sentir soi-même ; tandis que pour reproduire il faut, à la vérité, une étude et de l'intelligence, mais un génie d'un degré inférieur ; car le génie de l'invention prime sur celui de l'imitation. Il en est de même en architecture ». Et Arthur Snyers d'enchaîner : « méditons ces paroles si sensées, car ce qui était vrai en 1842, l'est encore actuellement ».

Les deux dernières propositions de Ramée sont à garder à l'esprit dans toute affirmation sur l'orientation stylistique d'Arthur Snyers. L'architecture est traitée au niveau d'un art où la novation l'emporte sur la tradition, certes respectée et étudiée.

Les constructions d'Arthur Snyers sont assez diverses, mais si dispersées apparaissent-elles dans leur conception et leur réalisation, elles sont cependant reconnaissables et identifiables au premier coup d'œil. C'est un fait remarquable, et bien digne d'interrogation, que paraissent ainsi signées de sa main, à l'observateur un tant soit peu appliqué, tout aussi bien les quelques maisons, très marquées Art nouveau, la maison Georges Thiriar du boulevard d'Avroy, la maison de la veuve Clermont de la rue Léon Frédéricq, les maisons jumelées Renard et Jockin, les maisons jumelées de la rue du Plan Incliné, la maison Michel de la rue de Chestret, ou encore la maison de commerce de la rue Paradis, que l'hôtel de maître Larroque de style Louis XV. D'autres observations peuvent être données à titre d'exemple. Voilà l'ensemble des villas flanquées sur le colline de l'Ourthe entre Sainval et Tilff : celle de Snyers se reconnaît immédiatement et de loin, avec évidence. Il en va de même pour cette autre bâtisse logée sur le contrefort de l'avenue de l'Observatoire. Si l'on se promène rue Henri Koch, les groupes de maisons bâties par Snyers ne font aucune difficulté à être repérés dans un ensemble de plus de cent maisons érigées plus au moins à la même époque avec des matériaux assez semblables. Rue des Guillemins, où le bâti a été torturé et bruxellisé, on voit les restes de quelques petites maisons à fonction commerciale : c'est du Snyers !

⁷⁴ SNYERS Arthur, 1896, p. 1, col. 1-2.

Si l'identification des constructions d'Arthur Snyers semble ainsi aller de soi, il apparaît cependant qu'il est bien difficile d'en toucher la raison et de définir plus avant l'orientation stylistique « snyersienne » sans étendre l'investigation sur d'autres pistes. Au vu du corpus des programmes architecturaux réalisés, assortis de l'ensemble des plans et projets en archives, il est bien sûr possible de cerner des éléments clef, en quelque sorte, de l'architecture d'Arthur Snyers. Ou bien plutôt de dresser la liste des conduites, des choix et des partis pris qui « orientent » son style. Ainsi en va-t-il des éléments suivants. A commencer par le refus d'un style « pur ». Ainsi à propos du néo-gothique, mais aussi de ce qu'il nomme l'Art national ou ogival, cher aux régisseurs de l'architecture d'alors en Belgique, Snyers écrit : « Non, c'est trop fort et nous estimons que ces remembrances inutiles du passé ne sont nullement de nature à fortifier le sentiment de l'art architectural, au contraire »⁷⁵. Snyers opte toujours pour un cocktail d'éléments de provenances diverses. Même lorsqu'il projette une construction très sobre (ainsi la Villa de Hony), il allie toujours, dans un mélange à la simplicité apparente, des éléments d'origines diverses. Cela ne l'empêche pourtant pas d'exceller dans la réalisation d'un hôtel de maître éclectique certes, mais qu'on pourrait, si l'on osait l'expression, qualifier « pur néo-Louis XV ». Snyers a un penchant quasi maladif pour la multiplication de lucarnes sur les toitures : qu'elles soient en pavillon, rampante, cintrée à ailerons, à fronton et pinacle... Il accorde beaucoup d'importance au pignon des bâtiments notamment comme signal de leur présence et pour asseoir leur verticalité. Sa recherche dans les jeux de modénature de la surface de la façade est constante. Il joue systématiquement avec les couleurs et les matériaux : briques de couleurs variées mêlées à la pierre bleue ou au grès, le tout agrémenté parfois de briques émaillées ou de panneaux de carreaux de céramique. Toutes ces couleurs infusent de la vie aux bâtiments. Snyers utilise fréquemment un sous-bassement composé d'une mosaïque de moellons de grès qui parfois envahit l'entièreté du premier niveau. Sa recherche est constante dans le jeu des fers forgés de la façade (garde-corps, décrotoir, grille de porte ou de fenêtre de cave, épis de couronnement), qu'ils soient simples ou empreints des lignes en coup de fouet organique. De même pour la recherche d'un traitement particulier des linteaux et des archivoltes surmontant les baies par la forme (cintrée, brisée, outrepassée, droite, en coup de fouet), la couleur et la matière. Egalement pour la recherche d'un éclairage particulier et optimal de la cage d'escalier, placée côté rue, par l'utilisation d'une bretèche étroite et haute qui s'étend sur plusieurs niveaux de la maison. Constance aussi dans la recherche rythmique par le jeu des couleurs et des formes. Il multiplie les ouvertures vers l'extérieur par l'utilisation de balconnets mêlés à un balcon et à une bretèche et par l'emploi de la véranda et/ou d'une terrasse en façade arrière. Il accorde beaucoup de soins aux liaisons avec les bâtiments mitoyens dans leur hauteur et leur coloration et à l'environnement immédiat, ainsi en va-t-il avec l'exploitation systématique de la pente du sol... Il emploie quasi systématiquement des fenêtres à petits-bois. De même, il exploite sans cesse des bow-windows, des pans de bois et des toitures à croupette pour les villas.

Mais cela est-il suffisant pour cerner toute l'orientation stylistique « snyersienne » ? En d'autres termes, ce qui forme la direction et la conformité du style d'Arthur Snyers ne doit-il pas se rechercher ailleurs ? Il y

⁷⁵ SNYERS Arthur, 1896, p. 1, col. 1.

a deux raisons majeures pour se lancer sur d'autres pistes en espérant qu'elles ouvrent sur des perspectives intéressantes.

D'une part, le programme architectural d'Arthur Snyers est très diversifié et il en découle qu'une définition, ou une recherche, de l'orientation stylistique à partir de constructions aussi différentes que les petites maisons de la rue des Vennes (1899), la villa Destexhe (1911), ou les magasins Wiser de la rue de l'Etuve (1909 et 1912), mènerait à rassembler des caractères ou des caractéristiques épars pour les réunir sous la bannière de ce qui formerait un art architectural éclectique particulier, à savoir celui d'Arthur Snyers, voire mènerait très certainement à fragmenter l'œuvre en quelques parties ou quelques périodes, plus ou moins enchaînées, qui définiraient le parcours et les frontières de son éclectisme personnel et de ses diverses dérives ou outrepassements passagers. Agir ainsi reviendrait à répéter une même idée, certes évolutivement, en fait son œuvre, en une analyse tautologique, mais, en aucune manière, ce ne serait une approche globale et un tant soit peu explicative de l'orientation stylistique de l'œuvre « snyersienne ».

D'autre part, la fréquentation de l'homme Snyers, par archives interposées, par la voie des traces de son activité, de ce qui subsiste de celles-ci, de ce qui, çà et là, reste présent de lui, de ce qu'ont dit de lui ses amis, des empreintes laissées dans sa famille par celui qui fut un père, un grand-père, bref cette fréquentation, à côté de toute son œuvre bâtie, ouvre des pistes. Ces pistes sont parfois ténues, mais plus ou moins éclairantes de quelques indices, elles vont justement faire se lever progressivement (mais aussi continûment et simultanément) ce qui, au cours de la vie d'Arthur Snyers, constituera le cœur même de son style, sa qualité déterminante, bref son orientation artistique. Traquer, en quelque sorte, tout ce qui va faire se lever, comme la levure la pâte, dans la vie de concepteur de bâtiments d'Arthur Snyers, ses choix stylistiques et son orientation architecturale conduit à bien découvrir et expliciter ceux-ci mêmes.

Quelles sont les pistes qui permettent une approche d'Arthur Snyers ? Il n'a pas laissé de précis d'architecture, pas de longues déclarations, de libelles, il n'a participé à aucun manifeste ; de tout ce qui pourrait définir ses recherches ou ses buts en architecture, il n'en a rien écrit. Sa « coterie » était l'ensemble du monde des architectes liégeois. Quelques textes seulement sur la « gothicomanie » (le terme est de lui) sont instructifs de sa pensée et montrent incidemment qu'il savait écrire et s'exprimer parfaitement. En attendant, point donc de notes éclairantes. Ses agendas sont d'une sobriété qui laisse coi : rendez-vous, heures, lieu de passage..., mais pas une seule appréciation a priori ou a posteriori. Et tout cela, de plus, dans un style dépouillé, un nom, une initiale, à telle heure, là. Mais avec qui ? Pourquoi ? Et comment cela s'est-il passé ? Point d'avis. Pas de lettres non plus. Pas de mémoires. Bref, une documentation rare, lacunaire et incertaine en dehors des plans. Peut-être quelque coffret secret renferme-t-il encore quelques trésors !

Néanmoins, on peut dresser une liste dont l'ensemble des éléments disparates forme un système de références. Tout d'abord, il reçoit un enseignement à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, manifestement solidement arrimé à la tradition, mais aussi à une époque de vives discussions pour que la modernité rentre dans l'organisation des cours. Toutes influences qui se retrouvent dans sa propre formation. Il y a aussi un texte intitulé *Gothicomanie* paru dans le journal *Tout Liège* en 1896 : plaidoyer pour la création, non la reproduction ou la copie servile, mais qu'on peut

aussi lire comme l'aveu de son amour pour une architecture créatrice. La maison de la rue Louvrex, où il a ses bureaux et sa vie de famille, se dresse derrière une façade néo-classique très sobre de grande maison bourgeoise dans le beau quartier du Jardin botanique. Voici un architecte qui ne bâtit pas sa propre maison. La vie familiale montrent un certain conservatisme, calme et basé sur une notion statufiée du père de famille. Ce sont aussi les éléments de la vie sociale de l'époque. Quant à l'activité à l'Association des Architectes et dans de multiples organisations : l'homme est très à l'écoute, très consensuel, pas fermé aux autres et aux idées qui ne sont pas les siennes, très apprécié de tout un chacun, très centriste en quelque sorte (mais il reste des questions sans réponses : appartient-il au Vestiaire libéral dont il organise les fêtes ? Appartient-il à une loge maçonnique ? Etait-il catholique pour être inhumé après un office à l'église Sainte-Véronique ?). Un fait est sûr : ce n'est pas un révolutionnaire, ni un avant-gardiste. Il n'évite pas la polémique courtoise pour affirmer ses idées. A l'opposé d'un réactionnaire, c'est un libéral, conservateur et moderne. S'ajoute à tous ces éclairages, le portrait dressé par Georges Simenon dans son autobiographie *Pedigree* : « [...] le minuscule architecte Snyers, aux poils de chien barbet... »⁷⁶. Le barbet est un griffon à poils longs et frisés, broussailleux, sympathique, de chasse ou d'agrément. Ces « références » et bien d'autres encore connues ou inconnues ont certainement joué un rôle déterminant dans la façon de penser et de concevoir l'architecture d'Arthur Snyers.

Parcourant la vie d'Arthur Snyers, nous en avons vu les prémices, ces premiers fruits que la vie allait offrir à l'édification de sa carrière : l'enfance partagée, animée de tendances et de sentiments contradictoires, la fugue au Nouveau Monde, l'implantation à Liège avec le temps des études à l'Académie des Beaux-Arts, le stage auprès de l'architecte Charles Soubre, semble-t-il, et puis l'envol avec ses premiers propres chantiers d'architecte.

A Liège, il baigne dans une ville en pleine évolution, riche de personnalités artistiques diverses et côtoie de nombreux architectes qui affichent leurs tendances, leurs influences et leurs styles... Arthur Snyers va développer une architecture éclectique.

Le voilà abordant les années les plus fructueuses de son œuvre et bâtissant habitations, villas, hôtels, maisons ouvrières tout en faisant moult transformations et devantures de magasin.

Tous ces fragments rassemblés, toutes les conduites, les choix, les partis pris qui orientent son style, tous ces référents dont la liste est faite ci-avant, mèneraient volontiers à tenter de relater une vie d'Arthur Snyers et une explication de son art, et donc de son orientation artistique, après la justification du choix de son métier, sur le modèle de l'autobiographie *Les mots* de Jean-Paul Sartre. Sartre : pourquoi j'écris ? Snyers : pourquoi je construis des maisons de style éclectique ?

Tout d'abord, une première réflexion s'impose. A l'aube de sa carrière, Arthur Snyers n'est pas fortuné. Diplôme en poche, son travail d'architecte doit d'abord lui assurer des moyens d'existence. Sa clientèle n'est pas constituée de mécènes qui le soutiendraient, sinon par un financement, du moins par des commandes. Sa clientèle est son fonds de

⁷⁶ SIMENON Georges, s.d., p. 28.

commerce qui lui permet de vivre ; ce sera le cas sa vie durant. Il n'émerge pas davantage aux commandes publiques. Apparaît ainsi un caractère clef dans l'élaboration de son œuvre : chaque plan, chaque cahier des charges, chaque commande laisse percer ce qui peut s'appeler un colloque particulier avec le commanditaire. Sans jamais renoncer à son style propre qui signe ses réalisations, Arthur Snyers s'adapte toujours (et adapte son style) aux commandes qu'il reçoit. On touche sans doute ici à une qualité profonde de son œuvre : une architecture moderne très liée aux desiderata de ses clients, très à l'écoute de ses commanditaires. Par son travail, Arthur Snyers doit emporter l'adhésion de ses clients. Son art est donc tout imprégné de cette nécessité et donc, tourné aussi comme un miroir qui réfléchirait le désir de sa clientèle. Son art lui est donc certes bien propre mais est aussi indissociablement populaire et désiré par sa clientèle. Avec son côté moderne mais pas choquant, il reste très centré pourrait-on dire, comme s'il jouait sans cesse un rôle de pivot, de passeur, d'initiateur pour relever ce mot déjà utilisé par lui-même. Point de provocation, d'outrance ou d'avant-gardisme.

Ensuite, deuxième réflexion : qui sont ses clients ? Une connaissance précise de ceux-ci conduirait aussi à cerner ses orientations stylistiques. Ses clients appartiennent principalement à la bourgeoisie du commerce local ou régional, avec l'un ou l'autre notaire, médecin, juge... Cette clientèle ne le force-t-elle pas aussi à cette posture centriste, étant elle-même dans cette position sociale. En se remettant dans les conditions sociales d'alors, on se trouve à une époque charnière qui va passer le siècle et s'arrête en quelque sorte à la Première Guerre mondiale. L'activité de Snyers croît jusqu'à la guerre pour s'estomper après 1918. Dans sa clientèle domine la bourgeoisie commerçante. Point de programme lié à l'aristocratie foncière, à des chevaliers d'industrie, aux décideurs politiques d'alors, pas non plus de programme commandité par la bourgeoisie financière. Sa clientèle, son fonds de clientèle, semble être vraiment lié à la bourgeoisie commerçante, ce sont des commerçants plus ou moins fortunés, souvent prospères ou du moins dont les affaires se développent. Ce type de clientèle est un groupe social à la charnière des divers groupes sociaux de l'époque. Cette classe est elle-même en pleine évolution. Elle a son pesant d'influence sur les réalisations d'Arthur Snyers.

La troisième réflexion tournera autour de la corporation des architectes. Les différents hommages qui parviennent de ce monde à sa mort, mais aussi lors des commémorations sont intéressants. Ils apparaissent comme le reflet de la position centrale que pouvait occuper Arthur Snyers et lui confèrent en quelque sorte un rôle de pôle de rencontre, d'arbitre, de président reconnu de tous, de fédérateur. On touche à nouveau du doigt ce qui ressort aussi de ses réalisations architecturales : élément de jointure, Arthur Snyers ne déploiera jamais un éclectisme scolastique ou fondamentaliste, son incursion vers l'Art nouveau se fera à temps partiel ou plutôt à engagement partiel, lié à la mode, à la demande et à l'évolution de l'éclectisme qui ajoute là un style à sa palette. Dans des programmes définis, il ne renoncera jamais à renouer les liens avec la tradition la plus épurée (villa d'inspiration palladienne) et en même temps à évoluer selon les désirs de l'époque, par exemple en allant vers l'Art déco par un Art nouveau plus géométrique dans les devantures. Son comportement dans son milieu professionnel montre à nouveau des manières d'être qui vont déteindre sur son style, par une orientation moderne mais toujours retenue, centrée, conviviale, de rassemblement. On mesure aussi combien son côté jovial et « positif », tel que le reconnaissent en lui son fils, ses

amis et ses collègues, fait que son architecture est toujours heureuse, lumineuse, joyeuse, conviviale...

Sa position au sein de l'Association des Architectes indique qu'il connaît tout le petit monde des architectes et que s'il a quelques « grands » ou « vieux » amis, il n'a pas d'ennemis.

Au carrefour de ces dernières réflexions se retrouve aussi le terrain sur lequel Arthur Snyers travaille. Comment, en effet, en brassant tous les éléments d'une vie et en les reliant à l'élaboration d'un style, comment ignorer le monde dans lequel Arthur Snyers se meut ? Ce monde, ce dernier tiers du XIX^e siècle, c'est celui où il grandit, quand la Belgique est le deuxième pays le plus industrialisé du monde ; ce monde, c'est aussi celui où, fuyant l'univers familial, il fugue et traverse l'Atlantique, parcourt un peu d'Amérique, pour revenir bien vite s'installer à demeure, définitivement à Liège...

C'est un monde d'avancées scientifiques, d'énonciations de théories biologiques et de bouleversements sociaux. A vingt-neuf ans, Arthur Snyers réalise ses premiers travaux d'architecte et sans doute réalise-t-il ses rêves. Mais ces vingt-neuf ans (de 1865 à 1894) l'ont rempli de savoirs, d'expériences et d'échos venus du monde moderne d'alors, dans son entièreté. Et toute cette rumeur du monde qui entoure les années de jeunesse, pourquoi n'aurait-elle donné du grain à moudre à Arthur Snyers, ne lui aurait-elle fourni matière à réflexion sur son art ? Sur son art et l'orientation de celui-ci. Car la conduite architecturale d'Arthur Snyers, considérée comme un ensemble de règles à observer, à combiner, à sublimer n'est pas un allant de soi, un allant sans dire, bref une évidence. L'élaboration d'une façade éclectique, comme celle du coin des rues de la Cathédrale et de l'Etuve (1909), relève d'une réflexion, d'un savoir et d'une volonté d'action déterminée. Il y a, ici, à la fois, une grande liberté (dans l'appropriation, la disposition et la combinaison des styles), une grande adaptation (dans l'organisation, le jeu et l'élaboration d'ensemble) et cela, tout cela sur une base de grand désordre (dans le choix, l'élévation et la conduite de la structure) qui paraît en définitive magistralement maîtrisé.

Arthur Snyers, dans le feu d'artifice de la Belle Epoque, construit des immeubles. Il est là, bien sagement intégré à la bonne société liégeoise, mais aussi comme un artiste avec de forts points de repères, qui s'accompagnent de certitudes et d'incertitudes qui laissent percevoir, comme sous un décalque, celles du monde d'alors où il vit.

Il y avait alors certes des architectes qui ne savaient plus très bien où ils en étaient au point de copier le passé, avec simplicité et platitude, parfois avec obséquiosité, ou bien de devenir parfois exaspérants ou vides de sens en affirmant leur monomanie et les tics à la mode. Cela se passait à Liège, au tournant du siècle, devant et avec un public qui ne cessait, sans doute, de s'interroger face à la nouvelle Grande Poste aussi blanche que néo-gothique, devant le Grand Bazar qui s'étendait plus grand place Saint-Lambert, devant les nouveaux établissements Wisser prisés pour leurs victuailles, ou devant la gare du Palais ou cette maison ensoleillée, toute lumineuse et jaune comme un bouton d'or, de la nouvelle rue du Vieux Mayeur...

Ce public, bon enfant, joua son rôle par ses refus, ses applaudissements, ses admirations, ses émotions et ses commandes. Arthur Snyers, acteur sur la scène de l'architecture, tint son rôle, semble-t-il, pour le meilleur.



Fig. 25. - Henri Snyers, Liège, 1928.
Collection privée.

Henri Snyers

La Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles accueille également avec le fonds d'archives Arthur Snyers, le fonds relatif à son fils, Henri Snyers. Ce sont près de quatre cents dossiers, qui étaient entreposés et conservés à côté de ceux de son père, dans le grenier familial de la rue Louvrex à Liège.

Cette nouvelle mine documentaire va permettre à son tour des études particulières. Il s'agit ici d'aborder une nouvelle époque d'activités architecturales. En effet, la production d'Henri Snyers s'enchaîne à la suite de celle de son père et s'étend de la seconde moitié des années vingt jusqu'aux années septante. Durant cinquante-cinq ans, Henri va marquer plus ou moins intensément le paysage urbain de la ville de Liège et de ses environs.

Son activité se développe peu après la Première Guerre mondiale. L'Art nouveau s'essouffle. Deux tendances apparaissent⁷⁷. L'une, nommée Art déco, est de nature ornementale et constitue un prolongement de l'Art nouveau par l'utilisation de la même thématique végétale, mais géométrisée et stylisée. La seconde tendance se veut avant-gardiste. Qualifiée de moderniste, elle s'impose plus difficilement. L'emploi de volumes simples, dénués de tout ornement rapporté est de rigueur. Le béton, généralement recouvert d'un enduit, est le matériau de prédilection. Le toit plat est de règle. Les objectifs sont de mettre en valeur les volumes, de souligner la pureté des lignes et l'horizontalité. De grandes baies aux fins châssis laissent pénétrer la lumière au sein de l'habitation. Le blanc l'emporte. Au sein de cette tendance, un courant plus traditionnel se caractérise par l'emploi du toit en pente et l'utilisation de matériaux plus habituels comme la brique. Les architectes liégeois qui adhèrent au mouvement moderne se nourrissent de ces deux courants. Ils s'imprègnent également des protagonistes que sont, en France, Robert Mallet-Stevens et Le Corbusier, en Allemagne, les personnalités du Bauhaus, aux Pays-Bas, Berlage et ses disciples. A Liège, le courant moderniste connaît ses heures de gloire avec les frères Jean et Joseph Moutschen, Georges Dedoyard, Yvon Falise, Ernest Montrieux et Pierre Rousch. Henri Snyers fait partie de cette génération.

Le cursus d'Henri Snyers, né à Liège le 13 septembre 1901, suit sensiblement celui de son père. A dix-sept ans, il s'inscrit à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège. Les rapports des professeurs décrivent Henri comme un élève assidu mais assez paresseux, pouvant faire beaucoup mieux étant assez bien doué⁷⁸. En 1924, diplômé avec distinction⁷⁹, il quitte son pays pour se perfectionner durant un an à l'atelier de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris. Il travaille avec acharnement. C'est là qu'il perd l'usage d'un œil. De retour à Liège, il est engagé dans le bureau d'architecture de son père. Entre les années 1925 et 1930, il collabore avec son père à diverses commandes telles que celles de devantures de magasins

⁷⁷ VANDENBREEDEN Jos, 1996 ; *Le Corbusier* (...), 1988.

⁷⁸ *Rapport des professeurs*, 1918 à 1924. Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège.

⁷⁹ *Registre des élèves*, n°47, années 1918-1942. Archives de l'Académie royale des Beaux-Arts de Liège.



Fig. 26. - SNYERS Henri, villas 1 et 2, avenue des Platanes n^{os} 35 et 37, Liège, 1929. Papier, tirage aquarellé, élévation, échelle initiale 2 cm/m. Fonds d'archives Henri Snyers.

ou celles de l'Exposition internationale de Liège en 1930. C'est à l'occasion de cette manifestation qu'Henri réalise le pavillon des villes rhénanes de facture constructiviste et qu'il imagine le stand de la Chine⁸⁰.

De 1929 à 1930, l'héritage d'une tante française lui permet de construire ses **trois premières villas, sur le plateau de Cointe**, en dehors de toutes contraintes liées aux desiderata d'un commanditaire. Les deux premières sont jumelles (fig. 26). Elles se situent avenue des Platanes n^{os} 35 et 37⁸¹. La troisième (fig. 27-29), restée dans la famille et aujourd'hui particulièrement choyée, est élevée avenue des Acacias n^o 11 (nommée actuellement avenue de Beaumont)⁸². En 1931, il érige **une quatrième villa** (fig. 30-31), à **Embourg, pour le compte de M. Thonnart**⁸³.

Imprégnées des compositions de Robert Mallet-Stevens et de Louis Herman De Koninck, les quatre constructions se caractérisent par un modernisme plastique qui se retrouve peu à Liège. Henri Snyers joue sur les volumes qui sont mis en évidence par un traitement lisse des façades extérieures, le choix des matériaux et le dépouillement de l'ornementation. Il opte pour le toit plat débordant fortement et une façade enduite de couleur blanche sur laquelle se détachent des fenêtres aux fins châssis. Il utilise abondamment des auvents surplombant les baies du rez-de-chaussée. Ceux-ci font écho aux toits débordants, ce qui souligne l'horizontalité des constructions. Bien souvent, des baies d'angle viennent interrompre les arêtes nettes du volume cubique de la demeure. Aucune symétrie n'est perceptible autant dans le plan que dans le volume ou l'emplacement des fenêtres. Parfois, de-ci de-là, un balcon de forme courbe s'accroche en contrepoint au cœur de l'orthogonalité générale. La villa Thonnart paraît encore plus dépouillée et radicalement moderne. En effet, les décrochements et les auvents moins nombreux combinés à l'absence de toit débordant renforcent l'aspect cubiste de la construction.

⁸⁰ Archives Arthur Snyers, dossiers n^{os} 527 et 525.

⁸¹ Archives Henri Snyers, dossiers n^{os} 606 et 607.

⁸² Archives Henri Snyers, dossier n^o 611.

⁸³ Archives Henri Snyers, dossier n^o 613.

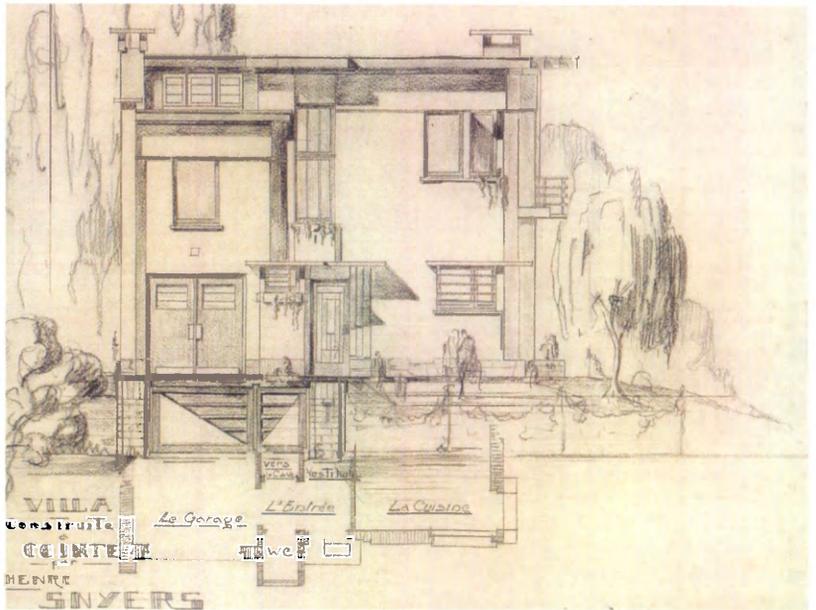


Fig. 27. - SNYERS Henri, villa 3, rue de Beaumont n° 11, Liège, 1930. Papier, élévation, crayon, sans échelle.
Fonds d'archives Henri Snyers.



Fig. 28. - SNYERS Henri, villa 3, rue de Beaumont n° 11, Liège, 1930.
© Dominique Snyers, 2006.



Fig. 29. - SNYERS Henri, villa 3, rue de Beaumont n° 11, Liège, 1930.
© Dominique Snyers, 2006.

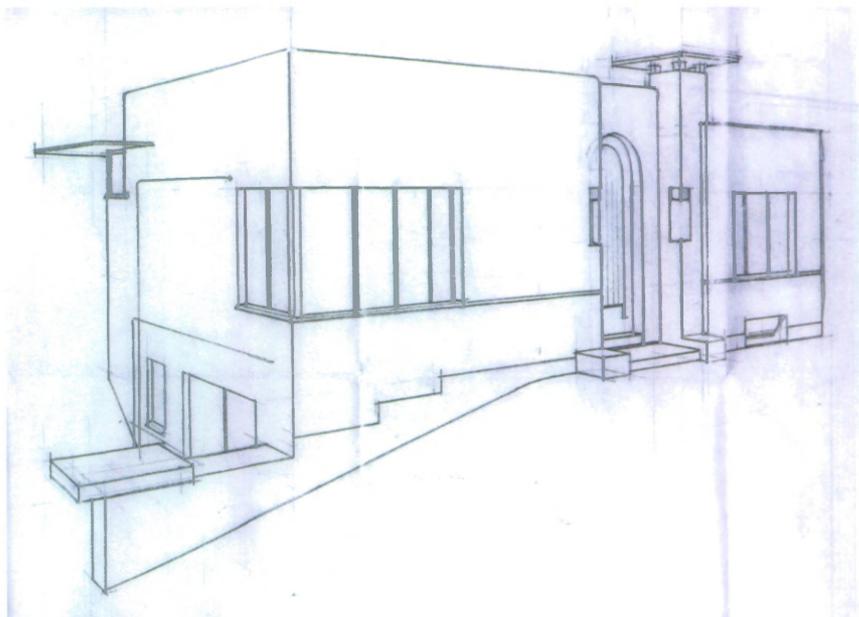


Fig. 30. - SNYERS Henri, villa Thonnart, Embourg, 1931. Calque, élévation, crayon avec rehaut, sans échelle. Fonds d'archives Henri Snyers.



Fig. 31. - SNYERS Henri, villa Thonnart, Embourg, 1931. Façade. Photographie d'époque. Fonds d'archives Henri Snyers.

En 1933, Henri Snyers, au contraire de son père, construit **sa propre maison, à l'arrière du jardin de la maison familiale, rue Louvrex au n° 62⁸⁴**. Il y installe son bureau. Cette construction répond aux caractéristiques du style moderniste. A l'opposé des premières villas, Henri Snyers agrandit les ouvertures. Les baies couvrent presque totalement la hauteur du salon et de la salle à manger. Le bureau, caché derrière une porte coulissante, est éclairé par un lanterneau. De-ci de-là, un vitrail aux lignes géométriques décore le panneau supérieur d'une porte d'entrée ou le plafond d'un recoin laissant subtilement diffuser une lumière tamisée. Henri crée également tout un ensemble de mobilier : pour la chambre à coucher des parents, un lit accompagné de deux tables de nuit, le tout blotti dans une niche créée pour l'occasion, une psyché et sa petite chaise ; pour la salle à manger, une table à manger et ses chaises. L'ensemble revêt un caractère Art déco mêlant ligne courbe et droite.

⁸⁴ Archives Henri Snyers, dossier n° 515.

En 1938, la villa Platel au n° 9 de l'avenue des Acacias à Cointe⁸⁵ montre une imbrication de volumes rectangulaires. Une caractéristique forte chez Henri Snyers se manifeste dans le percement de multiples baies aux angles des constructions. Malgré son parement de brique rouge non enduite, la sobriété des réalisations antérieures s'y retrouve (fig. 32).

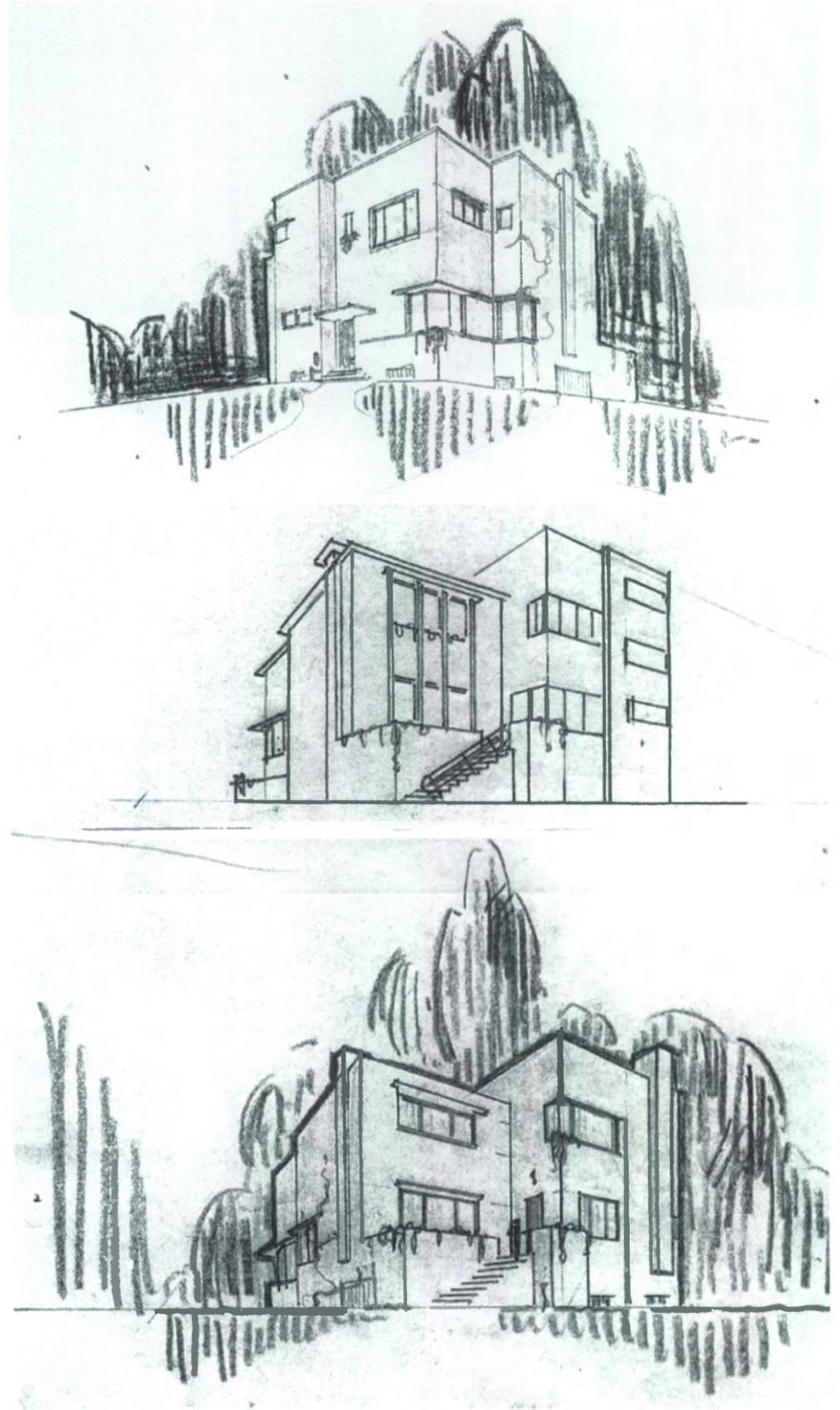


Fig. 32. - SNYERS Henri, villa Platel, rue de Beaumont n° 9, Liège, 1938. Calque, élévation, encre, sans échelle. Fonds d'archives Henri Snyers.

⁸⁵ Archives Henri Snyers, dossier n° 54.

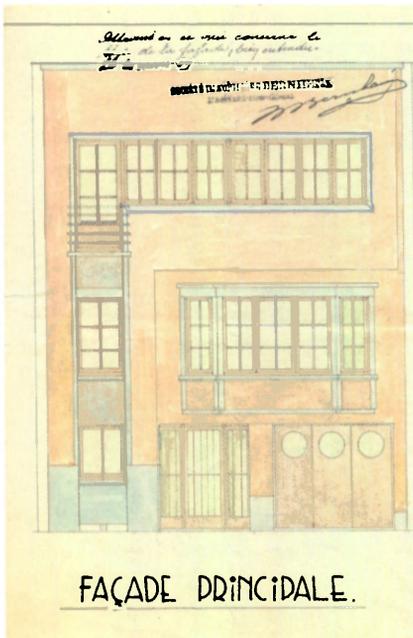


Fig. 33. - SNYERS Henri, maison Verdin, rue Félix Paulsen n° 21, Angleur, 1939. Papier, tirage en couleurs, élévation, échelle initiale 2 cm/m. Fonds d'archives Henri Snyers.

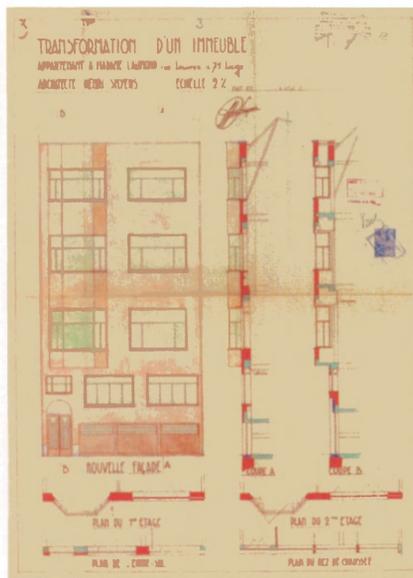


Fig. 34. - SNYERS Henri, immeuble Laumont, rue Louvrex n° 75, Liège, 1938. Papier, tirage en couleurs, élévation, plans et coupes, échelle 2 cm/m. Fonds d'archives Henri Snyers.

A la fin des années trente, le style d'Henri se tempère. Ainsi, le parement de la façade de la **maison Verdin (1939) rue Félix Paulsen n° 21 à Angleur**⁸⁶, mêle la brique rouge au petit granit de l'Ourthe du soubassement et de la bretèche (fig. 33). Le percement des baies est enchâssé dans un même cordon de pierre. Celui-ci forme un L inversé. A l'intersection de l'alignement horizontal et vertical des baies, Snyers place un petit balcon aux garde-corps formés de grilles linéaires. Les châssis à petits-bois font leur réapparition. Au rez-de-chaussée, le garage percé de trois hublots dans sa partie supérieure contraste avec la dominance de la ligne linéaire alentour.

A la même époque, Henri Snyers érige l'**immeuble à appartements Laumont**⁸⁷, rue Louvrex n° 75 (fig. 34). L'immeuble comporte cinq niveaux. Le rez-de-chaussée est percé uniquement de trois portes de garage et de la porte d'entrée proprement dite. Cette situation provoque un effet massif qui est atténué par le jeu horizontal subtil des parties vitrées supérieures des portes des garages. Le parement mêle à nouveau la brique rouge au petit granit de l'Ourthe du soubassement discret. Chaque étage est percé de larges fenêtres aux fins châssis métalliques qui laissent pénétrer pleinement le soleil. La verticalité est mise en évidence par une bretèche qui occupe trois niveaux. Discrète mais bien présente, la courbe se retrouve, ici encore, au niveau de l'imposte de la porte d'entrée. Dans les années cinquante, à la suite de la Seconde Guerre mondiale, Henri revient vers un style plus traditionnel. Les encadrements de pierre en fortes saillies et les ferronneries aux lignes néo-rococo réapparaissent de manière générale d'ailleurs, obligé qu'il est de se conformer aux désirs des commanditaires pour remplir son carnet de commandes.

Un autre pan des programmes abordés par Henri Snyers concerne la modernisation et la construction de bâtiments commerciaux du centre-ville. Ainsi, Henri est l'auteur, en collaboration avec son père Arthur Snyers, de la transformation du **magasin La Sarma**⁸⁸ (place Maréchal Foch, 1933) à l'emplacement de l'ancien Hôtel Continental. Henri dessine la nouvelle devanture du magasin. Son intervention est caractérisée par l'utilisation du vocabulaire Art déco, qui répond alors à la mode en vigueur.

L'entrée principale, située à l'angle du bâtiment, est entourée de trois travées de chaque côté (fig. 35). Chacune d'elles est percée d'une grande baie en arc en plein cintre. La moitié supérieure des vitrines est décorée de vitraux géométriques. Des grands ressauts de béton soutiennent la corniche débordante qui encercle et délimite le rez-de-chaussée commercial du premier étage. Le parement de la devanture mêle un soubassement en granit noir poli à un revêtement en marbrite grise appliqué à la surface lisse du béton sous-jacent. Un éclairage spécifique des vitrines est confié à la Société anonyme La Lampe Philips. Ainsi, le long côté est percé de trois arcs en plein cintre formant des niches qui abritent trois entrées supplémentaires. Ces arcs sont habillés de vitraux géométriques qui, éclairés le soir tombé, provoquent le plus bel effet (fig. 36).

A la suite de ce travail, en 1934, Henri, par l'intermédiaire de son père, rencontre Louis Dabin nouvellement promu à la gérance de la Société civile du passage Lemonnier⁸⁹. Ce dernier lui commande la modernisation

⁸⁶ Archives Henri Snyers, dossier n° 662.

⁸⁷ Archives Henri Snyers, dossier n° 668.

⁸⁸ Archives Henri Snyers, dossier n° 564.

⁸⁹ *Le Passage (...)*, 2002.

Fig. 35. - SNYERS Henri, La Sarma, Place Maréchal Foch, Liège, 1933. Devanture du magasin. Photographie d'époque. Fonds d'archives Henri Snyers.



Fig. 36. - SNYERS Henri, La Sarma, Place Maréchal Foch, Liège, 1933. Entrée du magasin, éclairage de nuit. Photographie d'époque. Fonds d'archives Henri Snyers.



des deux entrées principales, des vitrines, de la rotonde et de la toiture de la galerie couverte. C'est le départ de multiples interventions d'Henri Snyers sur le passage de 1934 à 1974⁹⁰.

Pour bien saisir ces interventions, revenons sur la genèse du **passage Lemonnier**. Le concept du passage couvert prend véritablement corps en 1808 avec la construction du passage Delorme à Paris. En Belgique, le passage de la Monnaie est le premier édifice du genre, construit en 1820 à Bruxelles (démoli). De faibles proportions (25 m de long sur 2,5 m de large), il est supplanté par le passage Lemonnier à Liège dont les

⁹⁰ Archives Henri Snyers, dossiers n°s 621, 626, 635, 637, 639, 646, 653, 658, 669, 677, 687, 691, 695, 707, 715, 723, 726, 741, 751, 752, 761, 763, 772, 774, 798, 803, 821, 825, 845, 849, 865, 867, 877, 878, 884, 900, 919, 928, 939, 952, 957, 969.

proportions en font le premier passage couvert d'importance (160 m de long sur 4 m de large). Celui-ci est en outre construit sept années avant les fameuses galeries Saint-Hubert à Bruxelles (1846-1847), dues à l'architecte Jean-Pierre Cluysenaar⁹¹.

L'édification du passage Lemonnier est due à quelques riches entrepreneurs, dont les banquiers Gérard Nagelmackers et Théodore Cerfontaine, les négociants Jean-Baptiste Hanquet et Rassenfosse-Brouet et l'architecte Louis-Désiré Lemonnier, qui se réunissent dès juillet 1835 en société anonyme. Le projet est déposé le 7 septembre de la même année à la Ville.

Louis-Désiré Lemonnier dresse les plans du passage dont l'inauguration aura lieu le soir du 24 janvier 1839. Il s'inspire pour ce faire du Passage des Panoramas à Paris, transformé en 1834 dans un style néo-classique. En effet, le vocabulaire propre à l'architecture néo-classique se trouve partout exploité : pilastres, arcs en plein cintre, médaillons... Lemonnier construit le passage en deux galeries linéaires qui se réunissent à leur point anguleux par une rotonde octogonale au croisement de la rue Lulay-des-Fèbvres qu'il incorpore quelque peu à sa réalisation. Accessible par plusieurs entrées, le passage relie le Vinâve d'Île à la rue de l'Université dans un axe non rectiligne. La raison est la volonté de créer une rupture dans le cheminement du passant. Les deux entrées sont réalisées dans un style classique sobre et retenu. Pour accéder au passage, le passant doit gravir quelques marches. Les parties à front de rue sont couvertes d'une voûte sur croisées, tandis que le reste est protégé par une verrière en bâtière à deux versants. Le passage renferme quarante-huit maisons dont la majeure partie est à trois étages. Seul le premier étage est visible depuis la galerie.

La rotonde est placée à la jonction des deux ailes de la galerie. Elle est surmontée d'une verrière pyramidale octogonale. Aux quatre angles prennent place quatre entrées de commerce. C'est à un de ces emplacements que s'ouvre le café La Renaissance. Dans sa publication en 1969, Johann Friedrich Geist admire La Renaissance, dont l'intérieur est resté intact, dit-il. On peut y manger assis sous des lustres superbes, entre des palmiers, des tables de marbre et des décorations en bronze. A présent, il ne reste de la décoration d'origine du café que les plafonds, les stucages, les colonnes et la toile peinte de Joseph Carpay, restaurée en 2003.

Un autre lieu du passage suscite l'intérêt de la presse de l'époque. Il s'agit de la salle du bazar, également nommée salle du casino et par la suite La Légia. Située au deuxième étage, elle est accessible par une entrée indépendante, située dans la petite rue Lulay-des-Fèbvres.

Dès le début du XX^e siècle, l'architecture néo-classique du passage va être remise en question notamment avec la transformation dans un style Art nouveau des vitrines du café La Renaissance par l'architecte Arthur Limage en 1902.

Il faut attendre 1934 pour que Louis Dabin adapte en concertation avec Henri Snyers le passage aux nouvelles exigences commerciales. Un premier projet consiste en la démolition totale du passage dans le but de reconstruire une rue entière sur les idées modernistes radicales expérimentées par Le Corbusier avec les Quartiers Modernes de Frugès

⁹¹ GEIST Johann Friedrich, 1982, p. 11-34, 232.

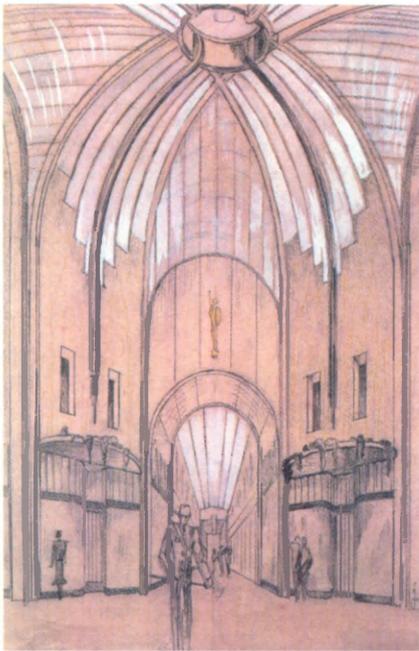


Fig. 37. - SNYERS Henri, passage Lemonnier, Liège, 1939. Rotonde. Papier, élévation, crayon et rehauts aquarellés, sans échelle. Fonds d'archives Henri Snyers.



Fig. 38. - SNYERS Henri, passage Lemonnier, Liège, 1939. Rotonde. Photographie d'époque. Collection Société civile passage Lemonnier.

Fig. 39. - SNYERS Henri, passage Lemonnier, Liège, 1939. Entrée côté Vinâve d'Ile. Photographie d'époque. Fonds d'archives Henri Snyers.

à Pessac (1925) et par Mallet-Stevens à Auteuil (1926-27). Louis Dabin et Henri Snyers veulent placer le passage Lemonnier à la tête de la modernité architecturale liégeoise. Finalement, ni l'implantation ni la polyvalence du passage ne seront modifiées. Snyers se charge dans un premier temps de la modernisation de l'entrée du passage côté Vinâve d'Ile dès juin 1934. Une deuxième phase se déroule de juin à décembre 1935. Elle concerne la galerie côté Vinâve d'Ile et la rotonde. De 1936 à 1939, une dernière phase comprend la transformation de l'entrée côté Université, de la galerie attenante et de l'accès à la salle de spectacle La Légia rue Lulay-des-Fébvres. En bref, les travaux comportent : l'installation d'un nouveau carrelage, la suppression des porches d'entrée avec leurs marches, la transformation des devantures commerciales, la création de nouvelles verrières en pavés de semi-cristal couvrant les galeries, la création d'une coupole rehaussée en béton armé dont le dôme est également en pavés semi-cristal du Val Saint-Lambert, la rénovation des enduits muraux et des éclairages de nuit (un projet mené avec la société Philips). Seuls le rez-de-chaussée et le premier étage en façade et dans les galeries, recouvrant la zone de chalandise, sont modernisés.

Le registre décoratif alterne un modernisme tempéré, au niveau des entrées et des galeries, et un Art déco au niveau de la rotonde sous forme notamment de volutes peintes (fig. 37 et 38). Les statues de Minerve et de Mercure, œuvres du sculpteur Schoofs, dominent deux des arcades en plein cintre de la rotonde. D'autres statues, regardant vers les passages, dominaient les arcs en plein cintre des entrées Université - Vinâve d'Ile et de la rotonde. L'ensemble joue avec subtilité du contraste de l'horizontalité des passages et de la verticalité des parties néo-classiques, notamment des portiques d'accès à la rotonde. Les passages jouissent d'une dynamique esthétique avec les longues lignes de fuite matérialisées par de légères ornières disposées au niveau du premier étage et par la composition de la verrière formée de pavés rectangulaires (fig. 39). L'éclairage féérique et un pavage hexagonal avenant incitent le chaland à pénétrer dans les galeries.



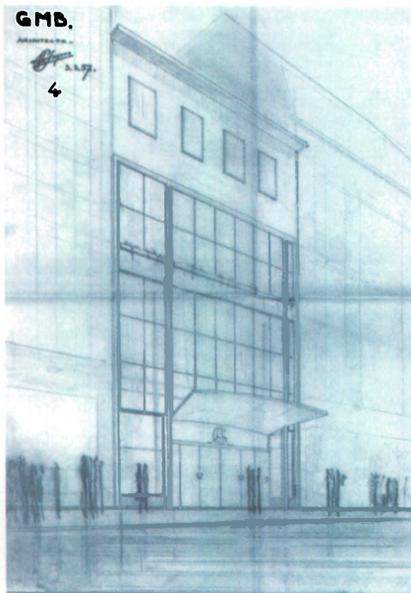


Fig. 40. - SNYERS Henri, Grand Magasin La Bourse, Place de la Cathédrale, Liège, 1957. Calque, élévation, crayon, sans échelle. Fonds d'archives Henri Snyers.

En 1938, Henri Snyers rénove l'accès à la salle de spectacle La Légia. Pour ce faire, il imagine un escalier à double révolution, décoré d'ouvertures en béton translucide. Des transformations s'étalant de 1934 à 1938, seul cet élément possède encore sa décoration d'origine. De 1953 à 1954, la salle La Légia est entièrement rénovée. Snyers fait appel au peintre Edgard Scauflaire pour l'exécution d'une toile monumentale, encore en place actuellement dans le foyer. Aujourd'hui, les infrastructures culturelles de la salle La Légia sont inoccupées et tombent progressivement en désuétude.

En 1940, les logements surplombant l'entrée du passage en Vinàve d'Ile sont touchés par un bombardement. Après de multiples projets, la façade est reconstruite en 1974 par Snyers dans un style austère fort éloigné des plans élaborés au cours des trente années précédentes.

En 1965, la totalité des verrières fragilisées en béton translucide est remplacée. Dans un premier temps, Henri Snyers envisage le remplacement à l'identique de l'ensemble. Mais celui-ci est jugé trop coûteux et c'est une autre solution qui est choisie : une couverture en tôle plastique pour les galeries et une chape en béton plein revêtue sur sa face intérieure d'une mosaïque de verre pour la coupole.

La rotonde, les façades et la couverture des deux galeries du passage Lemonnier sont classés comme monument le 14 août 1988 par arrêté de classement de la Communauté française. A l'heure actuelle, le passage, certes toujours achalandé, semble à la recherche d'un nouveau souffle.

Sur le chemin des multiples programmes réalisés par Henri Snyers, les quelques exemples suivants furent également bien connus des Liégeois. Il collabore à l'Exposition internationale de l'Eau, à Liège, en 1939, et participe activement à la création du palais de la section belge et du pavillon du grand-duché de Luxembourg⁹².

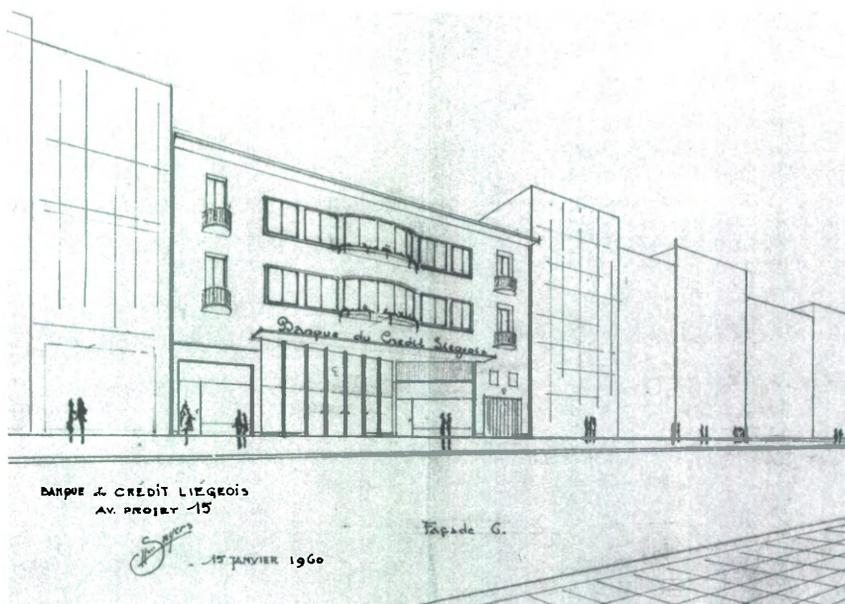


Fig. 41. - SNYERS Henri, Banque du Crédit Liégeois, rue des Carmes n° 32, Liège, 1960. Papier, tirage, élévation, sans échelle. Fonds d'archives Henri Snyers.

⁹² Archives Henri Snyers, dossier n° 367.

En 1957, il transforme le magasin la Bourse, place de la Cathédrale⁹³. La façade est complètement vitrée et une casquette vient coiffer l'entrée (fig. 40). Ce dernier élément se retrouve dans la transformation du magasin IPL de la rue des Clarisses en 1963⁹⁴.

En 1960, après de nombreux avant-projets, la **Banque du Crédit Liégeois⁹⁵ est érigée rue des Carmes** (fig. 41). Le caractère horizontal de la composition est mis en évidence par l'association des baies au sein d'un même encadrement de pierre. Un des éléments récurrents de la production d'Henri Snyers, la courbe, est utilisée pour les balustrades des balcons, qui prennent la forme de demi-cercle en fort ressaut, et pour le renflement du bandeau vitré, situé au centre de l'édifice. La courbe apparaît également dans le plan du rez-de-chaussée. En effet, les guichets s'organisent dans un demi-cercle autour de l'espace central qui est surmonté d'une coupole. Aujourd'hui, l'architecture d'origine de la banque, reprise par ING, a été fortement modifiée.

Henri Snyers va sur la soixantaine et les commandes affluent. Il modernise la galerie Bouckoms⁹⁶ au boulevard d'Avroy (1967). Le 24 juillet 1980, après avoir marqué intensément le paysage urbain liégeois par ses réalisations, Henri Snyers s'éteint. Un quart de siècle après sa disparition, et grâce au fonds d'archives déposé, s'ouvre le temps des études sur son œuvre...

Bibliographie

- ANGENOT Jean-François, *Mille ans de commerce à Liège*, Liège, Eugène Wahle, 1980.
- BRONZE David, LEYDER Marianne, *Quatre allégories d'Auguste Donnay pour le Grand Hôtel Moderne de Liège*, dans *Art&fact, Le XX^e siècle*, n° 20, 2001, p. 62-66.
- Bulletin de l'Association des Architectes de Liège.*
- BULS Charles, *Esthétique des villes*, dans *Emulation*, février-mars-avril 1894.
- DES OMBIAUX Maurice, *Quatre artistes liégeois. A. Rassenfosse, Fr. Maréchal, A. Donnay, E. Berchmans*, Bruxelles, 1907.
- DIERKENS-AUBRY Françoise, *Art nouveau en Belgique : Architecture et intérieurs*, Bruxelles, Editions Racine, 1999.
- DIERKENS-AUBRY Françoise, VANDENBREEDEN Jos, *Le XIX^e siècle en Belgique. Architecture et intérieurs*, Bruxelles, Editions Racine, 1994.
- DREZE Gustave, *Le livre d'or de l'Exposition universelle et internationale de Liège de 1905. Histoire complète de l'Exposition de Liège*, t. I, Liège, 1905.
- ESTHER Anne, *Arthur Snyers (1865-1942), un architecte éclectique à Liège s'adapte aux désordres de la liberté*, mémoire de licence, Université de Liège, 2004-2005.
- FRANKIGNOULLE Pierre, *L'urbanisme à Liège au XIX^e siècle*, dans *Visages urbains de Liège depuis 1830*, cat. exp., Liège, Eglise Saint-André, janvier - février 1985, p. 40-69.
- GEIST Johann Friedrich, *Le passage. Un type architectural du XIX^e siècle*, Liège, éditions Mardaga, 1982.
- GERIN Paul, *Dans le monde contemporain*, dans STIENNON Jacques (dir.), *Histoire de Liège*, Toulouse, Privat, 1991, p. 203-242.

⁹³ Archives Henri Snyers, dossier n° 840.

⁹⁴ Archives Henri Snyers, dossier n° 880.

⁹⁵ Archives Henri Snyers, dossier n° 850.

⁹⁶ Archives Henri Snyers, dossier n° 915.

- GOBERT Théodore, *Liège à travers les âges. Les rues de Liège*, Bruxelles, 1976.
- GOBLET Christiane, RENARDY Christine, ROBERTI Pierre, *Rétrospective de l'Exposition universelle de Liège de 1905*, Visé, Wagelmans, 1991.
- HELIN Etienne, *Trente-six paysages en quête d'auteurs*, dans *Visages urbains de Liège depuis 1830*, cat. exp., Liège, Eglise Saint-André, janvier - février 1985, p. 28-31.
- HENNAUT Eric, DEMANET Marie, *Bois et métal dans les façades à Bruxelles 1850-1940*, Bruxelles, Fondation Roi Baudouin, 1997.
- JAUMAIN Serge, *Les petits commerçants belges face à la modernité (1880-1914)*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1995.
- KUNEL Maurice, *Auguste Donnay, peintre de Wallonie*, Liège, 1923.
- LASSUS Jean-Baptiste, *De l'éclectisme dans l'art*, dans *Journal belge de l'architecture et de la science des constructions*, Bruxelles, 8^e année, 1856.
- LAVIS P., *Georges Dedoyard 1897-1988*, mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme d'architecte, Institut Lambert Lombard, Liège, vol. 1, 1987-1988.
- Le Corbusier et le mouvement moderne en Belgique 1920-1940*, cat. exp., Liège, 1988.
- Le Passage Lemonnier et le Quartier Régence-Université à Liège*, dans *PAM... particulièrement l'architecture moderne...*, bulletin trimestriel de l'APRAM asbl, hors série, septembre 2002.
- LEMONNIER Camille, *La Belgique au XIX^e siècle*, Bruxelles, Castaigne, 1903.
- LOYER François, *Paul Hankar. La naissance de l'Art nouveau*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1986.
- LOZE Pierre, *Belgique Art nouveau. De Victor Horta à Antoine Pompe*, Bruxelles, Editions Eiffel, 1991.
- PARISSE Jacques, *Auguste Donnay, un visage de la terre wallonne*, Bruxelles, 1991.
- PUTTEMANS Pierre, HERVE Lucien, *Architecture moderne en Belgique*, Bruxelles, Vokaer, 1974.
- RASCHEVITCH-GEORGE Sonia, *H.G. Blonden, ingénieur-directeur des Travaux Publics de la Ville de Liège de 1857 à 1880*, dans *Visages urbains de Liège depuis 1830*, cat. exp., Liège, Eglise Saint-André, janvier - février 1985, p. 126-151.
- RENARDY Christine (dir.), *Exposition universelle de Liège en 1905*, Bruxelles, 2005.
- SCHAYES Antoine-Guillaume-Bernard, *Histoire de l'architecture en Belgique*, Bruxelles, éditeur A. Jamar, t. IV, s.d.
- SIMENON Georges, *Pedigree*, Paris, Presses de la Cité, s.d.
- SNYERS Arthur, *Gothicomanie*, dans *Tout Liège*, n° 83, jeudi 17 décembre 1896.
- SPORCK José A. (dir.), *Liège prépare son avenir*, Liège, Eugène Wahle, 1980.
- SPORCK José A., *L'évolution urbanistique des centres industriels wallons (principalement le cas de Liège)*, dans *Les actes du X^e colloque international, Villes en mutation XIX^e-XX^e siècles*, Spa, septembre 1980, p. 427-451.
- STIENNON Jacques (dir.), *Histoire de Liège*, Toulouse, Privat, 1991.
- TESTE Charles, *Guide du voyageur dans la ville et dans les environs de Liège*, 1829.
- VANDENBREEDEN Jos, HOPPENBROUWERS Alfons, *Défense et illustration de la façade au XIX^e siècle*, dans *Bruxelles, construire et reconstruire. Architecture et aménagement urbain. 1780-1914*, cat. exp., Bruxelles, Passage 44, septembre - octobre 1979.
- VANDENBREEDEN, Jos, VANLAETHEM France, *Art déco et modernisme en Belgique. Architecture de l'Entre-deux-guerres*, Bruxelles, Editions Racine, 1996.
- Vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège*, cat. exp., Liège, octobre 2001-janvier 2002.

Agnès Chevalier

*Assistante, Université catholique de Louvain, Faculté de Philosophie
et Lettres, Département d'Histoire de l'Art et Archéologie*

**Le château de Fosteau.
Une maison forte
au bas Moyen Age**

Introduction¹

Situé au cœur de la Thudinie, le château de Fosteau² constitue un exemple précieux pour l'histoire de l'architecture en Belgique. Le site possède deux intérêts majeurs. Tout d'abord, sa maison forte médiévale présente une forme atypique : un donjon quadrangulaire flanqué de deux tours circulaires aux angles opposés. Ensuite, le domaine s'est agrandi par adjonction de nouvelles constructions sans détruire le noyau préexistant. Ainsi, les différents bâtiments du château s'échelonnent du bas Moyen Age au XIX^e siècle. La plupart ont conservé leur volumétrie primitive et même des éléments des dispositifs défensifs et résidentiels originels.

Pourtant, l'architecture du château de Fosteau attend encore une étude scientifique approfondie. En effet, les quatre principaux articles et travaux le concernant retracent l'histoire de ses propriétaires avec plus ou moins de rigueur et ne décrivent que brièvement le complexe castral³. Les interprétations des fonctions du château ou du statut de la seigneurie de Fosteau et les datations proposées sont souvent contradictoires ou trop peu argumentées⁴.

Le présent article a pour objet de comprendre d'un point de vue morphologique et fonctionnel le logis seigneurial médiéval à Fosteau, à savoir la maison forte quadrangulaire flanquée de deux tours. Les ailes d'habitat qui s'y sont greffées par la suite, les bâtiments des deux cours de ferme et l'enceinte sont abordés très brièvement. Cette étude vise surtout à clarifier le statut de la terre de Fosteau, à restituer l'état primitif de sa maison forte et à expliquer l'aspect surprenant de cette dernière dans le paysage castral belge.

¹ Le présent article constitue le résumé d'un mémoire de licence en histoire de l'art et archéologie présenté à l'Université catholique de Louvain en septembre 2002 sous la direction du Professeur Philippe Bragard. Je tiens à exprimer mes remerciements à Monsieur et Madame Albin Van Hoonacker, actuels propriétaires du château, pour m'avoir donné accès à leur maison forte, et à Monsieur Bruno Ferlini, actuel détenteur des archives de Fosteau, pour m'avoir permis de les consulter.

² Dans cet article, contrairement à l'habitude depuis l'article de DELTENRE Léonce, 1944-1945, p. 161-167, je préfère parler du château *de* Fosteau et non pas *du* Fosteau. En effet, je me suis aperçue que les archives du XV^e au XVII^e siècle parlent de *la terre de Fosteau*. (A.E.L., *Cour féodale* ; A.E.M., *Archives locales. Leers et Fosteau. Seigneurie* et Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire). Un seul texte parle *dou Forestiel* en 1381 (ALLARD Rose-Marie et GENICOT Léopold, 1968, p. 416-418). De plus, je pense que Paul Sandra est responsable du succès de l'expression *château du Fosteau*. Il a effectué des recherches sur la seigneurie dans l'entre-deux-guerres et a eu accès aux archives du château. Dans ses notes, il parle *du Fosteau* (j'ai dépouillé toutes ses notes prises lors de ses recherches. SANDRA Paul, *Notes manuscrites non structurées*, conservées en deux boîtes au Centre d'Histoire et d'Art de la Thudinie et ses notes mises au propre qui alternent avec les documents d'archives originaux, conservés à Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire). Par la suite, il influencera tous les autres auteurs à qui il fournit des archives (DELTENRE Léonce, 1944-45, p. 161-167 et WEYN Guy, 1979-1981, p. 73-168) ou qui reprennent ses manuscrits non publiés (TANGHE Astrid, 1975, p. 120-121). Comme Paul Sandra ne justifie pas sa manière de parler du château lorsqu'il publie un article avec Ghislaine Lemaigre en 1978 (LEMAIGRE Ghislaine et SANDRA Paul, décembre 1978, p. 4-30), je préfère me référer à l'usage majoritaire dans les archives.

³ Les principaux travaux concernant le château de Fosteau sont : JORIS Michèle, 1983, p. 721-729 ; LEMAIGRE Ghislaine et SANDRA Paul, décembre 1978, p. 4-30 ; TANGHE Astrid, 1975, p. 120-121 et VAN BASTELAAR Désiré-Alexandre, 1880, p. 219-226.

⁴ L'inventaire détaillé et critique de la bibliographie relative au château a été réalisé pour mon mémoire de licence mais il ne m'a pas semblé opportun de le reproduire ici. CHEVALIER Agnès, 2002.

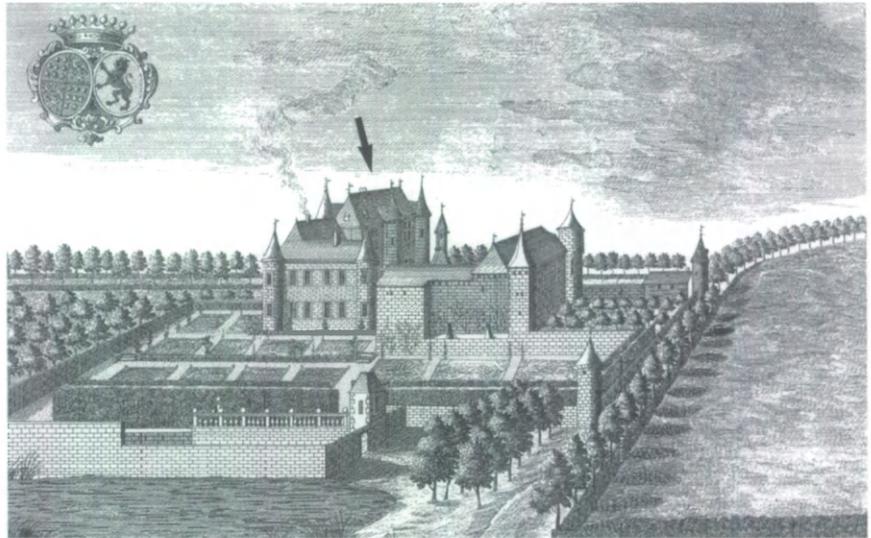


Fig. 1. - Remacle Leloup, Vue du château de Fosteau entre Sambre et Meuse. Extrait de : DE SAUMERY Pierre-Lambert, 1744, p. 400-401. La vue est prise depuis l'ouest. Une flèche localise la maison forte.

La bibliographie relative au château étant maigre, la source principale de l'étude a été le bâtiment lui-même. La recherche a débuté par une analyse architecturale minutieuse et une campagne de relevés planimétriques et photographiques. L'iconographie a révélé deux documents intéressants : la gravure de Remacle Leloup dans *Les Délices du País de Liège*⁵ (fig. 1) et un croquis de Victor Hugo⁶. Quelques documents des Archives de l'Etat à Liège et à Mons livrent des renseignements sur la seigneurie. Après maintes démarches, les archives du château ont été retrouvées chez Bruno Ferlini, antiquaire à Mons⁷. Elles contiennent deux précieuses descriptions des biens de la seigneurie à la fin du XVI^e siècle.

Le contexte

Cadre géographique

Dans le bas plateau thudinien, au cœur de terres fertiles où prés, champs et bois rythment le paysage, l'imposante silhouette du château domine Leers-et-Fosteau, village dépendant de la commune de Thuin située à 6 km au nord (fig. 2). Leers-et-Fosteau est traversé du nord au sud par l'actuelle N 559 ou « route de Sartiau », tracée en 1842 et reliant Lobbes et Thuin à la route Mons-Beaumont-Chimay, qui passe à 5 km au sud de Leers-et-Fosteau⁸. Avant la construction de la N 559, des chemins assuraient les communications vers les villages voisins⁹ et Leers-et-Fosteau

⁵ DE SAUMERY Pierre-Lambert, 1744, p. 400-401.

⁶ ARTY Pierre, 1968, p. 131.

⁷ Connaissant l'existence d'archives familiales de Fosteau par l'article de Ghislaine LEMAIGRE et Paul SANDRA (décembre 1978, p. 4-30), je les ai cherchées chez Madame Legay, ancienne propriétaire du château. Après le dépouillement de deux caisses d'archives, j'ai constaté l'absence des documents mentionnés dans l'article. En persévérant, j'ai pu retrouver la fille de Monsieur Paul Sandra. Elle m'a appris que son père avait vendu les documents à Monsieur Bruno Ferlini, antiquaire à Mons.

⁸ RAUCQ Maurice, 1927, p. 143.

⁹ Dans un rayon de 3 km autour de Leers-et-Fosteau se trouvent les villages de Fontaine-Valmont au nord-ouest, de Biercée au nord-est et de Ragnies à l'est.

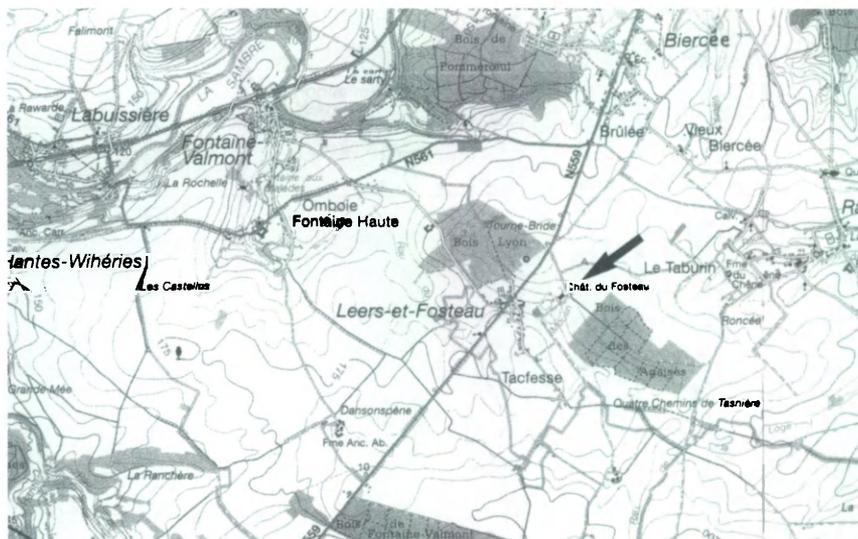


Fig. 2. - Carte de situation, Leers-et-Fosteau, Solre-sur-Sambre, Lobbes et Thuin. Extrait de : Atlas topographique de Belgique, 1 : 50 000, détail des planches 205, 206, 223 et 224, Institut Géographique national, Bruxelles, 2002. La flèche situe le château de Fosteau.

était traversé par une route tortueuse serpentant à travers champs et forêts, qui reliait Thuin et Lobbes à Beaumont¹⁰.

Le nom « Leers-et-Fosteau » est formé par la réunion de deux toponymes. Les listes des biens de l'abbaye de Lobbes citent Leers sous le nom de « Slaris »¹¹, qui dériverait de *larris* en roman et *larricum* en bas-latin, signifiant champs incultes¹². Fosteau, quant à lui, viendrait soit de *forestella*, c'est-à-dire petit bois en latin¹³, soit de *forestarius*, nom qui désigne le forestier¹⁴ établi sur cette terre en 1235¹⁵. « Leers » désignait à l'origine le village et « Fosteau » les terres du forestier.

Le château se situe à 400 m environ au nord-est de Leers et à même distance à l'ouest de la N 559. Il se dresse à 187 m d'altitude en haut de la pente qui domine le village et qui culmine un peu plus au nord à 193 m. Ensuite, le terrain descend en pente douce jusqu'à Biercée. Vers Leers, les deux jardins étagés et l'ancien vivier du château rachètent la pente plus accentuée. Le village s'étend du nord au sud le long de l'ancienne route sinueuse reliant Thuin et Lobbes à Beaumont.

Deux sources naissent sur les terres du château. La première forme un petit étang au nord et emplissait les douves jusqu'au début du siècle. Aujourd'hui canalisée et souterraine, elle alimente comme jadis l'ancien vivier au sud-ouest. La seconde, la Fontaine Claus, jaillit au sud du château et s'infléchit vers l'ouest pour rejoindre l'autre ruisseau au sud du vivier et arroser le village. La nappe phréatique affleure sur tout le territoire de Fosteau et alimente un puits dans les caves du château.

¹⁰ D'après l'examen de la *carte de cabinet des anciens Pays-Bas autrichiens levée à l'initiative du comte de Ferraris*, nouvelle éd., Bruxelles, 1965, n°66 (4), 67 (2 et 4), 82 (3) et 83 (1).

¹¹ DEVROEY Jean-Pierre, 1986, p. 29, 44 et 57.

¹² CHOTIN Alexandre-Guillaume, 1868, p. 367 et 368.

¹³ CHOTIN Alexandre-Guillaume, 1868, p. 368.

¹⁴ La traduction de ce mot a été vérifiée dans NIERMEYER Jan Frederik, *Mediae latinitatis lexicon minus. Lexique latins médiéval. Français/Anglais*, vol. 1, Leiden, 1955, p. 443.

¹⁵ TANGHE Astrid, 1975, p. 120 et LEMAIGRE Ghislaine et SANDRA Paul, décembre 1978, p. 5.

En surface, le sol du village est spongieux et parsemé de pierres sur une superficie réduite, ce qui explique l'origine étymologique de Leers, *champs incultes*, même si autour du village on trouve un sol limoneux humide favorable à l'agriculture¹⁶. Depuis le Moyen Age, l'agriculture céréalière et l'élevage sont ses principales ressources. Autour du château s'étendent des jardins, des champs et des prés exploités par la ferme qui s'est développée à son pied. Toutefois, à l'origine, la principale activité de Fosteau était l'exploitation forestière. En effet, en 1235, un accord passé entre l'abbé de Lobbes et le seigneur de Barbençon désigne un forestier pour mettre en valeur ces terres¹⁷. Témoins de cette réalité ancienne, deux bois se dressent de part et d'autre du château. Ils ne semblent pas avoir diminué par rapport à leur superficie sur la carte de Ferraris¹⁸ de la fin du XVIII^e siècle.

Leers-et-Fosteau est établi sur un sol limoneux qui comprend trois petits bancs de calcaire du Givetien¹⁹. Selon le dictionnaire de Philippe Van der Malen, le village comptait une carrière où on extrayait des moellons²⁰. Sur la carte de Ferraris, quatre carrières sont indiquées dans un rayon de 4 km : deux en comté de Hainaut et deux en principauté de Liège, à Ragnies et à Fontaine-Valmont. Dans ces deux villages, on exploitait aussi des bancs de calcaire du Givetien²¹. La carte de Ferraris ne mentionne pas de carrière à Leers.

D'un point de vue fonctionnel, on comprend le choix de l'emplacement du château : proximité de matériaux de construction, présence d'eau et proximité de terres fertiles. Si le château ne se dresse pas au sommet de l'éminence qui domine Leers, c'est que le relief trop doux ne forme pas un obstacle dissuasif en cas d'attaque, tandis qu'en contrebas l'eau est disponible pour alimenter fossés, viviers et puits. De plus, l'édifice est moins exposé au vent et possède une large vue vers le sud. Il s'agit maintenant de comprendre l'emplacement du château d'un point de vue administratif, politique et militaire.

Cadre historique

Situation géopolitique

Aujourd'hui en province de Hainaut, Leers-et-Fosteau était jadis situé à l'extrémité occidentale de la principauté de Liège, à 3 km environ du comté de Hainaut. Le château de Fosteau se dressait entre la forteresse liégeoise de Thuin et la ville forte hennuyère de Beaumont²². La frontière décrivait à cet endroit un demi-cercle de 3 ou 4 km de rayon ayant pour centre Leers-et-Fosteau. Dans ce périmètre, les seuls villages sont Fontaine-Valmont et sa dépendance Fontaine-au-Mont sur la frontière, qui font face à La Buissière, fief de la famille du seigneur de Barbençon, un des douze pairs du comté de Hainaut.

¹⁶ COMITE NATIONAL DE GEOGRAPHIE, 1976-1999, pl. VIII.

¹⁷ A.E.M., *Cartulaire de l'abbaye de Lobbes*, bobine MH 34, f°101. Le numéro d'inventaire ne correspond pas au numéro de microfilm, c'est pourquoi j'indique ici le numéro de bobine.

¹⁸ *Carte de cabinet des anciens Pays-Bas autrichiens levée à l'initiative du comte de Ferraris*, nouvelle éd., Bruxelles, 1965, n°66 (4), 67 (2 et 4), 82 (3) et 83 (1).

¹⁹ RAUCQ Maurice, 1927, annexe 4 : carte des terrains superficiels.

²⁰ VAN DER MALEN Philippe, 1833, p. 284.

²¹ RAUCQ Maurice, 1927, p. 104 et annexe 4 : carte des terrains superficiels.

²² Beaumont se trouve à 8 km au sud de Leers-et-Fosteau.

Le château de Fosteau est le dernier édifice fortifié en principauté de Liège après la forteresse de Thuin. La ferme de la Court à Ragnies, dont la tour daterait du XIII^e ou du XV^e siècle²³, est située entre les deux. D'après sa situation, le château de Fosteau ferait figure d'avant-poste à l'extrémité occidentale du territoire liégeois du quartier d'Entre-Sambre-et-Meuse. Mais au Moyen Age, plutôt qu'une limite territoriale, la frontière est une limite de dépendance, donc variable. C'est une marche où les dominations s'enchevêtrent et fluctuent selon la puissance des différents suzerains²⁴. Ceci met en garde contre une classification trop rapide des fonctions stratégiques du château selon sa position du côté liégeois de la frontière²⁵. Pour mieux comprendre la raison d'être du château, il faut se pencher sur la naissance et le statut de la seigneurie de Fosteau.

*Naissance et statut de la seigneurie de Fosteau*²⁶

A l'origine de la seigneurie de Fosteau, il y eut en 1235 un accord entre Thomas, l'abbé de Lobbes, et Ægidius, « dominus du Barbençon »²⁷. Par cet acte, le sire de Barbençon reconnaît que les fonds, ban et justice des bois près de Leers appartiennent à l'abbaye, lui-même n'étant que l'avoué de celle-ci. Ensemble, ils choisiront un *forestarius* qui leur prêtera serment à chacun. Les bénéfices des bois et des amendes, à l'exception des gages du forestier, seront répartis en une part à l'avoué et deux à l'abbé. La seigneurie de Barbençon²⁸ est sise en comté de Hainaut²⁹. Quant aux terres de l'abbaye de Lobbes, elles sont en principauté de Liège. Par ailleurs, le texte n'implique pas la construction d'une résidence, qu'elle soit fortifiée ou non.

En 1382, le record concernant la justice et les droits seigneuriaux à Fosteau³⁰ dresse l'état de la situation. Il mentionne l'existence d'une « maison »³¹ et parle d'un « seigneur dou Forestiel » et non plus d'un simple

²³ Olivier Berckmans propose avec beaucoup de réserves une datation du XIII^e siècle pour cette tour (1983, p. 741-742). L'inventaire des donjons préfère une datation entre le XIII^e et le XV^e siècle (d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2002 (2), p. 93).

²⁴ Deux auteurs ont fait des remarques très intéressantes sur la frontière au Moyen Age : FOURNIER Gabriel, 1978, p. 158-161 et GARDELLES Jacques, 1980, p. 98-99.

²⁵ Luc Francis Genicot s'est penché sur l'éventuel rôle géopolitique des tours seigneuriales. Il insiste sur le caractère mouvant des frontières et sur l'importance avant tout locale de ces édifices comme lieux de signalement et de gouvernance d'une seigneurie. Le rôle géopolitique de ces tours lors d'un conflit entre principautés apparaît davantage comme une conséquence de leur position sur la frontière que comme la cause de cette localisation. GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 72-73.

²⁶ Ce sujet a été traité par plusieurs auteurs se basant surtout sur les recherches de Paul Sandra qui publia un article trente ans après ses recherches (LEMAIGRE Ghislaine et SANDRA Paul, décembre 1978, p. 4-30). En analysant ce travail, les sources et les notes au brouillon de Paul Sandra, je me suis rendu compte que la question n'avait pas été traitée avec toute la rigueur nécessaire, c'est pourquoi je la développe ici. Je tiens à remercier Monsieur Claude de Moreau de Gerbehaye qui a relu et suggéré des amendements à ce paragraphe.

²⁷ A. E. M. , *Cartulaire de l'abbaye de Lobbes*, bobine MH 34, f°101. Cf. note 17.

²⁸ A 10 km du château de Fosteau.

²⁹ Et ce, jusqu'au traité de Nimègue (1678), qui en fait une enclave française dépendant de la prévôté de Maubeuge jusqu'en 1795.

³⁰ ALLARD Rose-Marie et GENICOT Luc Francis, 1968, p. 416-418.

³¹ Michel de Waha (1986, p. 98) et Frans Verhaeghe (1986, p 59) ont signalé l'impossibilité actuelle de savoir à quoi correspond exactement un terme aussi générique que « maison » au Moyen Age. Selon Luc Francis Genicot, le terme « maison » doit être compris dans le sens plus générique de « lieu où l'on demeure », c'est-à-dire un lieu d'habitat impliquant les différents espaces de vie et de service, ainsi que la propriété foncière (GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 34-35).

forestier. Tous les droits seigneuriaux fonciers et hautains, comprenant l'exercice de la justice et la recette des amendes se partagent entre le seigneur de Fosteau pour deux tiers et l'avoué, le seigneur de Barbençon, pour le dernier tiers. Quant à l'abbaye de Lobbes, son emprise se limite à la possession privative de quelques bois et à la perception d'amendes, conjointement avec le seigneur de Fosteau. On ignore comment le *forestarius* est devenu « seigneur dou forestiel » et qui l'a autorisé à construire une maison.

La « maison » mentionnée dans le texte de 1382³² n'a probablement qu'un rôle stratégique et politique local. Le lien féodal de Fosteau avec la principauté de Liège semble peu affirmé avant 1551. A cette époque, Louis de Zwenne, seigneur de Fosteau, déclare qu'il ne tenait sa terre que de Dieu et du soleil et ne dépendait de personne, mais qu'il désire désormais être vassal du prince-évêque³³. Cette affirmation reflète, comme l'interprètent Ghislaine Lemaigre et Paul Sandra³⁴, un conflit avec l'abbé de Lobbes. On remarque que les archives postérieures tairont les droits de l'abbé. Le statut de la terre de Fosteau change donc au milieu du XVI^e siècle : Fosteau devient clairement un fief de la principauté épiscopale. Par la suite, les archives du début du XVII^e siècle le prouvent³⁵, la double appartenance de Fosteau est bien marquée. La terre est située en principauté de Liège et l'avouerie est tenue par les princes de Barbençon. En 1597, on peut lire dans l'en-tête d'un document³⁶ : *seigneur de Fostiau, tenue de la terre et seigneurie de Barbençon*.

Mais si l'on croit Ghislaine Lemaigre et Paul Sandra, dès le début du XIV^e siècle, la seigneurie de Fosteau a pour seigneur hautain le châtelain de Thuin. Pour le fonds et la justice, elle ressortit à ce châtelain et, pour l'avouerie, au baron de Barbençon. La maison forte aurait été construite en 1381 sous l'autorité de Jean Cluting³⁷, maréchal à la cour de Brabant, récemment promu châtelain de Thuin, pour servir les intérêts de son suzerain, le duc de Brabant. Cette belle explication, qui de plus a l'avantage de dater la maison forte à l'origine du château, repose en réalité sur une base très mince. A travers toutes les archives concernant le château de Fosteau que j'ai retrouvées, un seul texte rattache cette terre au châtelain de Thuin. Il s'agit d'une pièce de procès tardive datant de 1721³⁸, dans laquelle Philippe François de Henry revendique son fief comme ample³⁹. Il

³² ALLARD Rose-Marie et GENICOT Léopold, 1968, p. 416-418.

³³ A.E.L., *Cour féodale*, boîte n°88, f° IX^{xx}III.

³⁴ LEMAIGRE Ghislaine et SANDRA Paul, décembre 1978, p. 13.

³⁵ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire.

³⁶ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document daté de 1601 : *Copie de l'acte de déshéritance et adhéritance de la seigneurie du Fosteau faict à la cour féodale de Barbençon*, f°2.

³⁷ LEMAIGRE Ghislaine et SANDRA Paul, décembre 1978, p. 5, 7 et 13.

³⁸ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document de 1721 : [*Pièce de procès de Philippe François de Henry*], f°2.

³⁹ Après avoir consulté les dictionnaires suivants : FAVIER Jean, *Dictionnaire de la France médiévale*, Paris, 1993 ; BALON Joseph, *Grand dictionnaire de Droit du Moyen Age*, Namur, 1973 ; GREIMAS Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français. Le Moyen Age*, nouvelle éd., Paris, 1994 ; GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 t., Paris, 1880-1892 et VAUCHEZ André et VINCENT Catherine (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Age*, 2 t., Paris, 1997, ainsi que le lexique de HOREMANS Jean-Marie (dir.), *La justice à Thuin sous l'Ancien Régime liégeois, pendant la période française et au début du XIX^e siècle*, dans *Publication du centre d'histoire et d'art de la Thudine*, n°11, Thuin, 1990, p. 305-340 ; je n'ai pas trouvé la définition de ce terme. D'après le document, je déduis qu'un fief *ample* exige moins d'obligations de la part du vassal que la possession d'un fief *lige*.

prétend que le *fief nommé de Fosteau (...) d'ancienneté était uniquement relevant d'un seigneur de Marchienne-au-pont, haut advoué de Thuin, lequel fief a la suite de temps a aussi relevé du seigneur de Barbençon*. Contrairement à Guy Weyn à qui Paul Sandra a montré ce document⁴⁰, je doute de la véracité de cette affirmation car dans tous les textes antérieurs, la seigneurie de Fosteau est toujours désignée comme tenue de Barbençon. De plus, en 1735, le même Philippe François déclare son fief comme relevant de la terre, pairie et prince de Barbençon⁴¹. Or, sur le document de 1721, Paul Sandra a écrit au crayon : *très important car montre que le Fosteau était un fief ressortissant du châtelain de Thuin*. Manifestement, il ne se base que sur ce seul texte d'archives pour l'affirmer. Il semble en outre que si le châtelain de Thuin possédait des droits sur la seigneurie de Fosteau à la fin du XIV^e siècle, le record de 1382 l'aurait mentionné. Enfin, je n'ai pas trouvé de lien direct entre Thuin et Fosteau, ni entre Barbençon et Thuin, dans les ouvrages de Stanislas Bormans, à propos des seigneuries féodales dans la principauté de Liège⁴², et de José Douxchamps, sur les familles seigneuriales et les seigneuries⁴³. Guy Weyn a publié deux textes, l'un de 1493 et l'autre de 1505, qui donnent la liste des villages qui ressortissent au châtelain de Thuin⁴⁴. Dans cet ensemble, chaque texte cite bien *le Iers*, c'est-à-dire le village de Leers⁴⁵. Mais il n'y a pas de raison de croire que cette situation était la même au XIV^e siècle, car le record de justice et des droits seigneuriaux à Fosteau de 1382 ne parle pas du châtelain de Thuin.

Donc, à la fin du XIV^e siècle, la terre de Fosteau appartenait à l'abbaye de Lobbes et, à travers elle, à la principauté de Liège, mais une partie de la justice dépendait de la seigneurie de Barbençon, pairie du comté de Hainaut. Cette situation n'est pas exceptionnelle en Thudinie où s'imbriquent des seigneuries mouvant d'au moins quatre grandes principautés⁴⁶.

En l'absence de texte précisant le nom du maître d'ouvrage ou du suzerain qui a permis la construction de la maison forte de Fosteau, on ne peut pas inclure cet édifice dans le cadre de la politique militaire d'un prince ou d'un autre. La maison forte de Fosteau est, aux XIV^e-XV^e siècles, une de ces fortifications privées ou locales qui luttent pour l'intérêt public en cas de conflit généralisé⁴⁷. Son seigneur mettait probablement en évidence son appartenance à l'un ou l'autre côté de la frontière selon les intérêts du moment.

⁴⁰ WEYN Guy, 1979-1981, p. 84.

⁴¹ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document de 1735 : [*Relief de la seigneurie de Fosteau devant la cour féodale de Barbençon*], f°2.

⁴² BORMANS Stanislas, 1871.

⁴³ DOUXCHAMPS José, 1994.

⁴⁴ WEYN Guy, 1979-1981, p. 94-95.

⁴⁵ Et non pas la seigneurie de Fosteau !

⁴⁶ GENICOT Luc Francis, 1976, p. 45.

⁴⁷ GAIER Claude, 1968, p. 208 et GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 72-73.

Description de l'état actuel

L'ensemble du complexe castral⁴⁸

La maison forte concernée par cette étude se dresse à l'angle nord-ouest d'un complexe castral composé de deux cours principales de plans trapézoïdal et rectangulaire (fig. 3 et 4).

Les divers bâtiments des cours s'appuient contre les murs en moellons calcaire qui entourent l'ensemble. Ces murs au soubassement chanfreiné sont percés d'arquebusières, surtout autour de la première cour. Ce sont sans doute les restes de l'enceinte représentée par Remacle Leloup en



Fig. 3. - Organisation du complexe castral, état en 2002. Dessin de l'auteur.



Fig. 4. - Vue aérienne du complexe castral depuis le nord. Cliché d'origine inconnue, don de A. Van Hoonacker.

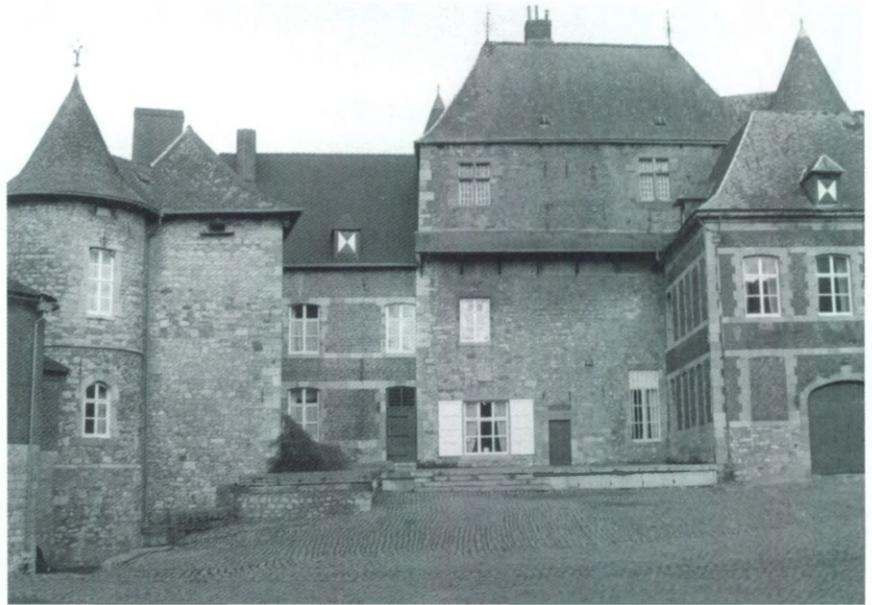
⁴⁸ Pour une meilleure compréhension, le lecteur est invité à se référer aux illustrations.

Fig. 5. - Vue du logis seigneurial, façade sud, état en 1988.

© M. Joncret.

Au centre, la maison forte médiévale.

A gauche, l'aile occidentale en L, avec une de ses tours. Sa façade jouxtant la tour est en moellons, les façades dans l'angle contre la maison forte sont en briques et pierres comme l'aile orientale à droite.



1744 (fig. 1). Parmi les huit tours visibles sur cette gravure, une seule a disparu : celle du milieu de la façade sud de la maison forte.

Le fossé aujourd'hui à sec qui entourait l'ensemble du château est comblé sur deux côtés de la seconde cour et le long de la galerie de la première cour.

Après avoir franchi le fossé sur un pont de pierre, on pénètre dans la première cour par la porte principale en plein cintre, ornée de bossages rustiques et surmontée d'une bretèche placée entre les glissières obturées de l'ancien pont-levis. Sur la droite, en retrait à l'angle nord-ouest, se dresse la maison forte précédée d'un perron en pierre bleue. Elle est accostée par deux bâtiments résidentiels en brique et pierre : une aile perpendiculaire qui masque un tiers de sa façade à l'est et une aile en L munie de deux tours⁴⁹ à l'ouest (fig. 5). A gauche de celle-ci, une galerie en brique sur soubassement de pierre s'appuie contre le mur d'enceinte. Elle est percée d'un passage voûté vers le jardin. Sur le côté sud-ouest de la cour se trouve un logis de ferme. Les autres côtés sont occupés par des bâtiments d'exploitation : étables, écuries, grange, forge et sellerie. La plupart de ces édifices, bien que transformés, se reconnaissent sur la gravure des *Délices du Pays de Liège*, excepté l'aile perpendiculaire à la maison forte, au nord-est.

Dans l'enceinte délimitant les vergers sur la gravure de Remacle Leloup s'élève actuellement une seconde ferme. Les bâtiments sont disposés en U fermé par un simple mur de pierre au sud-est. A l'est, les bâtiments de l'ancienne brasserie forment une troisième petite cour.

⁴⁹ Ces deux ailes présentent le même type d'organisation et de décor en brique et pierre sur leurs façades côté cour, mais sont différentes sur les autres côtés : vers les fossés, elles sont en pierre et le bâtiment oriental est presque aveugle ; vers le jardin, la façade ouest montre deux niveaux de pierre et un troisième en brique.

La maison forte

L'extérieur

C'est un édifice quadrangulaire de 9,65 m sur 16,10 m, flanqué aux angles nord-ouest et sud-est par deux tourelles de 5,90 m de diamètre (fig. 6). Il atteint 25 m de haut depuis le fond actuel des fossés et compte quatre niveaux : un soubassement chanfreiné renfermant les caves, deux niveaux en moellons assisés et un dernier niveau en brique rouge séparé des deux autres par un bandeau de pierre biseauté. Le dernier niveau est en retrait par rapport au plan de la façade. L'édifice est couvert d'un toit en bâtière à croupes et coyau sur le corps quadrangulaire et d'un toit conique sur les tours.

Les murs des trois premiers niveaux sont construits en blocage noyé dans du mortier jaune et parementé de petits moellons équarris et assisés. Le calcaire local du Givétien est employé aussi bien pour les maçonneries que pour la sculpture architectonique⁵⁰. Le soubassement chanfreiné présente un appareil plus grand et plus régulier qu'aux niveaux supérieurs. Les angles nord-est et sud-est du corps quadrangulaire sont raidis de chaînes en grandes pierres de taille dont l'insertion a laissé une marque dans le parement. L'épaisseur des murs diminue de bas en haut : 1,65 m au premier niveau, 1,50 m aux deux niveaux supérieurs et 0,70 m au



Fig. 6. - Vue depuis le nord-est, état en 1902.

© IRPA-KIK - Bruxelles.

Le fossé est encore en eau. Il sera asséchés vers 1949.



Fig. 7. - Face est, détail de la jonction entre le corps quadrangulaire et la tour sud-est.

© Agnès Chevalier.

On distingue la solution de continuité entre la tour et le mur du corps quadrangulaire.



Fig. 8. - Face ouest, détail de la jonction entre la tour nord-ouest et la face ouest du corps quadrangulaire.

© Agnès Chevalier.

L'angle formé par la tour et le mur ouest du corps quadrangulaire est renforcé par des grandes pierres de taille. A droite de ces pierres, la ligne en pointillé situe la solution de continuité entre la tour et le corps quadrangulaire.



Fig. 9. - Tour nord-ouest, face est.

© Agnès Chevalier.

La tour et le mur oblique à gauche sont en continuité. La gouttière empêche d'examiner l'angle entre le mur oblique et la face nord du corps quadrangulaire.

⁵⁰ RAUCQ Maurice, 1927, p. 103 et DE JONGHE Sabine, GEHOT Hélène et GENICOT Luc Francis (e.a.), 1995, fiche 21.

⁵¹ Pour la tour sud-est, ce n'est visible que du côté nord, l'autre côté ayant été creusé pour installer l'escalier de l'aile orientale. La tour nord-ouest est reliée au corps quadrangulaire par un mur oblique avec lequel sa maçonnerie est en continuité. La jonction entre ce mur et le corps quadrangulaire est cachée par une gouttière. Mais dans les combles de l'aile occidentale, la jonction sud entre la tour et le corps quadrangulaire est visible.



Fig. 10. - Tour sud-est, face nord, détail de la canonnière.
© Agnès Chevalier.

dernier niveau pour le corps quadrangulaire. Dans les tours, les murs sont respectivement épais de 1,55 m, 1,25 m et 0,60 m. L'examen des maçonneries révèle une solution de continuité à la jonction entre les tours et le corps quadrangulaire⁵¹ (fig. 7 , 8 et 9).

Les ouvertures actuelles présentent toutes des traces d'insertion tardive, excepté la canonnière de la tour sud-est et les fenêtres du dernier étage (fig. 10 et 11). Sur la face nord, entre les deux fenêtres du troisième niveau, il reste la moitié d'un encadrement de fenêtre bien intégré dans le

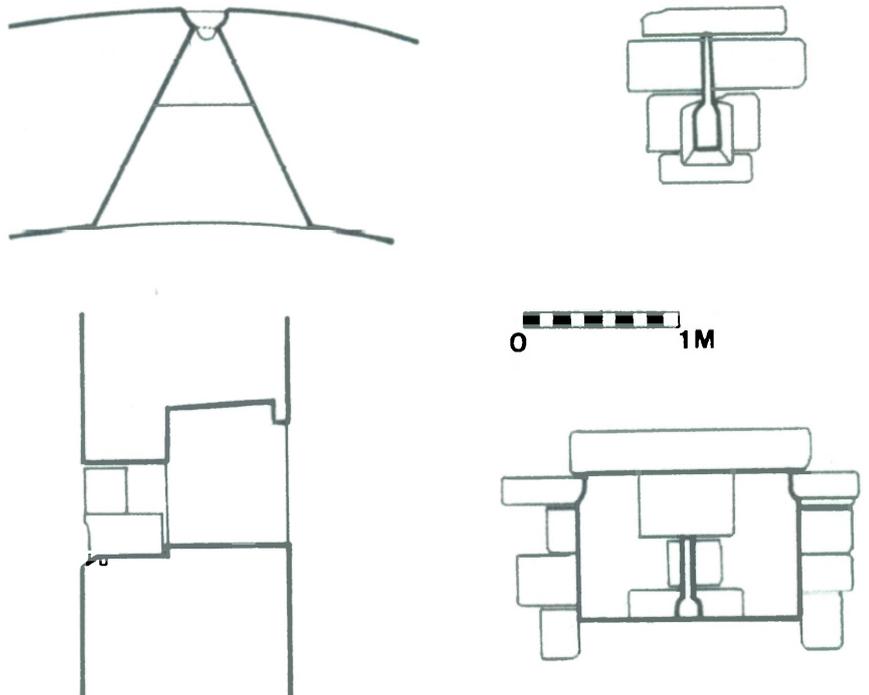


Fig. 11 - Tour sud-est , rez-de-chaussée, la canonnière : plan, coupe, vue extérieure et vue intérieure. Relevés de l'auteur.



Fig. 12. - Façade nord du corps quadrangulaire, détail des fenêtres du premier étage.

© Agnès Chevalier.

Entre les deux fenêtres à linteau échancré, on remarque les restes d'une fenêtre murée au linteau en bâtière indiquée par une flèche.

parement primitif (fig. 12). Enfin, la façade sud porte en son milieu et sur toute sa hauteur les traces de l'arrachement de la tourelle représentée par Remacle Leloup : les assises des pierres sont plus régulières et les briques plus foncées (fig. 13).

L'intérieur⁵²

Les quatre niveaux sont subdivisés en plusieurs pièces. Au premier niveau, réservé aux caves, trois espaces seulement sont accessibles aujourd'hui. Il s'agit d'une pièce dans la tour sud-est et deux, dans le corps quadrangulaire : une cave voûtée en berceau et munie d'un puits à l'ouest et une cave étroite couverte d'un berceau brisé à l'est (fig. 14, 18 et 19).

Au second niveau, le rez-de-chaussée actuel, on trouve une pièce par tour et trois pièces alignées d'ouest en est dans le corps quadrangulaire (fig. 15, 18 et 19). Ces trois pièces communiquent entre elles par des portes percées au sud des murs de refend. Le mur entre les pièces ouest et centrale est épais de deux mètres. La majeure partie des maçonneries est cachée par un enduit ou du papier peint. La pièce orientale est couverte par un berceau brisé et les deux autres par un berceau en plein-cintre. L'accès à la tour nord-ouest est de plain-pied tandis qu'un court escalier mène à la tour sud-est. Ces deux derniers espaces sont voûtés en coupoles. Il existe aussi un petit local à droite de la tour nord-ouest, derrière le mur oblique qui assure la jonction entre la tour et la façade nord du corps quadrangulaire.

Le premier étage (fig. 16, 18 et 19), auquel on accède soit par l'escalier principal, soit par celui de l'aile orientale, comprend deux salles pourvues de cheminées monumentales en calcaire. La première salle à l'ouest correspond à celle du rez-de-chaussée. Elle est couverte par une voûte de

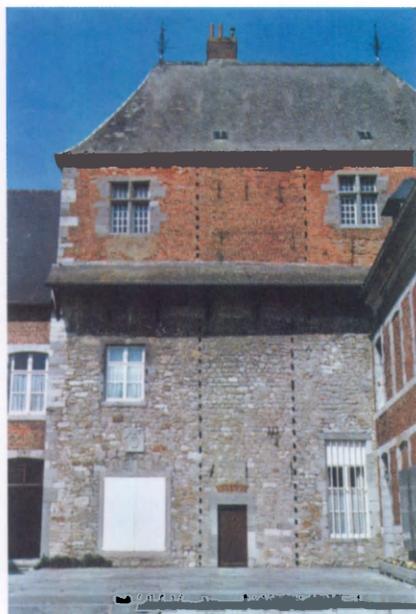


Fig. 13. - Façade sud de la maison forte.

© Agnès Chevalier.

L'emplacement de l'ancienne tourelle est marqué par les lignes pointillées. On distingue clairement comment l'aile orientale est venue se greffer sur la maison forte.

⁵² Cette description vise à expliciter l'organisation interne de l'édifice et souligner les éléments remarquables. Elle sera volontairement brève pour ne pas noyer le lecteur dans les informations non interprétées. Pour une meilleure compréhension, le lecteur est invité à se référer aux plans et aux coupes.

Fig. 14. - Château de Fosteau, la maison forte, premier niveau, les caves, état en 2002. Relevé de l'auteur. La lettre C désigne le passage muré de la cave de la tour sud-est.

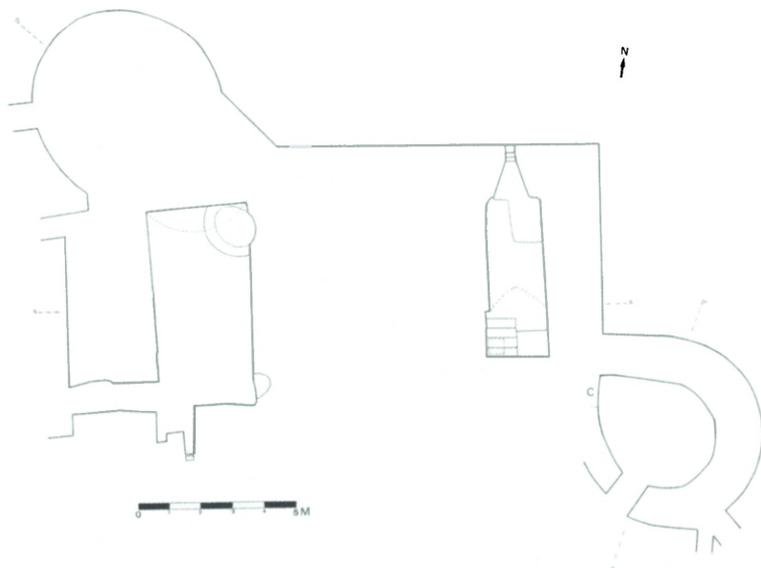


Fig. 15. - Château de Fosteau, la maison forte, second niveau, rez-de-chaussée actuel, état en 2002. Relevé de l'auteur. L'intervalle entre les lettres A et B situe la tourelle d'escalier disparue. La lettre C indique l'emplacement d'une ouverture probable sous le linteau épargné dans l'enduit de la tour sud-est.

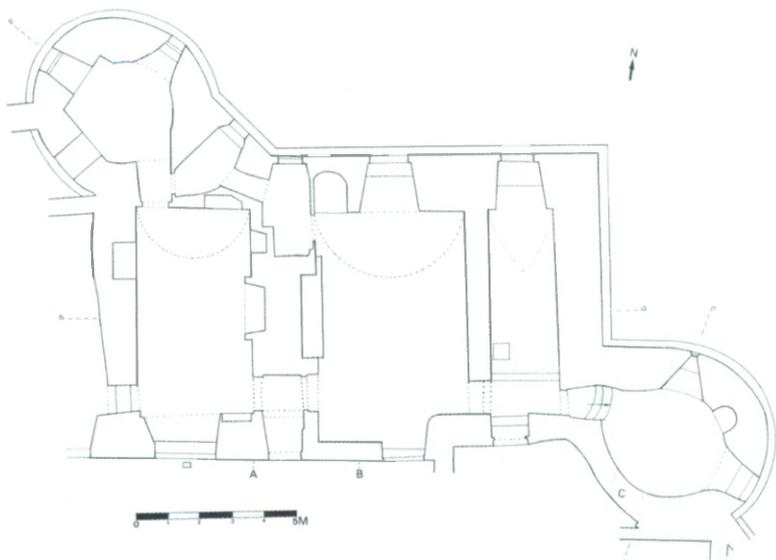


Fig. 16. - Château de Fosteau, la maison forte, troisième niveau, premier étage actuel, état en 2002. Relevé de l'auteur. L'intervalle entre les lettres A et B situe la tourelle d'escalier disparue. La lettre C indique le bord de la fenêtre murée sous le linteau en bâtière.

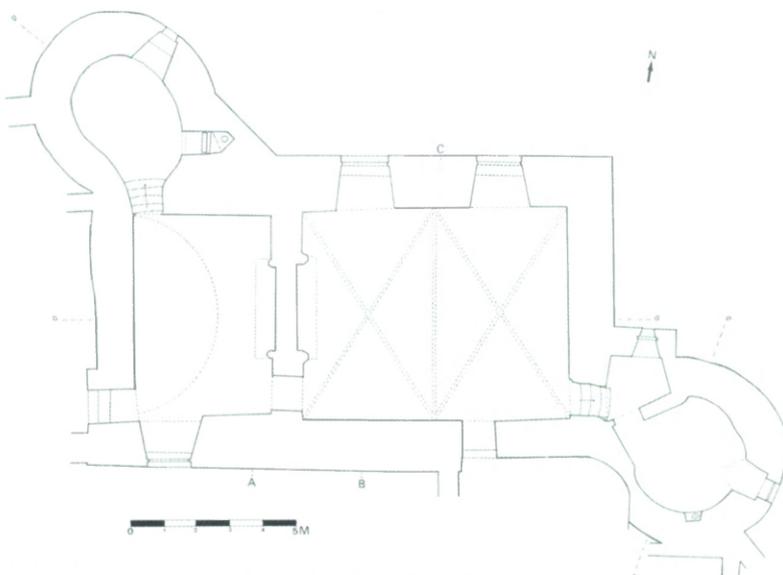
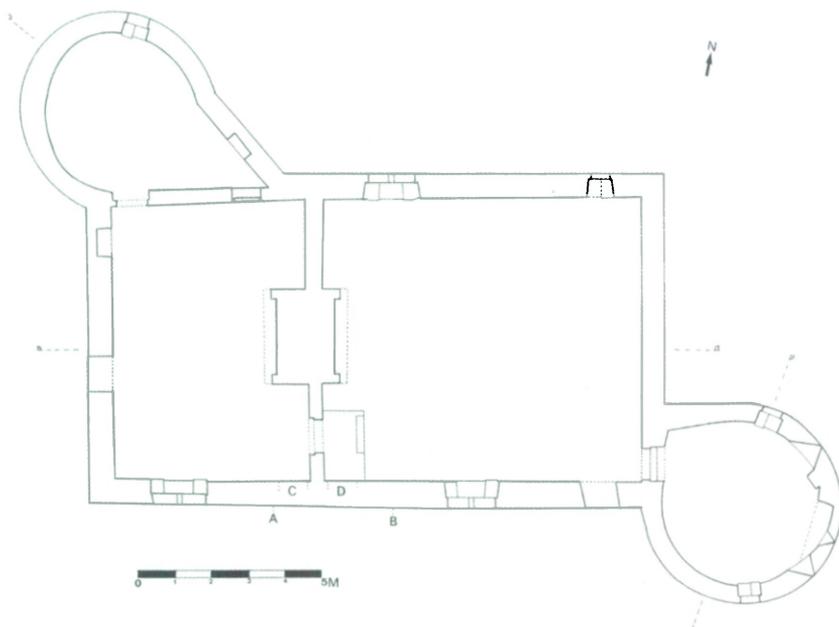


Fig. 17. - Château de Fosteau, la maison forte, quatrième niveau, second étage actuel, état en 2002. Relevé de l'auteur. L'intervalle entre les lettres A et B situe la tourelle d'escalier disparue. Les lettres C et D indiquent l'emplacement des portes murées qui communiquaient avec cette tourelle.



pierre en berceau transversal, cachée par un faux-plafond placé à mi-hauteur. La seconde salle surplombe les deux autres pièces du rez-de-chaussée. Elle est couverte de deux croisées d'ogives. Les deux salles communiquent entre elles et avec les tours par des portes situées aux mêmes endroits qu'au rez-de-chaussée. L'accès aux pièces des tours couvertes de coupoles se fait par quelques marches. La tour nord-ouest est pourvue de latrines à fosse, découvertes lors des recherches, et la tour sud-est, de latrines en encorbellement.

Le second étage en brique rouge suit le plan de l'étage inférieur : deux pièces, une petite et une grande, sont séparées par un mur de refend très mince contre lequel se dresse une cheminée par salle (fig. 17, 18 et 19). La charpente est aujourd'hui apparente, mais il reste des trous de solives à la tête des murs, qui attestent de la présence d'un plafond à l'origine.

Première étape : le donjon quadrangulaire

Essai de restitution

Volumétrie extérieure

Dans un premier temps, la maison forte de Fosteau n'était pas flanquée de tours circulaires. On constate en effet une solution de continuité entre les tours et le corps quadrangulaire⁵³ (fig. 7 et 8). De plus, la canonnière dont la forme suggère une datation tardive s'inscrit parfaitement dans le parement de la tour sud-est, ce qui montre une contemporanéité avec la construction de la tour (fig. 10). Les trois tours, y compris la tourelle disparue de la façade sud, sont sans doute contemporaines, car les mêmes

⁵³ Cf. la description de l'extérieur de la maison forte.



Fig. 18. - Château de Fosteau, la maison forte, coupe du corps quadrangulaire, vue vers le nord, état en 2002. Relevé de l'auteur. La lettre A situe la fenêtre murée au linteau en bâtière.

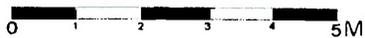




Fig. 19. - Château de Fosteau, la maison forte, coupe de la tour nord-ouest (à gauche) et de la tour sud-est (à droite), état en 2002. Relevé de l'auteur.

types de taille de pierre se retrouvent aux encadrements des portes et aux chaînes d'angles de leurs accès.

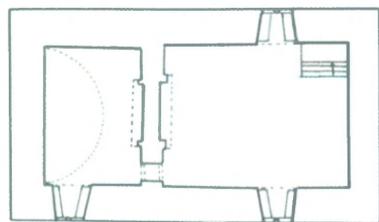
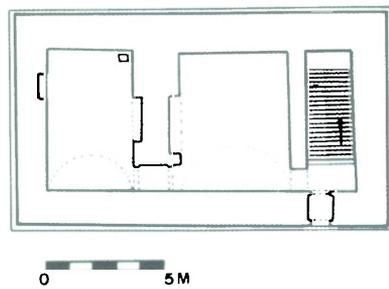
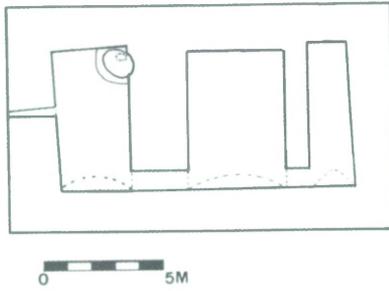


Fig. 20. - Le donjon primitif, hypothèse de restitution des trois niveaux conservés. Dessin de l'auteur. De haut en bas : les caves, le rez-de-chaussée actuel et le premier étage. En l'absence de renseignements sur les ouvertures des deux premiers niveaux, j'ai choisi de ne pas en dessiner. Au premier étage, j'ai dessiné toutes les fenêtres de manière semblable, mais je ne suis certaine que de l'emplacement et de l'aspect de la fenêtre nord. La position des escaliers et de la porte d'entrée sont des hypothèses développées dans le texte. Il pouvait s'agir d'escaliers en bois. Je n'ai pas suffisamment d'éléments pour situer avec précision l'accès aux caves. Je n'ai pas de preuve irréfutable de l'existence de la cave centrale.

Débarrassé de ces adjonctions tardives, le corps principal forme une grande tour quadrangulaire de 9,65 m sur 16,10 m, que l'on appellera « donjon »⁵⁴ (fig. 20). A quelle hauteur culminait-il ? La bibliographie attribue la construction du niveau en brique à Nicolas de Marotte⁵⁵, en 1599. Cette datation est compatible avec le type de cheminées de ce niveau et avec ce que les archives disent à propos de l'état du château avant l'arrivée de ce nouveau propriétaire : *Que la maison [...] estoit totalement ruineuse : les toits rompus, et ouvers à la pluye : les murailles tant des tours que du corps de logis en divers endroits tombées, rompues, et fracassées [...]*⁵⁶, et [...] *que sy le feu seigneur de Marotte ne les eust avec une despence indicible faict réparer et rebastir instament q'il eust prins la possession du Fosteau, le tout fut tombez par terre et ny fut rester pierre sur pierre comme de mesme le bastiment du chasteau et dongon, la plus part des fondement desquels estoient rompus et tout le reste en tres pauvres estat*⁵⁷. Le bâtiment étant en si mauvais état à la fin du XVI^e siècle, il est probable que la tête des murs ait été arasée pour poser le niveau en brique. Les niveaux en pierre s'arrêtent à 13,25 m de haut à partir du fond actuel des fossés. Mais plusieurs observations suggèrent que le donjon était peut-être plus élevé avant 1599. Tout d'abord, on peut ajouter 0,50 m au mur en pierre pour parvenir au-dessus de la voûte de la petite salle (fig. 18). Ensuite, dans nos régions, il est rare que le niveau sous toit soit voûté : généralement on trouvait un étage intermédiaire à couverture plate, servant de chambre privée et/ou de niveau défensif⁵⁸. Enfin, la plupart des donjons belges comptaient trois ou quatre niveaux et mesuraient entre 12 et 20 m au sommet du mur⁵⁹. Le donjon de Solre-sur-Sambre⁶⁰, possession de la famille de Barbençon jusqu'à la fin du XIV^e siècle et situé à une dizaine de

⁵⁴ En l'absence d'un consensus du monde scientifique sur l'emploi des termes « château », « maison forte » et « donjon » et après avoir consulté les archives du château et plusieurs articles traitant des typologies et du vocabulaire architectural (entre autre VERMEIREN Benoît, 1994, p. 41-50 et GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 17-21), j'ai décidé de désigner par le terme « château » l'ensemble du complexe castral, par « maison forte » la partie médiévale et par « donjon » le corps quadrangulaire primitif.

⁵⁵ En 1597, Pierre de Zwenne seigneur de Fosteau passe un accord avec Nicolas de Marotte pour échanger la seigneurie de Fosteau contre des terres dans la région de Namur. Nicolas de Marotte devient ainsi seigneur de Fosteau. VAN BASTELAAR Désiré-Alexandre, 1880, p. 224 et Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document de 1601 : *Copie de l'acte de déshéritance de la seigneurie de Fosteau fait à Barbençon*.

⁵⁶ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document du début du XVII^e siècle : [Description de l'état de la seigneurie au temps de l'échange établie à la demande de Léon de Zwenne, fils de pierre de Zwenne.], f^o 1.

⁵⁷ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document de 1628 : [Liste descriptive des biens et de l'état de Fosteau avant et après l'échange établie par Philippe de Henri défendant sa femme Philipotte de Marotte, fille de Nicolas de Marotte lors d'un procès face à Léon de Zwenne], f^o 1.

⁵⁸ J'arrive à cette constatation après avoir consulté : GENICOT Luc Francis (dir.), 1975 ; GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 153 et d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, LEONARD Nicolas, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2000-2004 (1-5). Je n'ai trouvé qu'un seul exemple de dernier niveau voûté en Hainaut : la tour de Burbant du XII^e siècle à Ath, et encore cette voûte n'est peut-être pas originelle.

⁵⁹ BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTER Jan et GENICOT Luc Francis, 1997, p. 138. En Hainaut, la tour de Burbant à Ath avec ses 20 m et la tour Salamandre à Beaumont avec ses 25 m constituent des exceptions. Notons que dans son ouvrage récent sur les tours d'habitation seigneuriales, Luc Francis Genicot préfère parler du nombre minimum de niveaux que de la hauteur de ces édifices. GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 89-90.

⁶⁰ Je n'ai pas pu visiter ce château car aucune suite n'a été donnée à ma demande du 6 mai 2002. J'ai consulté : TANGHE Astrid, 1972-1973, p. 53-111 ; TANGHE Astrid, 1973 ; BERCKMANS Olivier, 1983, p. 360-367 ; de WAHA Michel, 1983, p. 1687-1692 et d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2002 (2), p. 82-87.

Fig. 21. - Façade nord du corps quadrangulaire, détail du soubassement. Ouverture murée de 1831.
© Agnès Chevalier.



kilomètres, atteint 15,60 m sous la corniche. Ainsi, un petit niveau supplémentaire, éventuellement en matériaux légers, est envisageable pour le donjon de Fosteau.

La question du nombre de niveaux appelle celle de l'authenticité de leur parement extérieur. Nous l'avons vu, le château a connu une restauration importante à la fin du XVI^e siècle. Ainsi, les chaînes d'angles, formées de pierres semblables sur toute leur hauteur et mal insérées dans les niveaux de pierre mais parfaitement dans le niveau en brique, remontent sans doute à la construction de ce dernier niveau. Ceci, bien sûr, n'exclut pas l'existence de chaînes antérieures.

Le soubassement chanfreiné du donjon a sans doute été fortement restauré en 1831 : les piédroits d'une issue murée portant cette date à la clef s'inscrivent avec trop de facilité pour qu'il en soit autrement (fig. 21). Il en est de même pour l'ouverture de la cave est. Mais le parement n'est pas absolument régulier : ça et là, en s'éloignant de l'ouverture murée, on trouve des moellons simplement équarris. Ce soubassement chanfreiné existait-il à l'origine ? Il se poursuit sur la face ouest du donjon, derrière le mur de l'aile d'habitation occidentale, ce qui prouve son antériorité par rapport à cette aile. Ensuite, le chanfrein du donjon est plus bas et discontinu par rapport à celui des tours. Enfin, dans le coin gauche de la face est, le parement s'interrompt suivant un tracé irrégulier près de la tour sud-est (fig. 22). La partie du soubassement jouxtant la tour fait un retrait et présente un parement en gros moellons équarris et posés en assises irrégulières. Le bandeau de pierre chanfreiné qui la surmonte s'enfonce dans la tour sud-est. Sans doute le donjon de Fosteau possédait-il un soubassement chanfreiné avant l'adjonction des tours.



Fig. 22. - Face est, jonction entre la tour sud-est et le corps quadrangulaire, détail du soubassement.

© Agnès Chevalier.

La ligne en pointillé indique la limite entre le parement refait au XIX^e siècle et le parement antérieur, en retrait. Le bandeau de pierre chanfreiné s'enfonce dans la tour.

Volumes intérieurs et habitat

Le donjon s'élevait sur deux niveaux principaux posés sur des caves en entresol et sans doute surmontés d'un petit niveau sous charpente. Les trois niveaux subsistants sont voûtés (fig. 18 et 20). **La hauteur du sol** actuel n'est pas originelle. Le sol de la cave ouest a été creusé d'une trentaine de centimètres récemment. Dans la cave est, on distingue deux



Fig. 23. - Premier étage du corps quadrangulaire, vue de la petite salle vers le nord-ouest.

© Agnès Chevalier.

A gauche, l'armoire cache l'accès à la voûte. Le linteau de la cheminée porte la trace de multiples réparations.



Fig. 24. - Premier étage du corps quadrangulaire, vue de la grande salle vers l'ouest, la cheminée.

© Agnès Chevalier.

hauteurs de sol. Au rez-de-chaussée, les pavements sont modernes. Enfin, à l'étage, les cheminées sont posées sur des bases en béton qui témoignent de l'abaissement du niveau du sol de 0,20 m. (fig. 23 et 24)

La présence d'un enduit moderne dans toutes les pièces, excepté dans la cave occidentale, empêche de vérifier si **les voûtes** existaient dès l'origine. Dans deux pièces au moins, ce n'est pas le cas. La voûte de la cave orientale est en briques rouges. Or, les deux autres voûtes en berceau où la maçonnerie est accessible, à savoir dans l'autre cave et dans la petite salle de l'étage, sont en pierre. De plus, les briques mesurent en moyenne 0,23 x 0,12 x 0,05 m. Ces dimensions correspondent au module des briques dites « espagnoles » qui ne se rencontrent qu'à partir du XV^e siècle⁶¹. L'autre voûte à exclure du volume primitif du donjon couvre la grande salle. Tout d'abord, le tas de charge central du mur nord aboutit à une dizaine de centimètres à gauche de l'ancienne ouverture murée sous linteau en bâtière (fig. 18). Cette fenêtre et par conséquent le mur dans lequel elle s'inscrit doivent être antérieurs à la voûte. Ensuite, les briques rouges des voûtains adoptent, elles aussi, un module « espagnol », bien que de taille légèrement différente (0,24 x 0,11 x 0,05 m). La voûte de la cave ouest semble originelle et il est courant dans les donjons que les deux premiers niveaux soient voûtés, par crainte des incendies et pour

⁶¹ PEIRS Giovanni, 1979, p. 63.

des soucis de conservation et d'hygiène⁶². On rencontre plus rarement une voûte au troisième niveau, comme dans la petite salle, mais il ne faut pas la rejeter pour autant. Sa position perpendiculaire aux voûtes de l'étage inférieur s'expliquerait par la répartition des poussées ou par la mise en valeur d'une cheminée au manteau et à la hotte saillant.

La plupart des donjons belges ne comprennent généralement pas de **subdivisions internes** épaisses en dur aux étages d'habitat⁶³. Seul le premier niveau, servant de cave, est parfois subdivisé en deux ou trois pièces voûtées⁶⁴, tandis que les autres niveaux comprennent une pièce unique sous un plafond plat. Le donjon de Fosteau se distingue en divisant chaque niveau en deux ou trois pièces, pour réunir les cheminées des pièces principales et leurs conduits en un massif de maçonnerie au centre de l'édifice (fig. 18 et 20). Le second étage comprend ainsi une grande salle pour les réceptions et une chambre. En France, le type de tour-maison à bipartition interne se rencontre surtout au XIV^e siècle ⁶⁵.

On ne conserve pas de traces de l'entrée primitive du donjon. Mais quelques hypothèses sont envisageables. Comme la cour de la ferme s'est développée du côté sud, ainsi protégée des vents dominants par le bâtiment et le relief, elle n'a sans doute pas changé de place, mais seulement d'ampleur. En quel cas la porte devait naturellement se trouver côté sud, proche des lieux d'exploitation et protégée par leur enceinte. Le rez-de-chaussée actuel garantit une hauteur suffisante pour assurer la sécurité : avant la construction du perron, son seuil s'élevait à 3,5 m depuis le fond des fossés. On devait y accéder par une passerelle et un escalier, en bois sans doute, et peut-être amovible. Deux emplacements conviennent pour cette porte (fig. 15). Le premier serait le milieu de la façade à l'endroit de l'ancienne tourelle : on pourrait pénétrer facilement par là dans l'une ou l'autre pièce et dans une seconde étape cet emplacement accueillera la porte d'entrée⁶⁶. Le second emplacement possible, par comparaison avec d'autres donjons belges d'une emprise au sol et d'une forme proche du donjon de Fosteau, serait la porte remaniée par laquelle la pièce orientale communique avec l'aile est (fig. 15 et 20). Les donjons de Jemeppe-Hargimont du milieu du XIII^e siècle ⁶⁷ et de Spontin⁶⁸ ont chacun leur porte située à une extrémité de leur grand côté. Dans ces deux édifices, l'entrée

⁶² GENICOT Luc Francis (dir.), 1975, p.18 ; BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTER Jan et GENICOT Luc Francis, 1997, p. 139 et 140 ; GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 153 et en examinant les donjons hennuyers dans d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2002 (2).

⁶³ Luc Francis Genicot précise d'ailleurs qu'aucun refend ou cloisonnement n'a pu être attesté comme original. GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 86. Dans le cas du donjon de Spontin, il s'agirait d'une cloison construite lors d'un réaménagement en 1571. L'épaisseur de cette cloison est beaucoup plus mince que le mur de refend à Fosteau. JAVAUX Jean-Louis, 1981, p. 29 et GENICOT Luc Francis, LEONARD Nicolas, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2004 (4), p. 54-59.

⁶⁴ Parmi les édifices les plus représentatifs, on compte deux caves à Spontin, Jemeppe-Hargimont, Eynatten, Thon et Maillen, et trois à Sars-la-Bruyère, Crupet et Soheit. Voir d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2002 (2), p. 38-41 ; 2003 (3), p. 78-81 et 240-243 ; GENICOT Luc Francis, LEONARD Nicolas, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2004 (4), p. 104-107, 54-59, 96-97 et 112-115 et GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2004 (5), p. 40-45.

⁶⁵ MESQUI Jean, 1993, p. 56.

⁶⁶ Voir paragraphe : Seconde étape. Essai de restitution. Volumes intérieurs et habitat.

⁶⁷ Emprise au sol : 164 m². GENICOT Luc Francis (dir.), 1975, p. 157 ; GENICOT Luc Francis, 1979, p. 336-339 et GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2004 (5), p. 40-45.

⁶⁸ Emprise au sol : 177 m². JAVAUX Jean-Louis, 1975, p. 234-235 ; JAVAUX Jean-Louis, 1981, p. 24 et 39 et GENICOT Luc Francis, LEONARD Nicolas, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2004 (4), p. 54-59.

donne sur une pièce étroite, coincée entre deux murs, qui renferme l'escalier.

Ces considérations amènent la problématique de **la circulation verticale**. De nouveau l'enduit qui protège les murs masque tout indice. En toute logique l'escalier permettait d'atteindre la grande salle sans devoir traverser les espaces privés, notamment la petite salle. Deux hypothèses sont envisageables : soit un escalier intramural, soit un escalier rampant le long d'un mur. A Solre-sur-Sambre, c'est la première solution qui est choisie et ses murs ne sont pas beaucoup plus épais qu'à Fosteau⁶⁹. Mais si tel est le cas à Fosteau, il ne reste aucune trace de l'accès à l'escalier ni de son éclairage. Dans la seconde hypothèse, l'escalier devrait percer une voûte : celle de la pièce centrale ou celle de la pièce orientale (fig. 15). On pencherait pour la seconde possibilité (fig. 20), sans quoi l'escalier déboucherait au plein milieu de la grande salle ou traverserait la cheminée. Si la pièce orientale est l'emplacement d'un ancien escalier, le parti du bâtiment se rapproche des donjons de Spontin et de Jemeppe-Hargimont. De plus, cette position de la porte et de l'escalier suivrait l'habitude de placer les circulations près d'un angle, pour exploiter l'espace de manière optimale⁷⁰. La fonction de cet espace étroit et allongé deviendrait claire et, dans ce cas, sa voûte en berceau brisé ne serait pas originelle. Cet escalier déboucherait contre le mur oriental de la grande salle. L'accès au niveau des caves devait se faire aussi depuis la pièce est, par une trappe ou un petit escalier aujourd'hui disparus. Cette hypothèse expliquerait les transformations ultérieures de la voûte de la cave est, ainsi que la présence du seul piédroit identique à ceux des portes menant aux tours dans cette pièce-cage d'escalier fortement modifiée, à droite de la porte menant à la pièce centrale.

La **circulation horizontale** interne était sans doute assurée par des portes placées aux endroits actuels, au sud des murs de refend (fig. 14, 15, 16 et 20). Aujourd'hui, on pénètre dans la cave ouest par une entrée tardive donnant dans les fossés. La voûte ne conserve pas de trace d'une trappe, excepté peut-être à la place d'une arche en briques dans le coin sud-est. Ce coin de la cave, légèrement en retrait, pourrait cacher les restes de l'entrée primitive communiquant avec une hypothétique cave centrale aujourd'hui inaccessible. L'examen des plans et de la coupe ne montre aucun obstacle à l'existence d'une troisième cave centrale (fig. 14 et 18). Ensuite, l'ouverture murée de 1831 correspond à cet espace et serait sans raison d'être s'il n'existait pas. Un accès à la cave centrale se trouve peut-être derrière le mur sud de la cave orientale qui est fait de briques modernes (fig. 14 et 20).

Autre domaine pour lequel il faudra émettre des hypothèses : **les baies**. La demi-fenêtre murée du mur nord, avec son fragment de linteau en bâtière, est la seule trace des ouvertures primitives. En général⁷¹, le soubassement et le premier niveau étaient très peu ouverts, assurant ainsi la protection. Le nombre et la taille des baies croissaient dans les étages. Si les ouvertures actuelles remplacent des anciennes, une petite fenêtre au moins éclairait chaque pièce du rez-de-chaussée. Le soubassement

⁶⁹ 2 m à 1,55 m. TANGHE Astrid, 1972-73, p. 59.

⁷⁰ GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 154.

⁷¹ DOPERE Frans et UBREGTS William, 1990, p. 144 ; GENICOT Luc Francis (dir.), 1975, p. 18-19 ; BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTER Jan et GENICOT Luc Francis, 1997, p. 139 ; et GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 166-172.

pouvait se contenter de petites ouvertures comme on en rencontre au premier niveau à Spontin⁷². Reconstituée, la fenêtre au linteau en bâtière de l'étage mesure 1,30 m de large pour 1,35 de haut. La Haute Tour de Villeret présente à l'étage cinq fenêtres à meneau sous linteau en demi-lune. Ces baies mesurent 1,30 m de large pour autant de haut et possèdent des coussièges⁷³. Par analogie, l'étage du donjon de Fosteu possédait sans doute plusieurs fenêtres à meneaux sous linteau en bâtière. La hauteur de la fenêtre subsistante⁷⁴ convient à l'installation de probables coussièges.

Il n'existe guère plus d'informations quant aux **cheminées** des différentes pièces. Les cheminées actuelles datent du XVIII^e siècle pour la pièce ouest au rez-de-chaussée⁷⁵ et probablement de la seconde moitié du XV^e siècle pour l'étage⁷⁶. Mais l'épais mur de refend central ne peut se comprendre que comme le massif recevant les contrecœurs et les conduits des cheminées (fig. 18). Au rez-de-chaussée, une petite cheminée médiévale a pu précéder celle du XVIII^e siècle dans la pièce ouest et, dans la pièce voisine, une armoire encastrée dans le mur ouest évoque une cheminée primitive par sa taille⁷⁷ et son emplacement. La maçonnerie est malheureusement cachée par l'armoire et l'enduit du mur. Pour l'étage, on a dit plus haut que la position de la voûte de la petite salle met en valeur une cheminée à manteau et hotte saillants. Ceci suggère la présence d'une cheminée antérieure à celle d'aujourd'hui. La grande salle devait, elle aussi, posséder une cheminée, indispensable moyen de chauffage et d'éclairage⁷⁸.

En plus de cheminées, les équipements d'un donjon comprenaient des **armoires murales** d'ampleur variable dont certains placards du rez-de-chaussée peuvent être les reliquats. L'approvisionnement en eau était assuré par le **puits** de la cave ouest (fig. 25). Si des **évier**s muraux existaient, il n'en reste rien. L'évier de la pièce ouest au rez-de-chaussée est postérieur au Moyen Age selon sa forme, ce qui n'exclut pas la possibilité d'un évier antérieur, bien que souvent l'hygiène ait été assurée par des bassins mobiles⁷⁹ dont il ne reste pas de traces. Aucune indication non plus sur les **latrines** primitives : étaient-elles ménagées dans l'épaisseur d'un mur ou placées en encorbellement ? Les deux solutions existent depuis le XI^e siècle⁸⁰.

⁷² JAVAUX Jean-Louis, 1981, p. 26.

⁷³ UBREGTS William, 1973, p. 28-31.

⁷⁴ 1,15 m actuellement, soit 0,95 m avant que le sol ne soit abaissé.

⁷⁵ Datation selon sa morphologie.

⁷⁶ Les cheminées de l'étage seront étudiées en détails dans le chapitre suivant.

⁷⁷ largeur : 2,75 m ; profondeur : 0,45 m et hauteur : 2 m.

⁷⁸ Il n'existe pas encore d'étude sur la typologie des cheminées en Belgique. En France, Jean Mesqui (1993, p. 106-107) aborde le sujet en séparant le type de cheminées à hotte centrale et à hotte murale, sans entrer dans les nuances morphologiques. La synthèse la plus fournie est due à la plume de Eugène Viollet-le-Duc (1875, p. 196-219), qui explique les grandes étapes de l'évolution de la cheminée depuis le XII^e siècle, en l'illustrant par des exemples choisis.

Luc Francis Genicot (2003, p. 172-176) traite le sujet en quelques paragraphes qui envisagent surtout la question de l'efficacité des cheminées, de leur nombre, de leur emplacement, et de leur morphologie générale. En général, les cheminées sont simples, peu nombreuses et réservées à la salle de l'étage. Leur position révèle leur rôle de prestige : elles se trouvent en général à l'étage noble, face à l'entrée.

⁷⁹ DOPERE Frans et UBREGTS William, 1990, p. 145 et FAUCHERE Nicolas et MESQUI Jean, s.l.n.d., p. 63.

⁸⁰ FAUCHERE Nicolas et MESQUI Jean, s.l.n.d., p. 48.

Fig. 25. - Intérieur du corps quadrangulaire, vue de la cave ouest vers le nord et le puits.
© Agnès Chevalier.

A gauche, une flèche indique une petite ouverture dont le fond est muré. A droite, on distingue le puits et le départ d'une petite arche de brique au-dessus.



Dispositif défensif

Le donjon ne conserve aucun élément de **défense active** : pas d'ouvertures de tir, pas de dispositif sommital. Peut-être y avait-il des meurtrières à la place des fenêtres actuelles, peut-être les structures de défense actives étaient-elles concentrées au sommet des murs ? Comme on l'a dit, il est possible qu'un niveau entier de l'édifice ait disparu à la fin du XVI^e siècle. Les mâchicoulis sont très rares dans nos régions pour ce type de bâtisse. Les créneaux et les hourds fixes ou mobiles sont à peine plus fréquents⁸¹, mais il n'y a ici aucun indice de leur présence.

L'épaisseur des murs et la masse imposante du donjon constituent des éléments certains de **défense passive**. Ils étaient renforcés par le fossé en eau, actuellement à sec et profond de 2,50 m. Les bâtisseurs du donjon en ont tenu compte lors de sa construction. Le mur se prolonge en effet jusqu'au fond du fossé et, on l'a vu⁸², le site a été choisi entre autres raisons pour la présence de l'eau. Le tracé du fossé de l'époque est inconnu. Sans doute faisait-il le tour de l'édifice, peut-être en englobant vers le sud une hypothétique cour de ferme. Une enceinte renforçait-elle cet ensemble ? En l'absence de tout vestige formellement identifiable, on supposera qu'il existait une palissade de bois et de terre.

La basse-cour

Il ne reste aucune trace de la basse-cour. Sa présence n'est pas attestée dans les archives avant 1558⁸³. Mais le forestier est établi en 1235 pour gérer et exploiter cette terre⁸⁴, ce qui suppose l'existence de bâtiments d'exploitation dont le donjon à besoin pour fournir ressources et nourriture à son propriétaire⁸⁵. Cette basse-cour était sans doute construite en matériaux légers.

⁸¹ BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTER Jan et GENICOT Luc Francis, 1997, p.141 ; GENICOT Luc Francis (dir.), 1975, p. 19 et GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 132-142.

⁸² Cf. le contexte géographique.

⁸³ A.E.L., *Cour féodale*, boîte n°78, f° IX^{XXIX} et IX^{XXX}.

⁸⁴ A.E.M., *Cartulaire de l'abbaye de Lobbes*, bobine MH 34, f°101.

⁸⁵ GENICOT Luc Francis (dir.), 1975, p. 21 et BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTER Jan et GENICOT Luc Francis, 1997, p. 141.

Interprétation

Volumétrie générale

La surface d'emprise au sol du donjon de Fosteau est de 155 m², ce qui en fait un édifice d'une ampleur considérable (fig. 20). Les exemples plus petits pullulent sur notre territoire⁸⁶. Mais les donjons plus imposants qu'à Fosteau ne manquent guère, comme Beaumont avec ses 247 m². La taille de notre donjon le rapproche des 145 m² de Solre-sur-Sambre construit à la fin du XIII^e ou au XIV^e siècle⁸⁷. Plus loin en comté de Hainaut, on trouve à la même époque le donjon de Sars-la-Bruyère⁸⁸, occupant 142 m². En comté de Namur, celui de Spontin dans les années 1270⁸⁹ compte 177 m². Et, à la frontière entre la principauté de Liège et le comté de Luxembourg, Jemeppe-Hargimont⁹⁰ étale ses 165 m² dans la seconde moitié du XIII^e siècle.

Le point commun entre ces derniers édifices et le donjon de Fosteau n'est pas seulement morphologique. La seigneurie de Fosteau, située à la frontière entre comté de Hainaut et principauté de Liège, appartient à un modeste seigneur tenant sa terre de la puissante famille de Barbençon qui en est l'avoué. Cette famille possède aussi Solre-sur-Sambre. Une autre grande famille tient Spontin. Ce sont par contre des familles modestes qui tiennent les seigneuries de Jemeppe-Hargimont et Sars-la-Bruyère à l'origine. D'un point de vue géopolitique, Jemeppe-Hargimont occupe une place similaire à celle de Fosteau, entre principauté de Liège et comté de Luxembourg. L'ampleur du donjon de Fosteau s'expliquerait peut-être par ses liens avec la famille de Barbençon et par sa position en zone frontalière.

Caractère résidentiel

Selon la restitution proposée, on émettra des hypothèses quant aux fonctions des différents niveaux du donjon (fig. 20). Les trois caves servaient au stockage de vivres et abritaient le puits. Le record de justice de 1382⁹¹ mentionne que le seigneur de Fosteau se doit de garder prisonnier les malfaiteurs pris sur ses terres avant de les juger ou de les amener au sire de Barbençon. Une pièce du donjon devait servir de prison d'appoint, peut-être une cave, afin d'exclure le prisonnier des pièces d'habitat. L'actuel rez-de-chaussée était l'étage d'entrée et de service. La pièce centrale, avec sa cheminée disparue servait de cuisine. A moins que la pièce ouest, au-dessus du puits et sans doute jadis en connexion avec lui par une trappe, n'ait été réservée à cette fonction. La grande salle de l'étage était le lieu de réception et de justice, à fonction variable selon l'heure de la journée, de telles salles servant aussi de dortoirs⁹². La pièce voisine

⁸⁶ En Thudinie, la tour de la ferme de la cour de Ragnies fait 45 m² tout au plus et la « maison forte » au sud-ouest du château d'Ham-sur-Heure environ 85 m². Pour Ragnies, voir d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2002 (2), p. 93 et BERCKMANS Olivier, 1983, p. 741-742. La surface d'emprise au sol est calculée à partir du plan-masse édité dans ce dernier ouvrage, p. 740. Pour Ham-sur-Heure, voir TANGHE Astrid, 1975, p.138-139 et BERCKMANS Olivier, 1983, p. 501-505.

⁸⁷ d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2002 (2), p. 83.

⁸⁸ d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2002 (2), p. 39.

⁸⁹ JAVAUX Jean-Louis, 1981, p. 24 et 40.

⁹⁰ GENICOT Luc Francis (dir.), 1975, p. 157 et GENICOT Luc Francis, 1979, p. 336-339.

⁹¹ ALLARD Rose-Marie et GENICOT Léopold, 1968, p. 416.

⁹² MESQUI Jean, 1993, p. 53.

davantage privée, était sans doute la chambre seigneuriale. L'étage supérieur, s'il existait, était réduit et réservé à la défense.

La partition interne du donjon démultipliait les espaces, permettait une spécialisation des fonctions et assurait un plus grand confort. Cette recherche d'habitabilité semble évidente avec les larges fenêtres de l'étage et le nombre de cheminées de l'édifice. Le maître d'ouvrage cherchait aussi le prestige, au vu de la hauteur des pièces.

Le caractère défensif

On ignore à peu près tout du caractère défensif du donjon de Fosteau. Sa masse imposante, ses fossés et l'épaisseur de ses murs devaient suffire à écarter les pillards. L'aspect militaire ne semble pas avoir été primordial. Dans le record de 1382, le donjon est appelé « maison » et « hostel ». Michel de Waha a montré que ces termes ne sont pas significatifs en eux-mêmes⁹³. Comme le donjon de Fosteau occupe une place stratégique, il possédait peut-être davantage d'éléments fortifiés que ceux aujourd'hui identifiables. Quoiqu'il en soit, la protection offerte ne suffisait pas pour la population locale. En effet, les habitants de Leers-et-Fosteau payaient un droit de sauvement à la forteresse de Beaumont pour s'y abriter en cas de guerre⁹⁴.

Datation

La première mention de la terre de Fosteau dans les archives remonte à 1235⁹⁵, date à laquelle un forestier est établi sur cette terre⁹⁶. La seconde est le record de justice de 1382, qui parle d'un seigneur de Fosteau et d'une « maison »⁹⁷. Cette maison désigne sans doute le donjon primitif : le fait de servir occasionnellement de prison et d'être la résidence d'un seigneur suppose qu'elle était en dur. La construction du donjon se situe donc entre ces deux dates, en comptant quelques années pour que le forestier accède au rang de seigneur.

L'analyse architecturale livre aussi quelques informations. On l'a vu⁹⁸, plusieurs donjons de la même ampleur qu'à Fosteau remontent à la seconde moitié XIII^e ou au XIV^e siècle. Solre-sur-Sambre, proche de Fosteau aux points de vue géographique et historique, est daté de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle⁹⁹. La subdivision interne de l'espace est rare en Belgique. En France, elle devient fréquente au XIV^e siècle dans les maisons-tours et les manoirs, notamment en Lorraine¹⁰⁰. Cette volonté de spécialisation des lieux apparaît à partir du XIV^e siècle chez nous¹⁰¹. L'ampleur des fenêtres de l'étage et le nombre de cheminées montre un souci résidentiel qui se développe en même temps.

⁹³ de WAHA Michel, 1986, p. 98-109.

⁹⁴ Ce fut le cas en 1430. DUMONT Cécile, 1997, p. 13.

⁹⁵ A.E.M., *Cartulaire de l'abbaye de Lobbes*, bobine MH 34, , f°101.

⁹⁶ Voir Naissance et statut de la seigneurie de Fosteau.

⁹⁷ ALLARD Rose-Marie et GENICOT Léopold, 1968, p. 416.

⁹⁸ Cf. Le donjon quadrangulaire. Interprétation. Volumétrie générale.

⁹⁹ d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, 2002 (2), p. 83.

¹⁰⁰ MESQUI Jean, 1993, p. 55-61 ; CHATELAIN André, 1981, p. 230-234 et GIULIATO Gérard, 2000, p. 231-259.

¹⁰¹ BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTER Jan et GENICOT Luc Francis, 1997, p. 148.

Le climat d'hostilité entre le comté de Hainaut et le pays de Liège ne fait que s'aggraver jusqu'à la guerre de 1408, qui verra la victoire du Hainaut¹⁰². La Thudinie connaît des conflits entre Liège et Hainaut à Thuin en 1302-1307, entre Hainaut et France à Beaumont en 1340, dans toute la région vers 1360¹⁰³, et le 18 mars 1374, les seigneurs de la prévôté de Binche en Hainaut reçoivent l'ordre de remettre leurs châteaux en état de défense. Parmi les seigneurs concernés, on rencontre Henri de Barbençon à Solre-sur-Sambre et le sire de Barbençon à la Buisserie¹⁰⁴. La construction du donjon de Fosteau, qu'il serve l'un ou l'autre côté de la frontière, s'expliquerait dans ce climat tendu.

La date de construction du premier état conservé du château de Fosteau remonterait au XIV^e siècle, avant 1382.

Seconde étape : une maison forte accostée de trois tours

Essai de restitution

Volumétrie extérieure

Les archives fournissent une brève description de l'édifice en 1597, avant son acquisition par Nicolas de Marotte¹⁰⁵ : *Que la maison consistante en un corps de logis accostée de deux tours jointe une troisième servante à la montée de la maison (...)*¹⁰⁶. L'ajout des deux tours et de la tourelle d'escalier constitue la seconde grande étape dans l'évolution architecturale du château de Fosteau (fig. 26). Ces trois tours appartiennent à une même campagne de construction. En effet, à l'intérieur, on retrouve les trois mêmes types de taille pour les pierres des piédroits, des linteaux et des chaînes d'angles aux points de connexion entre les tours et le corps quadrangulaire¹⁰⁷. Il existe néanmoins un autre endroit où l'on rencontre les mêmes types de pierres : le piédroit gauche de la porte menant de la pièce orientale à la pièce centrale.

A propos du nombre de niveaux que comptait l'édifice à l'époque, on ne fera pas d'autre hypothèse que celle énoncée auparavant¹⁰⁸. Le soubassement en gros moellons équarris et assisés des tours est peu bouleversé et plus haut que celui du donjon (fig. 9). Il ne semble pas avoir été

¹⁰² Il s'agit de la guerre des Hédroids, voir : ARNOULD Maurice Aurélien, 1974-1978, p. 81-118.

¹⁰³ Pour les trois conflits cités ci-avant, voir GODET Jean, 1982, p. 6-7, et 27-28.

¹⁰⁴ LEJEUNE Théophile, 1887, p. 62.

¹⁰⁵ Cf. note 55.

¹⁰⁶ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document du début du XVII^e siècle : [*Description de l'état de la seigneurie au temps de l'échange établie à la demande de Léon de Zwenne, fils de Pierre de Zwenne.*], f^o 1.

¹⁰⁷ Soit la pierre est grossièrement taillée au pic et rapidement finie à la broche, soit elle subit le même traitement mais de manière plus soignée de sorte que la surface est striée par de réguliers coups de broche, soit enfin un ciseau large a assuré la finition. Le troisième type de taille est utilisé pour les linteaux et pour quelques pierres des piédroits, alors marquées d'une croix. Au rez-de-chaussée, on trouve ces marques sur la première pierre en haut du piédroit gauche de la porte menant à la tour sud-est et au même endroit sur le piédroit de la porte menant à l'espace derrière le mur oblique, et à l'étage, sur la seconde pierre en bas du piédroit droit de la porte de la tour sud-est vers la grande salle.

¹⁰⁸ Cf. Le donjon quadrangulaire. Essais de restitution. Volumétrie extérieure.

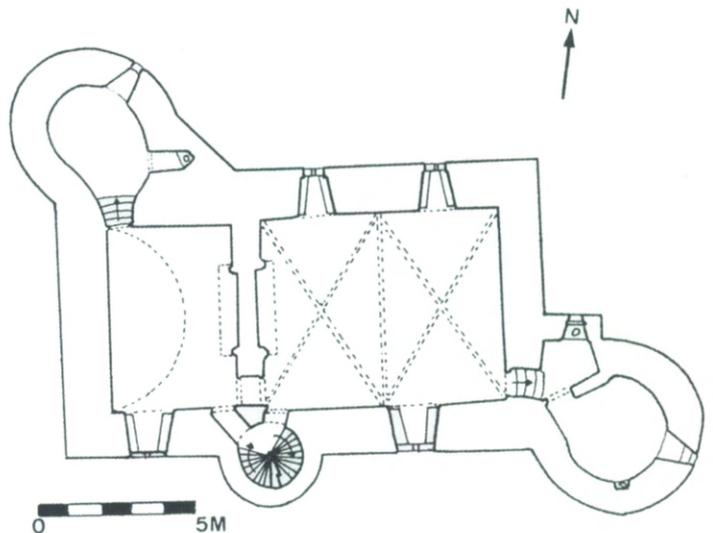
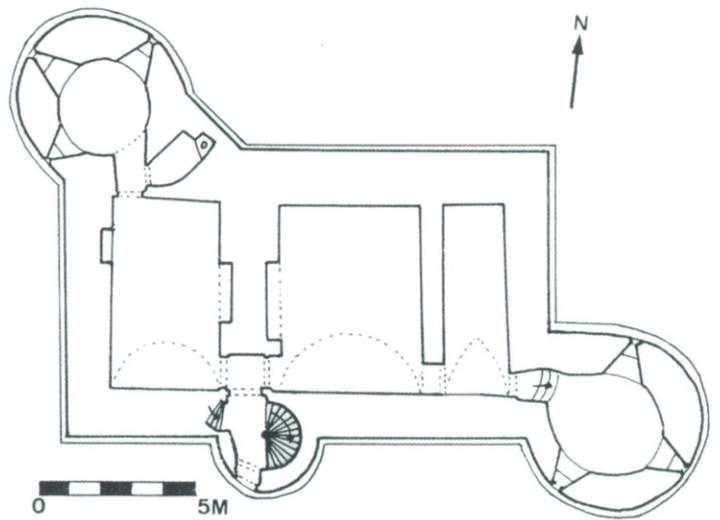
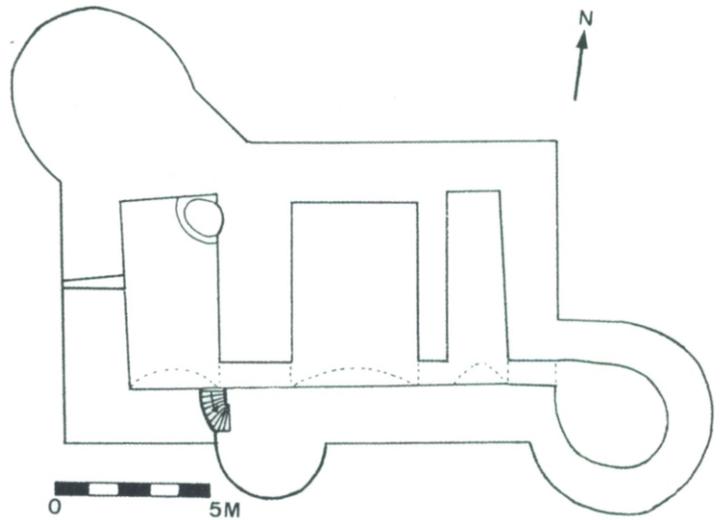


Fig. 26. - La maison forte dans le dernier quart du XV^e siècle, hypothèse de restitution des trois niveaux conservés. Dessin de l'auteur. De haut en bas : les caves, le rez-de-chaussée actuel et le premier étage. Pour les ouvertures des deux premiers niveaux du corps quadrangulaire, voir commentaire de la fig. 21. J'ai conservé les mêmes fenêtres qu'à la fig. 21 pour le mur sud de l'étage et je propose deux fenêtres plus étroites pour le mur nord. J'ai remplacé toutes les ouvertures tardives du rez-de-chaussée des tours par des canonnères du type de celle qui est conservée. A l'étage, j'ai dessiné des fenêtres plus étroites que les fenêtres actuelles. La tourelle d'escalier est restituée selon les indices observés sur le terrain. J'ignore si sa présence a déclassé l'escalier primitif de la cave. Je suppose que la fosse des latrines de la tour nord-ouest est creusée dans le soubassement de cette tour.



Fig. 27. - La grande salle, détail de la voûte et de la cheminée, état en 1945.
© IRPA-KIK - Bruxelles.

restauré au XIX^e siècle, si ce n'est à la base de la tour nord-ouest où l'on trouve des grandes pierres taillées comme sur le soubassement du corps quadrangulaire.

Volumes intérieurs et habitat

Deux **voûtes** du donjon primitif sont postérieures à sa construction¹⁰⁹. La voûte en brique de la cave orientale appartient-elle à la seconde campagne de travaux ? Aucun indice ne permet de l'affirmer. Une comparaison avec les matériaux utilisés pour voûter les tours pourrait offrir un renseignement utile mais elle est actuellement impossible, l'espace intérieur de chaque tour étant plafonné.

La voûte d'ogive de la grande salle peut appartenir au second état du château ou dater des travaux de Nicolas de Marotte. Comme le niveau en brique attribué à ce dernier commence à un mètre à peine au-dessus des retombées de la voûte, elle pourrait appartenir à la même campagne de travaux (fig. 18). Ensuite, la couleur rouge et la taille des briques de cette voûte (0,24 x 0,11 x 0,05 m en moyenne) sont comparables à celles des briques du niveau supérieur (0,25 x 0,115 x 0,05 m). Mais cet argument ne peut être retenu, ce type de briques appelées « espagnoles » conserve pratiquement les mêmes dimensions du XV^e siècle au XVIII^e siècle¹¹⁰. La voûte pourrait tout aussi bien appartenir à la seconde étape de la maison forte, une briqueterie étant exploitée par le seigneur de Fosteau en 1487¹¹¹. Quant au profil des nervures, il ne permet pas de trancher (fig. 27). Ce type de nervures existe en effet depuis la fin du XIV^e siècle jusqu'à la fin du XVI^e siècle, notamment en 1589 au porche de l'église Saint-Lambert de Barbençon¹¹². Le type de cul-de-lampe prismatique n'informe pas davantage : il existe à travers les XV^e et XVI^e siècles. Je n'ai pas trouvé d'exemples identiques à ceux de la grande salle de la maison forte de Fosteau¹¹³. Les culs-de-lampe et les nervures de Fosteau sont taillés au ciseau d'une largeur de 0,03 m en moyenne, comme sur les piédroits et les manteaux des cheminées.

La clef de voûte, enfin, est d'un type très rare en Belgique (fig. 28). Je n'ai découvert qu'un seul autre exemple de clef où l'écu est sculpté directement à la croisée des nervures, sans l'intermédiaire d'un médaillon décoré, à l'église Saint-Pierre de Bastogne¹¹⁴ (fig. 29). Ces clefs de voûte attribuées à Jan Van Kuberin et datées de 1535-1536 sont ornées d'écus aux bords découpés en « cuirs » à la manière du XVI^e siècle. A Fosteau, les

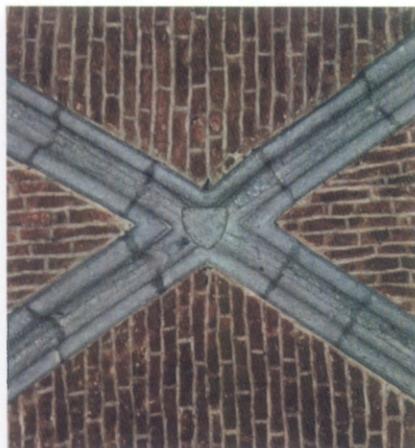


Fig. 28. - Voûte de la grande salle, détail de la clef.
© Agnès Chevalier.

¹⁰⁹ Cf. Le donjon quadrangulaire. Essais de restitution. Volumes intérieurs et habitat.

¹¹⁰ PEIRS Giovanni, 1979, p. 63 et 97.

¹¹¹ TANGHE Astrid, 1972, p. 109, annexe 2, folio XVI. : Le seigneur de Fosteau a fourni les briques pour la restauration du château de Solre-sur-Sambre.

¹¹² Je parviens à cette conclusion après le dépouillement du fichier « voûtes » de l'IRPA et une prospection dans plusieurs églises et châteaux de la région dont les voûtes étaient renseignées dans *Le patrimoine monumental de la Belgique*, vol. 10, 1983. Deux exemples de nervures très proches de celles du château de Fosteau se rencontrent au donjon de la ferme de la Poterie à Sars-la-Bruyère à la fin du XV^e ou au XVI^e siècle et en 1528 dans la chapelle du château de la Follie à Ecaussinnes d'Enghien.

¹¹³ J'ai procédé de la même manière que pour l'analyse des nervures et j'ai en outre examiné les 244 réponses au terme de recherche « cul-de-lampe » dans la base de données de la photothèque de l'IRPA (www.kikirpa.be). Les culs-de-lampe les plus proches de ceux de Fosteau par leur forme sont ceux du donjon de Sars-la-Bruyère, mais leur base est moulurée. Dans la chapelle castrale du château de la Follie, les culs-de-lampe sont figurés, mais présentent le même taillor qu'à Fosteau.

¹¹⁴ Après enquête sur le terrain et examen des 680 réponses de la base de données de la photothèque de l'IRPA, je n'ai découvert qu'un seul cas à Bastogne.

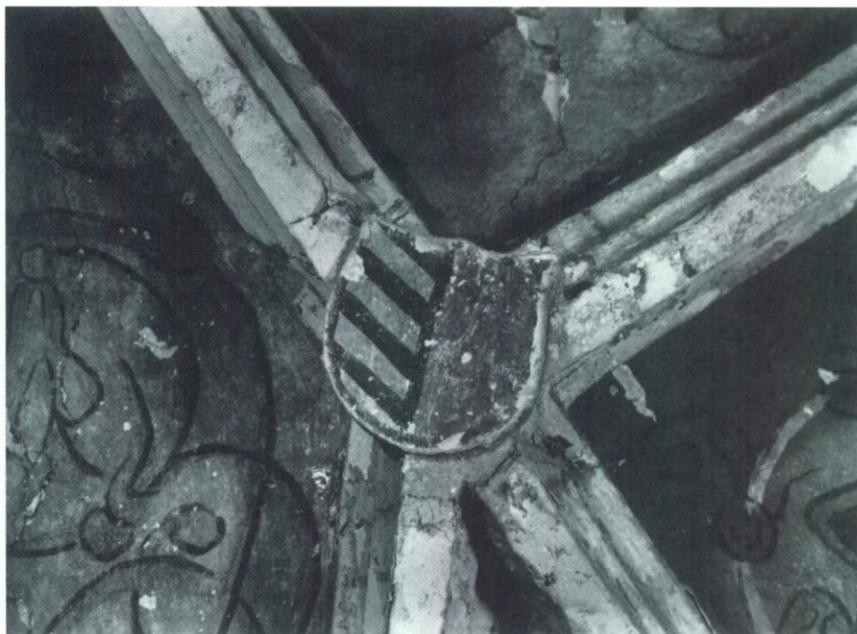


Fig. 29. – Bastogne, église Saint Pierre, détail d'une clef de voûte datée de 1537-1538.

© IRPA-KIK - Bruxelles.

écus muets sont aussi larges que hauts et ont des flancs simplement arqués. Leurs formes, semblables aux écus des cheminées, permettent de les dater entre 1420 et 1550¹¹⁵. Ils sont ainsi très différents de l'écu aux armes de Nicolas de Marotte scellé dans la façade sud (fig. 30)¹¹⁶. Je pense que si ces voûtes dataient de la restauration de l'extrême fin du XVI^e siècle, l'écu de leur clef aurait pris la même forme que celui de la façade.



Fig. 30. - Façade sud, détail de la pierre sculptée aux armes de Nicolas de Marotte. © Agnès Chevalier.

Le blason est sommé d'une canne dans un vol et porte écartelé, au premier et au quatrième trois chaudrons, au second et au troisième trois lions rampants et en pointe le millésime 1599.

¹¹⁵ GALBREATH Donald Lindsay, 1977, p. 81-86.

¹¹⁶ Ces armes formées d'un blason sommé d'une canne dans un vol et porte écartelé, au premier et au quatrième trois chaudrons, au second et au troisième trois lions rampants ont été décrites et identifiées par VAN BASTELAAR Désiré-Alexandre, 1880, p. 220 et 221, qui pense que Nicolas de Marotte aurait écartelé les armoiries de son père et de sa mère, une de Henry. Les de Marotte portaient : d'argent à trois chaudrons de sable émanchés du même ; bourlet et hachement d'or et de geules ; cimier : une cigogne au naturel dans un vol. Les de Henry : d'azur à trois lionceaux d'or à la queue fourchue, armés, lampassés et couronnés de geules, ou non couronnés. Il ajoute que la canne pourrait avoir été mise par l'artiste pour une cigogne.

Dans le second état de la maison forte, l'**entrée** se fait par la tourelle d'escalier disparue (fig. 26). A cet endroit est percée une porte au linteau orné d'un écu portant la date 1811. Cette porte ouvre sur le passage entre la pièce ouest et la pièce centrale. Derrière, on trouve l'encadrement d'une autre porte dont le linteau a été retaillé pour permettre l'ouverture de la porte de la façade. Ce linteau retaillé semble être à sa place originelle. En effet, s'il avait été placé à l'endroit actuel lors du percement de la porte de 1811, on l'aurait disposé plus loin vers l'intérieur du bâtiment pour ne pas gêner l'ouverture de la porte de la façade. La présence de ce linteau retaillé en cet endroit ne s'explique que si on entrait dans la maison forte par la tourelle. Cette disposition bien réfléchie permet aux visiteurs d'accéder directement à la grande salle sans passer par l'étage de service. La tour sud-est assurait par ailleurs le flanquement de l'entrée.

Selon les textes d'archives¹¹⁷, la **circulation verticale** se faisait par la tourelle d'escalier en façade. D'après les traces d'arrachement, son diamètre mesurait 3,20 m (fig. 15, 16 et 26). L'étrange profil de la voûte de la pièce centrale côté sud et l'amaigrissement du mur en cet endroit montre que cette tourelle était à moitié engagée (fig. 15). Au dernier étage, on rencontre deux portes murées dans le mur sud à l'emplacement de la tourelle. Une même disposition devait se trouver au premier étage. Ainsi chaque palier donnait accès, par deux portes, aux pièces de part et d'autre du massif des cheminées (fig. 26). Le nouvel escalier pouvait aussi desservir les caves, comme le suggère la petite arche en brique qui mure l'ancien accès dans le coin sud-est de la cave du puits. Lors de la seconde grande campagne de construction, l'escalier primitif fut déclassé et sans doute détruit. La voûte en berceau brisé de la pièce orientale du rez-de-chaussée pourrait dater de cette époque.

La **circulation horizontale** intérieure s'effectuait par les passages actuels (fig. 14, 15, 16 et 26), comme le montre la taille des pierres aux encadrements des portes subsistants. Lors de la seconde grande campagne de travaux, tous les angles intérieurs ont été raidis de chaînes. Or, au rez-de-chaussée, on ne trouve pas de chaînes à l'entrée du réduit contenant une pompe et situé à l'angle nord-ouest de la pièce centrale, ni aux entrées du petit couloir reliant ce local à l'espace derrière le mur oblique (fig. 15). Il faut exclure ces deux locaux de la seconde étape de la maison forte.

La porte entre la pièce orientale et la pièce centrale a été remaniée lors de l'adjonction des tours, car son piédroit gauche présente des pierres taillées identiques aux encadrements des portes menant aux tours. Ce constat conforte l'hypothèse d'une importante transformation de la pièce orientale dans la seconde étape de la maison forte.

La circulation au sous-sol actuel, l'arrivée de l'escalier mise à part, se faisait sans doute par les mêmes passages que dans le premier état du donjon (fig. 26). Existait-il une cave sous la tour nord-ouest ? Au rez-de-chaussée, l'entrée de la tour nord-est est de plain-pied contrairement à la tour sud-est (fig. 15). La différence de niveau plaide contre la présence d'une cave sous la tour nord-est (fig. 19). La cave de la tour sud-est épouse un plan en feuille de trèfle. Dans son coin nord-ouest, une dalle en pierre

¹¹⁷ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document du début du XVII^e siècle : *[Description de l'état de la seigneurie au temps de l'échange établie à la demande de Léon de Zwenne, fils de Pierre de Zwenne.]*, f°1.



Fig. 31. - Tour sud-est, vue de la cave vers le nord-est, détail d'une ouverture murée.
© Agnès Chevalier.



Fig. 32. - Solre-sur-Sambre, château fort, cheminée du second étage de la tour sud-est, datée de 1486, état en 1945.
© IRPA-KIK - Bruxelles.
Le manteau est semblable à ceux des cheminées du premier étage de la maison forte de Fosteau. Les pierres sommant les piédroits font saillie de chaque côté du linteau.

bleue évoque un seuil et un passage probable est muré avec des briques (fig. 31). Sur le plan, on constate que cette zone perturbée donne vers la partie sud de la cave est, derrière le mur de brique qui l'interrompt (fig. 14).

Une fois de plus, il faudra se contenter d'hypothèses à propos des **fenêtres** du corps quadrangulaire. Si la voûte de la grande salle appartient bien au second état de la maison forte, sa construction a exigé la condamnation de la fenêtre au linteau en bâtière. D'autres baies ont dû être ouvertes, probablement à l'emplacement des fenêtres actuelles, soigneusement percées au milieu de chaque travée.

La tour sud-est est plus évocatrice au sujet de ses ouvertures (fig. 19). La cave semble avoir toujours été aveugle. Au rez-de-chaussée, il reste les traces de trois ouvertures. La première est conservée dans un état quasi intégral. Il s'agit de la canonnière qui s'ouvre vers le nord sous un encadrement en pierre taillée identique aux encadrements des portes et des chaînes intérieures (fig. 11). Les pierres présentent une palette et leur face est travaillée à la broche. Vers l'est, à l'angle droit de l'embrasure de la fenêtre on remarque deux pierres taillées de la même manière, formant une chaîne, à 0,65 m du sol. Vers le sud-ouest, le grand linteau en pierre épargné par le plafonnage indique l'existence d'une troisième ouverture. Peut-être aussi une canonnière, car sa forme est très proche du linteau de celle du côté nord. A l'étage, la fenêtre des latrines en encorbellement est originelle. Son encadrement est fait de pierres taillées identiques à celles de tous les encadrements de baies de la seconde campagne de travaux. Dans la tour proprement dite, chaque angle de l'embrasure de la fenêtre est renforcé par deux pierres taillées du même type, reliquats de l'encadrement de la fenêtre originelle disparue. A l'extérieur, la fenêtre actuelle et la baie murée qui la surmonte ne sont pas originelles, comme le montre leur mauvaise insertion dans le parement.

Le rez-de-chaussée de la tour nord-ouest est ouvert par deux fenêtres qui s'intègrent mal dans le parement extérieur. Il a fallu creuser le mur pour les installer, elles sont donc tardives (fig. 15). Le placard à gauche de la porte présente un encadrement similaire à ceux des baies de l'aile orientale vers la cour. Aucune pierre taillée n'est conservée à l'intérieur et on ne peut donc pas assurer que les fenêtres actuelles et le placard remplacent des fenêtres ou des ouvertures de tir originelles. L'étage n'est éclairé que par une seule petite fenêtre d'insertion tardive. Si d'autres ouvertures existaient, elles ne sont plus visibles. L'espace derrière le mur oblique, qui renferme des latrines à fosse à l'étage, présente une seule fenêtre d'insertion tardive au rez-de-chaussée. Cette fenêtre remplace peut-être une petite ouverture originelle.

Les **cheminées** du premier étage appartiendraient à la seconde phase dans l'évolution architecturale de la maison forte de Fosteau (fig. 23 et 24). Elles reposent toutes les deux sur des bases en béton peint, hautes de 0,20 m. Elles possèdent le même type de linteau à crossettes et de larmier que la cheminée de la tour sud-est du château de Solre-sur-Sambre, datée par les archives de 1486-1487¹¹⁸ (fig. 32). Dans les deux édifices, les crossettes des linteaux d'une hauteur de 0,40 m, font un double ressaut. A Fosteau, la clef des linteaux des cheminées porte un écu muet aux flancs arqués. La forme de ces écus, datable de 1420 à 1500¹¹⁹, est identique à ceux des clefs de voûte. Les pierres des manteaux

¹¹⁸ TANGHE Astrid, 1972, p.93.

¹¹⁹ GALBREATH Donald Lindsay, 1977, p. 81-86.

et des piédroits des deux cheminées sont soigneusement taillées à l'aide d'un ciseau d'une largeur de 0,03 m, comme les culs-de-lampe de la grande salle. Leurs hottes sont en briques rouges de 0,24 x 0,11 x 0,05 m¹²⁰, c'est-à-dire du même module que celles des voûtains de la grande salle.

De nombreuses traces de ciment montrent que le manteau de la cheminée de la petite salle a fait l'objet de plusieurs réparations au cours des siècles. Avant qu'on ne les brise, les pierres situées entre le linteau et les piédroits devaient être plus larges et faire saillie de part et d'autre, comme à Solre-sur-Sambre. Les piédroits biseautés sont comparables à ceux de la cheminée du bel étage du donjon de Solre-sur-Sambre, qu'A. Tanghe date du XVI^e siècle¹²¹.

Dans la grande salle, le manteau de la cheminée est mieux conservé, mais l'écu a été martelé. Comme dans l'autre pièce, les pierres situées juste sous le manteau sont brisées. Les piédroits n'ont pas été modifiés par le temps. Seules leurs bases ont été brisées et grossièrement réparées avec du béton. Leurs profils, jadis identiques et nets, sont aujourd'hui très adoucis, irréguliers et dissemblables. A l'origine, les bases des piédroits de la cheminée épousaient un profil semblable à celui des bases des jambages de la cheminée de l'antichambre du château-fort d'Ecaussinnes-Lalaing¹²². Le costume des personnages des chapiteaux nous fournit d'autres indices chronologiques : à droite, l'homme est coiffé d'un chapeau typique du XV^e siècle et son col montant fermé par un lacet le situe aux alentours de 1480 ; à gauche, la femme porte une coiffure fréquente aux XIV^e et XV^e siècles : un voile laissant apparaître deux mèches de cheveux¹²³. La couleur noire de cette cheminée est due à l'action d'un pigment. Les joints entre les pierres et les parties réparées au mortier ont la même couleur, ce qui prouve que le pigment noir est tardif. A l'origine, les deux cheminées avaient la même teinte grise.

Pour ajouter à son confort et son prestige, l'étage était peut-être décoré de peintures murales, comme le suggèrent la peinture tardive de la hotte de la grande salle (fig. 27), les traces de polychromie relevées sur sa voûte et le fragment de peinture aux tons ocres découvert par le propriétaire actuel dans la chapelle (fig. 33).

Comme dans le donjon primitif, l'approvisionnement en eau se faisait par le **puits** de la cave ouest. **L'évier mural** de l'étage de la tour sud-est est le seul évier médiéval conservé. La taille des pierres de son encadrement est semblable à celle des autres encadrements de portes et de fenêtres de l'édifice. Au fond de l'évier, un trou d'évacuation d'eau signale la présence d'un conduit intramural.

Deux **latrines** sont conservées. La première fait saillie en encorbellement sur le côté nord de la tour sud-est (fig. 6). Elle desservait la grande salle et les déjections tombaient directement dans l'eau des douves à l'extérieur du périmètre habité et à l'abri des vents dominants. J'ai découvert les secondes au même étage dans la tour nord-ouest, au fond d'un placard à

¹²⁰ J'ai pu mesurer les briques dans la petite salle uniquement, la hotte de la cheminée de l'autre salle étant peinte.

¹²¹ TANGHE Astrid, 1972, p. 69.

¹²² Cette dernière cheminée, datée du XV^e siècle, provient d'une maison forte d'Ecaussinnes disparue nommée château Taubert. DELMELLE J., 1947, p. 7.

¹²³ LELOIR Maurice, 1951, p. 80-81 et 93-94.



Fig. 33. - Tour sud-est, premier étage, la chapelle, vue vers le nord, fragment de peinture murale.
© Agnès Chevalier.

gauche de l'entrée (fig. 16). On y accédait par une porte donnant sur un court passage au fond duquel était aménagé le siège. Une planche, réduite en poussière au moment de la découverte, était posée sur la banquette maçonnée et entourait le pot en terre sans fond et haut de 0,42 m, qui débouchait dans le conduit quadrangulaire réservé dans la maçonnerie de pierre. Ce conduit aboutit au-dessus de la voûte de l'espace correspondant au niveau inférieur (fig. 26 et 15). L'enduit moderne qui couvre cette partie du local au rez-de-chaussée empêche de vérifier si la voûte porte la trace de modifications. Cet espace au rez-de-chaussée abritait sans doute de secondes latrines, dont le siège était décalé par rapport à celui de l'étage supérieur pour laisser passer le conduit du siège de l'étage. A l'extérieur, la sortie du conduit des latrines est invisible. Peut-être se trouve-t-elle sous le niveau actuel des fossés, à moins qu'il n'existe une fosse réservée à l'intérieur des murs, peut-être sous la tour nord-ouest. Au-dessus du siège de l'étage, un autre conduit monte jusqu'au sommet du mur en pierre. Il s'agit d'un « ventilateur » limitant les odeurs. Le manque de place pour un tel conduit d'aération au rez-de-chaussée suppose l'existence d'une petite fenêtre antérieure à celle d'aujourd'hui.

Dispositif défensif

L'aménagement de deux tours aux angles opposés constitue en soi une démarche de fortification active. La tour sud-est présente un caractère défensif nettement marqué par sa canonnière, dont l'insertion parfaite dans le parement du mur et la taille des pierres de son encadrement permettent d'affirmer la présence dès l'origine. Cette canonnière s'ouvre, à 15 cm en retrait par rapport au nu du mur, au fond d'un ébrasement profond de 1,35 m, pourvu à son extrémité extérieure d'un arceau en fer servant à amortir le recul de l'arme (fig. 11). Elle possède une fente courte

servant à la visée et un orifice en U renversé à la base. Cette ouverture de tir pourrait dater de la seconde moitié du XV^e siècle¹²⁴.

D'après son emplacement, la fenêtre orientale de la tour pourrait être à l'origine une canonnière. Dans ce cas, elle défendrait l'actuel pont de pierre qui franchit le fossé et mène à la porte principale de l'enceinte. Si le grand linteau de pierre à droite de la porte appartenait jadis à l'encadrement d'une ouverture de tir, celle-ci flanquerait la porte d'entrée de la tourelle d'escalier (fig. 26). Le rez-de-chaussée de cette tour était sans doute un local dédié à la défense active.

L'autre tour était-elle fortifiée de la sorte ? Si tel était le cas, il n'en reste aucune trace. Comme le but d'une tour est généralement d'assurer le flanquement des murs contre lesquels elle s'appuie, et que la tour nord-ouest perdrait tout son sens sans ouvertures de tir, il est plus que probable qu'elle en ait possédé trois comme sa sœur. On ignore tout des structures de défenses sommitales.

On retiendra trois hypothèses pour le tracé du fossé : soit il baignait directement les pieds de l'édifice, soit il suivait en gros la petite boucle du double fossé que l'on peut identifier au niveau de la tour sud de l'aile occidentale dans la première cour, soit encore il épousait dans les grandes lignes le périmètre de la première cour de ferme (fig. 3). Dans ce dernier cas, l'entrée actuelle de la cour serait située à l'endroit de la porte primitive, protégée par la tour sud-est. Nulle trace du franchissement originel du fossé n'est observable.

Une enceinte devait protéger le site, car en 1597, Pierre de Zwenne se plaint qu'une bande armée ait *rompuz en trois places mes murailles de la bassecourte*¹²⁵. Un autre document¹²⁶ explique qu'à l'époque les murs étaient en si mauvais état que le propriétaire avait posé des buissons épineux et des cloisons pour empêcher les bêtes d'entrer. Une enceinte en pierre existait à la fin du XVI^e siècle, mais elle se résumait sans doute à un simple mur pour clôturer la basse-cour et non pas pour la défendre contre des armées. Les archives ne parlent jamais de tours flanquant cette enceinte, même dans les deux textes faisant l'inventaire des biens de la seigneurie¹²⁷. Ces textes ont été rédigés dans le cadre d'un procès opposant Philippotte, la fille de Nicolas de Marotte, à Léon de Zwenne, fils de l'ancien seigneur de Fosteau. Puisque aucun des deux antagonistes n'en parle, l'enceinte du château de Fosteau n'était probablement pas

¹²⁴ Les premières ouvertures aménagées spécifiquement pour les armes à feu dans nos régions remontent à 1360-1380. Il s'agit alors de fentes de tirs retaillées pour permettre le passage de l'arme ou d'ouvertures spécialement conçues à cet effet mais encore munies de longues fentes. Les fentes deviendront plus courtes au XV^e siècle, mais l'ouverture sera toujours au nu du mur. En 1460-1470, le type de canonnière « à la française », c'est-à-dire sans fente de visée et à double ébrasement, apparaît dans les édifices importants. Voir BRAGARD Philippe, 1998, p. 380 et 472-477 ; MESQUI Jean, 1993, p. 301-318 et SALAMAGNE Alain, 1993, p. 809-846. Un autre exemple de canonnière à la base en U renversé se trouve à Binche dans une tour de l'enceinte à mi-pente de la rue de la Fontaine de Jouvence. Comme à Fosteau, l'ouverture de la canonnière est située une quinzaine de centimètres en retrait par rapport au nu du mur, mais à Binche, elle est surmontée d'une fente de longueur moyenne et munie d'un orifice de visée.

¹²⁵ DELTENRE Léonce, 1944-1945, p. 166.

¹²⁶ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document de 1628 : [*Liste descriptive des biens et de l'état de Fosteau avant et après l'échange établie par Philippe de Henri défendant sa femme Philippotte de Marotte, fille de Nicolas de Marotte lors d'un procès face à Léon de Zwenne*] f°1.

¹²⁷ Ibidem et Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document du début du XVII^e siècle : [*Description de l'état de la seigneurie au temps de l'échange établie à la demande de Léon de Zwenne, fils de Pierre de Zwenne*] .

flanquée de tours avant l'arrivée de Nicolas de Marotte. Le tracé de la muraille lors de la seconde campagne de travaux est inconnu. Le texte précité signale que Nicolas de Marotte a entièrement rebâti l'enceinte. Le tracé antérieur suivait peut-être dans les grandes lignes la première cour de ferme.

La basse-cour

En 1558, les archives¹²⁸ mentionnent l'existence d'une basse-cour munie d'une *grainne*, d'une *establerie* et d'un *vivier* sur les terres de la seigneurie de Fosteau. La maison forte n'était donc pas isolée, mais ces bâtiments utilitaires devaient être en matériaux légers, comme l'atteste l'inventaire précité établi par Léon de Zwenne¹²⁹ : ... *la grange de la cour basse estoit seulement composée de parois¹³⁰ et les toits de paille...* Le document précise qu'il faudra la rebâti entièrement et que les matériaux ne seront pas récupérables. L'inventaire de Philippotte de Marotte va dans le même sens, elle ajoute l'existence de deux petites maisons en matériaux légers¹³¹. Faut-il compter la brique parmi ces matériaux légers ? Comme une briqueterie appartenait au seigneur de Fosteau en 1487, sa production était sans doute avant tout réservée aux besoins du château.

Interprétation

Volumétrie extérieure

Avec ses deux tours d'angles et sa tourelle d'escalier en façade, la maison forte de Fosteau fait exception dans le paysage architectural des châteaux en Belgique. On ne rencontre en effet que très rarement des donjons flanqués de tours dans nos régions¹³². Lorsque cela arrive, il s'agit le plus souvent de tourelles d'escalier, combinant parfois une fonction défensive, rapportées à la fin du Moyen Age¹³³. Aux XV^e et XVI^e siècles, la petite noblesse aime construire des manoirs avec une tourelle d'escalier en vis cornière, hors œuvre ou à-demi engagée dans la façade, qui peut abriter la porte d'entrée principale¹³⁴. Le parti choisi à Fosteau pour l'escalier et l'entrée suit la mode de l'époque.

¹²⁸ A.E.L., *Cour féodale*, boîte n°78, f°IX^{xx}IX et IX^{xx}X.

¹²⁹ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document du début du XVII^e siècle : [*Description de l'état de la seigneurie au temps de l'échange établie à la demande de Léon de Zwenne, fils de Pierre de Zwenne*] f°1.

¹³⁰ Le mot *paroi* est absent des dictionnaires de l'ancien français : GREIMAS Algirdas Julien, *Dictionnaire de l'ancien français. Le Moyen Age*, nouvelle éd., Paris, 1994 ; GODEFROY Frédéric, *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle*, 10 t., Paris, 1880-1892 Au XIX^e siècle, le dictionnaire de Emile Littré donne pour ce mot le sens de *cloison de maçonnerie* (LITTRÉ Emile, *Dictionnaire de la langue française*, t.III, Paris, 1867, p. 980). Pour ma part, comme le document emploie le mot *murailles* pour désigner les murs de pierre de la maison forte et qu'il signale que les matériaux des *parois* de la grange sont irrécupérables, je pense que le mot *parois* ne désigne pas une maçonnerie en pierre.

¹³¹ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document de 1628 : [*Liste descriptive des biens et de l'état de Fosteau avant et après l'échange établie par Philippe de Henri défendant sa femme Philipotte de Marotte, fille de Nicolas de Marotte lors d'un procès face à Léon de Zwenne*] f°1

¹³² GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 85

¹³³ GENICOT Luc Francis (dir.), 1975, p. 19 ; BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTER Jan et GENICOT Luc Francis, 1997, p. 139 et GENICOT Luc Francis (dir.), 2003, p. 157.

¹³⁴ BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTER Jan et GENICOT Luc Francis, 1997, p. 151-152.

Je n'ai pas trouvé d'exemple de donjon muni de tours flanquantes aux angles en Belgique. Le château le plus proche présentant ce parti se situe en Hainaut français. Il s'agit du château « le Loire », un bâtiment du XV^e siècle en brique aux angles flanqués de quatre tourelles circulaires et encore accosté d'une tour-porte quadrangulaire en façade¹³⁵. Si ce type de maison forte est très rare chez nous, en France par contre, des petits manoirs quadrangulaires accostés de trois à sept tours combinant les fonctions de défense et de chambres privées apparaissent dès le XIV^e siècle et se répandent surtout dans la première moitié du XV^e siècle¹³⁶. Comme le souligne Jacques Gardelles¹³⁷, les seigneurs munissent leurs donjons de tours d'angle ou de façade pour leur donner une allure de château. En Lorraine¹³⁸, deux maisons fortes retiendront l'attention pour la proximité de leur volumétrie extérieure avec celle de Fosteau. Les châteaux de Bezeumont des XIV^e-XV^e siècles et Jouy-aux-Arches au XVI^e siècle, sont flanqués, comme à Fosteau, de deux tours circulaires à leurs angles opposés. La maison forte de Fosteau s'inspire peut-être d'exemples français pour ses tours d'angles. Ces dernières servent au flanquement et à la résidence. Plus encore, elles justifient le titre de *chesteau* qu'acquiert la maison forte de Fosteau dans les archives dès le milieu du XVI^e siècle¹³⁹.

Les fonctions résidentielles

Les diverses fonctions se répartissent dans les niveaux de la maison forte de la même manière que dans le donjon primitif. Le caractère public de la grande salle est mis en exergue par la monumentalité de la cheminée sculptée et de la voûte d'ogive. Les latrines en encorbellement toutes proches offrent aux visiteurs le confort nécessaire.

La salle est directement desservie par la tourelle d'escalier en façade. Cet escalier assure la distribution de la circulation de part et d'autre du mur comprenant le massif des cheminées. Exclu des espaces internes, il libère le rez-de-chaussée et n'envahit plus la grande salle (fig. 26). Ce sont ces avantages alliés à la mode qui ont poussé le seigneur de l'époque à construire cette tourelle à la place de l'ancien escalier.

La petite salle, avec sa voûte et sa cheminée monumentale, était sans doute la chambre seigneuriale réservée aux proches. Elle est liée à la tour nord-ouest et de secondes latrines, à fosse celles-ci, qui évitent de devoir traverser la grande salle (fig. 26).

La fonction des différents niveaux des tours ne pose pas beaucoup de problèmes. Le soubassement de la tour sud-est est une cave, qui fut peut-être aussi utilisée comme prison occasionnelle, puisqu'elle était exclue de la circulation usuelle. Le rez-de-chaussée muni de canonnières est consacré à la défense (fig. 26). À l'étage, la fonction de l'évier mural est vraisemblablement liturgique. En effet, il se trouve à l'étage noble et trop loin des cheminées pour avoir affaire à un évier de cuisine. Cet évier, l'orientation de la pièce et sa proximité avec la grande salle désignent ce niveau de la tour comme chapelle. En France, l'étage d'une tour est souvent consacré à cet usage dans les petits châteaux du XV^e siècle¹⁴⁰.

¹³⁵ SALAMAGNE Alain, 1995, p. 113-114.

¹³⁶ MESQUI Jean, 1993, p. 55 et 64-71 et CHATELAIN André, 1981, p. 277.

¹³⁷ GARDELLES Jacques, 1980, p. 210.

¹³⁸ GIULIATTO Gérard, 1992, p. 44 et GIULIATTO Gérard, 2000, p. 238-241.

¹³⁹ A.E.L., *Cour féodale.*, boîte n°78, f°IX^{XXIX} et IX^{XXX}.

¹⁴⁰ CHATELAIN André, 1981, p. 278.

La tour nord-ouest, communiquant directement avec les latrines à fosse, présentait sans doute un inconvénient olfactif. Le rez-de-chaussée était probablement lui aussi consacré à la défense. A l'étage, l'aération des latrines était garantie par un conduit et la distance par rapport à la fosse réduisait les odeurs. Ce confort était réservé au niveau noble de l'édifice. L'étage de cette tour pouvait être une chambre privée ou la garde-robe de la chambre seigneuriale voisine. La proximité des chambres et des latrines est presque une constante, pour des raisons bien évidentes¹⁴¹.

Dans son second état (fig. 26), la maison forte de Fosteau accorde un soin tout particulier aux fonctions résidentielles. Alors que l'espace était encore réduit, le maître d'ouvrage voulait des salles monumentales et décorées, ce qui témoigne d'une certaine richesse. Le confort n'est pas en reste : les tours fournissent des nouveaux espaces d'habitat, pour contenir la chapelle et des locaux privés. Mais elles ont une fonction défensive certaine. Le terme « maison forte » paraît donc adéquat pour désigner l'importance de ces deux fonctions.

Le caractère défensif

On l'a vu, dans cette seconde étape de la maison forte de Fosteau, la défense active est très présente. Les tours sont érigées aux angles opposés pour flanquer efficacement toutes les faces de l'édifice. Leurs rez-de-chaussée devaient être pourvus de trois canonniers, deux flanquant le donjon primitif et une troisième dirigée vers la campagne. Ces ouvertures de tirs ne sont ni novatrices, ni archaïques. Elles sont fonctionnelles pour les armes à feu, car elles sont pourvues d'un dispositif amortissant le recul de l'arme. Mais elles pouvaient éventuellement servir pour les arbalètes. D'après la taille de la seule canonnière subsistante, le château devait posséder des armes à main ou de moyen calibre.

La défense passive était assurée comme auparavant par les fossés en eau et les murs qui fermaient la basse-cour. Ces dispositifs ne pouvaient pas empêcher une bande armée d'entrer¹⁴², ce qui justifie d'autant plus la fortification active du logis seigneurial lui-même. Les tours flanquant le donjon lui donnent un air de petit château. L'impact psychologique de cette masse quadrangulaire hérissée de tours percées de canonniers menaçants avait sa place dans la défense.

L'ajout des tours est donc nettement une démarche de fortification nécessaire, répondant à un besoin. Il ne s'agit pas d'un caprice seigneurial, ce qui amène la question de la datation de ces travaux d'ampleur, mêlant souci résidentiel et préoccupations militaires.

Datation

Les archives ne livrent pas la date de la seconde grande campagne de travaux, mais on sait que dès 1558, le bâtiment érigé à Fosteau est nommé *chesteau*¹⁴³ et qu'en 1597, il est constitué d'un corps de logis flanqué de deux tours et d'une troisième pour l'escalier¹⁴⁴. L'édifice est alors en très

¹⁴¹ FAUCHERE Nicolas et MESQUI Jean, s.l.n.d., p. 51 et MESQUI Jean, 1993, p. 177.

¹⁴² DELTENRE Léonce, 1944-1945, p. 161-167.

¹⁴³ A.E.L., *Cour féodale*, boîte n°78, f°IX^{XXIX} et IX^{XX}.

¹⁴⁴ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini. Document du début du XVII^e siècle : [Description de l'état de la seigneurie au temps de l'échange établie à la demande de Léon de Zwenne, fils de Pierre de Zwenne].

mauvais état. L'année 1558 peut être considérée comme un *terminus ante quem*.

L'analyse de l'architecture permet d'affiner la datation. En Belgique, la mode des tourelles d'escalier, intégrant ou non l'entrée principale, se développe surtout aux XV^e et XVI^e siècles¹⁴⁵. Les maisons fortes accostées de tours d'angles se rencontrent en France à partir du XIV^e siècle, mais se répandent surtout au XV^e siècle¹⁴⁶. La canonnière de la seconde moitié du XV^e siècle est contemporaine de la tour. Et, d'après la taille des pierres des chaînes intérieures, les trois tours appartiennent à la même campagne de construction. La forme et le décor des cheminées peuvent renvoyer aux années 1480. La voûte d'ogive peut dater de la même époque. Tous ces éléments concordent et vraisemblablement, pourraient appartenir à une même grande campagne de construction située dans le dernier quart du XV^e siècle.

A cette époque, la seigneurie de Fosteau est aux mains de la famille de Sars. Cette dernière possède quatre seigneuries en comté de Hainaut au XV^e siècle¹⁴⁷ : une en prévôté de Mons, deux dans la prévôté de Binche toute proche et la quatrième à Fosteau. Les seigneurs ont donc les moyens financiers pour agrandir leur donjon, d'autant plus qu'ils exploitent une briqueterie en 1486-1487¹⁴⁸. Ils sont très liés au Hainaut, par leurs possessions territoriales et par les seigneurs de Barbençon avoués de la terre de Fosteau. Depuis 1435, Philippe le Bon détient le comté de Hainaut et ambitionne d'assujettir la principauté de Liège. Il y parvient en 1465 mais dès sa mort en 1467, Liège tenta de se libérer, amenant sur elle la colère de Charles le Téméraire. La guerre qui s'ensuit s'accompagne de la destruction des fortifications de l'Entre-Sambre-et-Meuse et du sac de la ville de Liège en 1468. Quand Charles le Téméraire meurt en 1477, la principauté de Liège se libère de l'emprise bourguignonne. L'hostilité entre Bourgogne et Liège laissait planer un vent de crainte qui peut expliquer le renforcement des fortifications. La mort de Charles le Téméraire marque aussi le retour de l'insécurité en Hainaut face aux ambitions françaises.

Ainsi, événements historiques et analyse architecturale s'accordent pour dater la seconde campagne de travaux au château de Fosteau du dernier quart du XV^e siècle.

Aperçu de l'évolution architecturale du château à partir de la fin du XVI^e siècle

Comme l'évolution du château après le Moyen Age ne concerne plus cet article, je ne l'évoquerai que très brièvement, bien que les recherches m'aient amenée à davantage de résultats. Selon les archives, en 1597, quand Nicolas de Marotte reprend la seigneurie, les bâtiments sont en

¹⁴⁵ GENICOT Luc Francis (dir.), 1975, p. 19 et BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTER Jan et GENICOT Luc Francis, 1997, p. 139 et p. 150-151.

¹⁴⁶ MESQUI Jean, 1993, p. 55 et 64-71 ; CHATELAIN André, 1981, p. 277 et GARDELLES Jacques, 1980, p. 210.

¹⁴⁷ DOUXCHAMPS José, 1994, p. 158.

¹⁴⁸ TANGHE Astrid, 1972, p. 109, annexe 2, folio XVI.

piteux état¹⁴⁹. On attribue au nouveau seigneur le dernier niveau en brique, remplaçant peut-être un petit niveau antérieur, et la charpente. L'enceinte est probablement rebâtie et flanquée de tours à cette époque. Plus tard, au cours du XVII^e siècle, le logis seigneurial sera accosté à l'ouest d'une aile en L. L'autre côté devra attendre le second tiers du XVIII^e siècle pour accueillir une aile perpendiculaire. On ne la distingue pas encore sur la gravure de Remacle Leloup. La cour de ferme ne cessera d'être améliorée, jusqu'à se doubler au XIX^e siècle, en prenant la place des vergers du milieu du XVIII^e siècle.

Conclusion

Au premier abord, les tours qui flanquent la maison forte quadrangulaire surprennent dans la typologie habituelle des donjons et maisons fortes en Belgique. Après analyse, le château de Fosteau se révèle un exemple d'agrandissement d'un donjon médiéval fortifié en château résidentiel des temps modernes avec le développement de sa basse-cour en une grande ferme, doublée au XIX^e siècle.

En 1235, un forestier est désigné par l'abbé de Lobbes et le seigneur de Barbençon pour exploiter les bois de Leers. Il ne nous reste aucune trace du logis de ce forestier, probablement en matériaux légers.

Le premier état du château est un donjon quadrangulaire construit au XIV^e siècle, plus précisément avant 1382, date à laquelle les archives parlent d'un seigneur et d'une « maison » à Fosteau. L'ampleur du bâtiment, remarquable pour un seigneur de modeste origine, s'expliquerait par la position frontalière du château, par le contexte politique alors tendu en Thudinie et peut-être par un soutien de la part des seigneurs de Barbençon. A l'époque, la défense semblait être principalement passive, garantie par la masse de l'édifice, les fossés en eau et peut-être par une enceinte en matériaux légers. Il ne reste pas de témoin des structures de défense active. Le souci d'habitabilité explique aussi l'importance du donjon. Chaque niveau est subdivisé pour permettre une séparation des fonctions publiques et privées. Le mur de refend principal constitue le massif des cheminées qui chauffaient le rez-de-chaussée actuel et l'étage noble. Ce dernier était éclairé par de larges fenêtres.

Dans le dernier quart du XV^e siècle, sous la famille de Sars, le donjon primitif est agrandi et fortifié par l'ajout de deux tours aux angles nord-ouest et sud-est, et d'une tourelle d'escalier en façade. Les moyens financiers des propriétaires et le retour de l'insécurité après le mort de Charles le Téméraire expliquent cette campagne de travaux. La défense active est assurée au rez-de-chaussée des tours muni de canonnières. Le fossé, l'enceinte de la basse-cour, et l'impact psychologique de cette masse hérissée de tours jouent un rôle de défense passive. Un soin tout particulier

¹⁴⁹ Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire. Document du début du XVII^e siècle : [*Description de l'état de la seigneurie au temps de l'échange établie à la demande de Léon de Zwenne, fils de Pierre de Zwenne.*] ; et Document de 1628 [*Liste descriptive des biens et de l'état de Fosteau avant et après l'échange établie par Philippe de Henri défendant sa femme Philipotte de Marotte, fille de Nicolas de Marotte lors d'un procès face à Léon de Zwenne.*].

est apporté à l'aspect résidentiel : une tourelle d'escalier, trois latrines, deux cheminées monumentales et une voûte d'ogives sur la grande salle. L'ajout d'une tourelle d'escalier est une chose courante aux XV^e-XVI^e siècles en Belgique. En revanche, les tours flanquant les angles du donjon de Fosteau sont très rares dans notre pays. Ce type de formule est fréquent en France à partir du XIV^e et surtout au XV^e siècle. Elle s'explique par le besoin de renforcer de manière active le logis seigneurial lui-même, peut-être à cause de la faiblesse de l'enceinte, et par le désir d'agrandir ce logis en lui donnant une allure de château.

A l'issue de ce travail, une série de questions restent à l'état d'hypothèses : les dispositifs de défense active du premier état du donjon, l'existence ou non d'un niveau supplémentaire et l'aspect de la basse-cour. A moins de découvrir un document décrivant ou représentant le château à l'époque, il semble impossible de trancher.

D'autres thèmes pourraient être approfondis par l'étude de l'ensemble du complexe castrai et par une campagne de fouilles. En ôtant l'enduit intérieur des pièces de la maison forte, on récolterait des informations sur la liaison entre le corps quadrangulaire et les tours, sur les escaliers, les ouvertures anciennes, les latrines du rez-de-chaussée et sur de probables armoires et éviers muraux. L'existence d'une cave centrale et le mode de circulation horizontale à ce niveau pourrait être vérifié en ouvrant le mur sud de la cave est ou le coin nord-ouest de la cave de la tour voisine. Le perron renferme sans doute des indications quant au fossé et à la liaison entre les caves et la tourelle d'escalier. L'étude des deux ailes résidentielles des XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que des deux cours de ferme nous informerait davantage sur l'enceinte et la basse-cour du XV^e siècle.

Bibliographie

SOURCES

SOURCES D'ARCHIVES INEDITES

A.E.L., *Cour féodale*, boîte n° 42, f° 77, 80, 195.

A.E.L., *Cour féodale*, boîte n° 78, f° IXXXIX et f° IXXXX.

A.E.L., *Cour féodale*, boîte n° 88, f° IXXXVIII, IXXXXI, IXXXXII à IXXXXV.

A.E.M., *Cartulaire de l'abbaye de Lobbes*, bobine MH 34, f° 101.

A.E.M., *Archives locales. Leers et Fosteau. Seigneurie*.

Mons, archives en possession de Bruno Ferlini, antiquaire.

MANUSCRITS INEDITS

SANDRA P., *Note historique succincte du château féodal du Fosteau*, manuscrit non publié conservé au Ministère de la Région wallonne, Division du Patrimoine à Jambes.

SANDRA P., *Notes manuscrites non structurées*, conservées en deux boîtes au Centre d'Histoire et d'Art de la Thudinie, CHAT 14603.

SOURCE INTERNET

<http://www.kikirpa.be> : photothèque en ligne (site consulté le 15 mars 2002).

SOURCES IMPRIMEES

ALLARD Rose-Marie et GENICOT Léopold, *Sources du droit rural du quartier d'Entre-Sambre-et-Meuse*, t. I, Bruxelles, 1968 (Coutumes du Pays de Liège, 4-5).

Carte de cabinet des anciens Pays-Bas autrichiens levée à l'initiative du comte de Ferraris, nouvelle éd., Bruxelles, 1965.

COMITE NATIONAL DE GEOGRAPHIE, *Deuxième Atlas de Belgique*, Bruxelles, 1976-1999.

DE SAUMERY Pierre-Lambert., *Les Délices du Pais de Liège ou description géographique, topographique et chorographique des monuments sacrés et profanes de cet évêché-principauté et du comté de Namur*, t. I et IV, Liège, 1744.

DEVROEY Jean Pierre, *Le polyptyque et les listes de biens de l'abbaye Saint-Pierre de Lobbes (IX^e-XI^e siècles)*, dans *Publications de la Commission royale d'Histoire*, 91, Bruxelles, 1986.

TRAVAUX

ARNOULD Maurice Aurélien, *La destruction par les Hainuyers des fortifications liégeoises de la Sambre (1408-1410)*, dans *D.R.S.R.A.P.C.*, t. LVII, 1974-1978, p. 81-118.

ARTY Pierre, *La Belgique selon Victor Hugo. Lettres et dessins de Victor Hugo*, Liège-Bruxelles, 1968 (Belgique des Arts).

BERCKMANS Olivier, *Le château fort de Solre-sur-Sambre*, dans *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 10, 1983, p. 360-367.

BERCKMANS Olivier, *La ferme de la Court à Ragnies*, dans *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 10, Liège, 1983, p. 741-742.

BORMANS Stanislas, *Les seigneuries féodales du Pays de Liège. Table des reliefs*, Bruxelles, 1981 (éd. anastaltique de Liège, 1871).

BRAGARD Philippe, *Les ingénieurs des fortifications des Pays-Bas espagnoles et de la principauté de Liège (1504-1773)*, vol. 2, thèse de doctorat, Louvain-la-Neuve, 1998.

BUR Michel (dir.), *La maison forte au Moyen Age. Actes de la table ronde de Nancy-Pont à Mousson, 31/05-3/06 1984*, Paris, 1986.

BUYLE Marjan, COOMANS Thomas, ESTHER Jan, GENICOT Luc Francis, *Architecture gothique en Belgique*, Bruxelles, 1997 (Architecture en Belgique).
Châteaux. Chevaliers en Hainaut au Moyen Age, cat. exp., Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 13/05-11/09/1995, Bruxelles, 1995.

CHATELAIN André, *Châteaux et guerriers de la France au Moyen Age*, t. II, *Evolution architecturale et essais d'une typologie*, Strasbourg, 1981.

CHEVALIER Agnès, *Le château de Fosteau. Une maison forte au bas Moyen Age*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, 2002.

CHOTIN Alexandre-Guillaume, *Etudes étymologiques et archéologiques sur les noms des villes, bourgs, villages, hameaux, forêts, lacs, rivières et ruisseaux de la province du Hainaut*, Tournai, 1868.

d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, *Donjons médiévaux de Wallonie*, vol. 1, Namur, 2000 (Inventaires thématiques).

d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, *Donjons médiévaux de Wallonie*, vol. 2, Namur, 2002 (Inventaires thématiques).

d'URSEL Caroline, GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, *Donjons médiévaux de Wallonie*, vol. 3, Namur, 2003 (Inventaires thématiques).

DE JONGHE Sabine, GEHOT Hélène et GENICOT Luc Francis (e.a.), *Pierres à bâtir traditionnelles de la Wallonie. Manuel de terrain*, Louvain-la-Neuve, 1995.

de WAHA Michel, *Fortifications et sites fossoyés dans le nord du comté de Hainaut. Aspects archéologiques, historiques et monumentaux*, thèse de doctorat, Bruxelles, 1983.

de WAHA Michel, *Habitats seigneuriaux et paysage dans le Hainaut médiéval*, dans BUR Michel (dir.), *La maison forte au Moyen Age. Actes de la table ronde de Nancy-Pont à Mousson, 31/05-3/06 1984*, Paris, 1986, p. 95-112.

DELMELLE J., *Le château fort d'Ecaussinnes-Lalaing et son musée*, Ecaussinnes, 1947.

- DELTENRE Léonce, *Constat de dommages de guerre au château du Fosteau en 1597*, dans *D.R.S.R.A.P.C.*, t. XLV, 1944-1945, p. 161-167.
- DOPERE Frans et UBREGTS William, *La fin du donjon résidentiel dans le nord de la Belgique*, dans *Château Gaillard. Etudes de castellologie médiévale*, t. XIV. *Actes du Colloque international tenu à Najac (France), 29 août - 3 septembre 1988*, Caen, 1990, p. 141-157.
- DOUXCHAMPS José, *Familles seigneuriales et seigneuries*, 2^e éd. revue et complétée, Wépion-Namur, 1994.
- DUMONT Cécile, *Les remparts de Beaumont*, nouvelle éd., Beaumont, 1997.
- FAUCHERE Nicolas et MESQUI Jean, *La vie de château. L'hygiène dans les châteaux forts au Moyen Age*, dans *Les cahiers de Commarque*, s.l.n.d.
- FOURNIER Gabriel, *Le château dans la France médiévale. Essai de sociologie monumentale*, Paris, 1978 (Collection Historique Aubier).
- GAIER Claude, *Art et organisation militaire dans la principauté de Liège et dans le comté de Looz au Moyen Age*, Bruxelles, 1968.
- GALBREATH Donald Lindsay, *Manuel du blason*, nouvelle éd. revue et corrigée, Lausanne, 1977.
- GARDELLES Jacques, *Châteaux et guerriers de la France au Moyen Age*, t. IV, *Le château, expression du monde féodal*, Strasbourg, 1980.
- GENICOT Luc Francis (dir.), *Le grand livre des châteaux de Belgique*, t. 1, *Châteaux forts et châteaux fermes*, Bruxelles, 1975.
- GENICOT Luc Francis, *L'architecture civile et militaire*, dans *Trésors d'art et d'histoire de la Thudinie*, 1976, p. 45-51.
- GENICOT Luc Francis, *Château de Jemeppe*, dans *Le Patrimoine Monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 7, Liège, 1979, p. 336-339.
- GENICOT Luc Francis (dir.), *Les tours d'habitations seigneuriales du Moyen Age en Wallonie : analyse archéologique d'une typologie*, Namur, 2003 (Etudes et documents. Monuments et sites, 9).
- GENICOT Luc Francis, LEONARD Nicolas, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, *Donjons médiévaux de Wallonie*, vol. 4, Namur, 2004 (Inventaires thématiques).
- GENICOT Luc Francis, SPEDE Raphaël, WEBER Philippe, *Donjons médiévaux de Wallonie*, vol. 5, Namur, 2004 (Inventaires thématiques).
- GIULIATO Gérard, *Châteaux et maisons fortes en Lorraine centrale*, Paris, 1992 (Documents d'archéologie française, 33).
- GIULIATO Gérard, *Les maisons fortes de Lorraine à la fin du Moyen Age*, dans *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Age. Actes du colloque international organisé par l'université d'Angers, Angers-Saumur, 3-6/06 1998* (Ecole française de Rome, n° 275), p. 231-259.
- GODET Jean, *Hainaut, terre de batailles*, vol. 1, Mons, 1982.
- HOREMANS Jean-Marie (dir.), *La justice à Thuin sous l'Ancien Régime liégeois, pendant la période française et au début du XIX^e siècle*, dans *Publication du centre d'histoire et d'art de la Thudine*, n°11, Thuin, 1990.
- JAVAUX Jean-Louis, *Spontin*, dans GENICOT Luc Francis (dir.), *Le grand livre des châteaux de Belgique*, t. 1, *Châteaux forts et châteaux fermes*, Bruxelles, 1975, p. 234-236.
- JAVAUX Jean-Louis, *La « maison » de Pierre de Spontin au XIII^e siècle. Analyse archéologique*, dans *B.C.R.M.S.*, t. X, 1981, p. 21-44.
- JORIS Michèle, *Château-ferme du Fosteau*, dans *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie*, vol. 10, Liège, 1983, p. 721-729.
- LEJEUNE Théophile, *Histoire de la ville de Binche*, 1887.
- LELOIR Maurice, *Dictionnaire du costume et de ses accessoires, des armes et des étoffes des origines à nos jours*, Paris, 1951.
- LEMAIGRE Ghislaine et SANDRA Paul, *Le Fosteau à une lieue de Beaumont*, dans *La Maison d'Hier et d'Aujourd'hui*, 40, décembre 1978, p. 4-30.

- MESQUI Jean, *Châteaux et enceintes de la France médiévale*, t. II, *De la défense à la résidence*, Paris, 1993.
- PEIRS Giovanni, *La terre cuite. L'architecture en terre cuite de 1200 à 1940*, Liège, 1979 (La terre cuite, I).
- RAUCQ Maurice, *Le Pays de Liège ou la Thudinie méridionale. Etude de géographie régionale*, Mons, 1927.
- SALAMAGNE Alain, *A propos de l'adaptation de la fortification à l'artillerie vers les années 1400 : quelques remarques sur les problèmes de vocabulaire de typologie et de méthode*, dans *Revue du Nord*, t. LXXXV, n°303, octobre-décembre 1993, p. 809-846.
- SALAMAGNE Alain, *Le Loire*, dans *Châteaux. Chevaliers en Hainaut au Moyen Age*, 1995, p.113-114.
- TANGHE Astrid, *Le château de Solre-sur-Sambre en Hainaut. Du donjon-porche du XIII^e siècle au complexe des temps modernes*, mémoire de licence, Louvain-la-Neuve, 1973.
- TANGHE Astrid, *Fosteau*, dans GENICOT Luc Francis (dir.), *Le grand livre des châteaux de Belgique*, t. 1, *Châteaux forts et châteaux fermes*, Bruxelles, 1975.
- TANGHE Astrid, *Le château-fort de Solre-sur-Sambre. Du donjon-porche du XIII^e siècle au complexe des temps modernes*, dans *D.R.S.R.A.P.C.*, t. LVI, 1972-1973, p. 53-111.
- Trésors d'art et d'histoire de la Thudinie*, cat. exp., Lobbes, 1976.
- UBREGTS William, *Les donjons. La Haute Tour de Villeret. Analyse archéologique et sociologique d'une maison forte. Contribution à l'étude de l'architecture seigneuriale en Belgique*, Louvain, 1973 (Travaux de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université catholique de Louvain, X).
- VAN BASTELAAR Désiré-Alexandre, *Leers-et-Fosteau*, dans *Rapport sur l'excursion faite par la société archéologique de l'arrondissement de Charleroi le 12 septembre et le 21 octobre 1878*, dans *D.R.S.R.A.P.C.*, t. X, 1880, p. 219-226.
- VAN DER MALEN Philippe, *Dictionnaire géographique de la province de Hainaut*, Bruxelles, 1833.
- VERHAEGHE Frans, *Les sites fossoyés du Moyen Age en basse et moyenne Belgique. Etat de la question*, dans BUR Michel (dir.), *La maison forte au Moyen Age. Actes de la table ronde de Nancy-Pont à Mousson, 31/05-3/06 1984*, Paris, 1986, p. 55-86.
- VERMEIREN Benoît, *Donjons de Wallonie. Contribution méthodologique et première analyse d'un inventaire architectural régional*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, t. XXVII, Louvain-la-Neuve, 1994, p. 41-50.
- VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Dictionnaire de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 t., Paris, 1875-1889.
- WEYN Guy, *Les avoués de Thuin. Contribution à l'histoire de l'abbaye de Lobbes et des seigneurs de Marchienne, Mont-sur-Marchienne et Montigny-le-Tilleul*, dans *D.R.S.R.A.P.C.*, t. LVIII, 1979-1981, p. 73-168.

Abréviations

A.E.L. : Archives de l'Etat à Liège.

A.E.M. : Archives de l'Etat à Mons.

D.R.S.R.A.P.C. : Documents et Rapports de la Société royale d'Archéologie et de Paléontologie de Charleroi.

B.C.R.M.S. : Bulletin de la Commission royale des Monuments et Sites.

I.R.P.A. : Institut royal du Patrimoine artistique.

Béatrix D'hoedt-Charlier

Agrégée en Histoire de l'Art et Archéologie

Les stucs de la « salle d'armes » du château de Morialmé

Introduction

Le château de Morialmé, implanté au cœur du village éponyme, abrite des décors monumentaux en stucs ornant les surfaces murales de la « salle d'armes », telle qu'on la désigne. Classés le 21 décembre 1979, ils furent reconnus ponctuellement de caractère exceptionnel le 23 janvier 2003. Le château, construit en deux phases, se présente sous la forme d'un plan quadrangulaire. Lors de la seconde phase, deux ailes et trois galeries, délimitant la cour d'honneur, ont été réalisées. La « salle d'armes » est aménagée sur la façade sud de l'aile nord.

Le présent article, résultant des recherches opérées dans le cadre d'un mémoire¹ de licence en histoire de l'art et archéologie, constitue une étude préalable, demandée par la Région wallonne, avant d'entreprendre des travaux de restauration. La carence de sources et d'archives concernant ces décors a orienté leur analyse selon la méthodologie suivante. Cette étude s'ouvre sur une situation, suivie d'une description architecturale du château.

L'analyse proprement dite de ces décors stuqués s'articule autour de l'iconographie et de quelques expertises. Elle se prolonge par un premier traitement des données panneau par panneau. Le parti est pris de lire ensuite ces décors par groupe, afin d'aborder leur sens stylistique, symbolique ou narratif.

La datation de cette décoration monumentale serait, selon toute logique, tributaire de deux faits : d'une part la mise sous toiture de l'aile abritant la salle d'armes, d'autre part le départ des propriétaires au moment de la Révolution française. Néanmoins, le spécialiste Weynand Freeling la date aux environs de 1630-1640². Selon la logique d'occupation du bâtiment évoquée supra, une seconde hypothèse voit le jour : celle de remplois. C'est pour répondre à celle-ci qu'une analyse des finitions de chaque composition, s'appuyant sur des indices technologiques, complète ce travail ; la genèse de ce décor monumental étant appréhendée par la comparaison des unités iconographiques récurrentes rencontrées dans différentes compositions.

Contexte

Situation

Le château est situé au cœur du village de Morialmé, ancienne commune de Morialmé, et enregistré au cadastre de la commune de Florennes - 8^e division (Morialmé), section B - en province de Namur. Implanté sur le versant de la petite vallée de la Thyria, à l'entrée septentrionale, il est établi dans la région de l'Entre-Sambre-et-Meuse, à dix kilomètres de Philippeville et à quatre kilomètres de Florennes. Une ferme de plan carré datant du XVII^e siècle jouxte le château à l'ouest. Celle-ci ne fait plus partie du domaine actuel, propriété de Christopher Atkins.

¹ D'HOEDT-CHARLIER Béatrix, 2002-2003.

² FREELING W., 1993, p. 33.

Premières attestations de la présence d'un château

Morialmé est connu sous le nom latin de *Morelli mansus* par un acte de 1087³. Il aurait été la propriété rurale d'un dénommé Morellus identifié comme étant Godescalc de Morialmé, chanoine de la cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert de Liège⁴. Gilles d'Orval⁵, chroniqueur du XIII^e siècle, mentionne ce personnage comme étant le fils du *catellani de Morelmez*. A cette époque, le terme châtelain ne désigne pas le seigneur du château mais son préposé, assigné à la garde et à une partie de la gestion du domaine. Ceci laisse supposer qu'au XI^e siècle, le château de Morialmé n'était pas le lieu de résidence de son propriétaire.

Le site

En 2001, la Direction de l'Archéologie du Ministère de la Région wallonne a commandé à Nathalie de Harlez de Deulin, historienne des jardins, une étude historique et documentaire, afin d'apprécier l'évolution du site du château de Morialmé, en particulier de ses jardins disparus et de proposer des orientations pour leur restauration future.

Ce travail a été mené conjointement à l'étude du château confiée à Jean-Nicolas Lethé (CHAB-UCL) et à l'étude archéologique du jardin conduite par Anne Allimant-Verdillon. Des sondages archéologiques ponctuels ont également été réalisés en octobre 2002 par le Service de l'Archéologie en province de Namur, sous la direction de Sophie Torfs-Plumier.

Bien que l'étude a pour objet principal la connaissance des jardins, l'auteur a estimé nécessaire d'appréhender de manière globale l'histoire de la baronnie de Morialmé, plus particulièrement du domaine des comtes de Bryas, seigneurs de Morialmé de 1633 à 1976, de manière à définir le contexte historique, géographique et social dans lequel ont été créés les jardins et d'apprécier les ressources dont disposaient les propriétaires du château.

Si seuls quelques documents graphiques (cartes, cadastre et iconographie) nous informent de l'organisation des jardins aux XVIII^e et XIX^e siècles, de nombreuses pièces d'archives concernant la propriété (actes d'achat ou de vente, mesurages...) ont été retrouvées dans le fonds Bryas déposé en 1997 aux Archives de l'Etat à Namur. Le dépouillement des portefeuilles et la transcription des textes ont permis de dresser une chronologie des événements de 1396 à la fin du XVII^e siècle, complétée, pour les XIX^e et XX^e siècles, grâce à la consultation des archives de la période révolutionnaire (Domaines nationaux), du cadastre et des archives de l'Enregistrement et des domaines (Registre des particuliers et comptes mobiles).

Les établissements hydrauliques de Morialmé et de Thy-le-Bauduin tirant parti des ressources locales (mines de fer et céréales) expliquent la puissance des seigneurs de Morialmé dans l'Entre-Sambre-et-Meuse. Si l'exploitation et le commerce du fer ont largement conditionné l'intérêt porté

³ ROLAND C.-G., 1922, p. 1.

⁴ « Nommé prévôt, il fonda l'église collégiale de Saint-Barthélemy à Liège, lieu de son inhumation ». Ces données sont reprises dans l'étude de J.-N. Lethé.

⁵ Prieur à l'abbaye cistercienne d'Orval, il rédige sa *Gesta Episcoporum Leodiensium*, chronique relatant la vie des évêques de Liège, Tongres et Maastricht, terminée en 1251, voir : BALLAU S., *Les sources de l'histoire du Moyen Age*, Bruxelles, 1903.

par les comtes de Bryas au site de Morialmé au XVII^e siècle, les effets de la Révolution associés à l'épuisement du minerai et aux mutations qui surviennent dans l'industrie métallurgique au début du XIX^e siècle, ont très logiquement provoqué leur désintérêt progressif pour le château de Morialmé au profit de leur nouvelle demeure familiale de Brias en Artois, reconstruite vers 1820-1830.

Abandonné et inoccupé depuis plus d'un demi siècle, le château de Morialmé a survécu et est aujourd'hui en voie de restauration. Les jardins, laissés sans soin depuis le XIX^e siècle, ont peu à peu disparu ne laissant que de maigres traces.

La grande surface enherbée subsistant en regard de la façade est du château rejoint vers l'est un sous-bois mixte de conifères et de feuillus. Cette surface, qui occupe l'espace des jardins réguliers et des vergers disparus de la seconde moitié du XVIII^e siècle, résulte d'un important comblement effectué après 1840 par des remblais de terre provenant notamment des mines de fer et de carrières voisines. Des jardins enclos disparus, il ne subsiste que de courts talus enherbés accompagnant ses limites sud (en surplomb du mur d'enceinte arasé), un vieux châtaigner (*Castanea sativa*) en regard de l'angle sud-est de l'aile sud du château et un mur d'enceinte au nord conservé sur près de cent mètres de long. Au milieu de celui-ci a été mis au jour une rampe constituée de deux murets de pierre reliés par un remblais de terre donnant accès à la prairie au nord, désormais plus basse que le jardin.

Le rapport final de l'étude archéologique devrait permettre d'affiner sensiblement cette interprétation succincte des jardins et de formuler des orientations pour leur restauration future en cohérence avec l'histoire du site et avec les données de terrain récoltées durant les fouilles.

Les différents propriétaires

Le nom du premier seigneur de Morialmé, *Arnulfus de Morelmes* ou Arnoul I^{er} de Morialmé, apparaît dans une charte datée du 15 juillet 1087. Celle-ci nous apprend qu'il prend possession de la terre de Morialmé devant le prince-évêque de Liège, Henri de Verdun, suite au démembrement du domaine de Rumigny-Florennes à la mort de son oncle Godefroid IV de Florennes⁶. Morialmé est donc le siège d'une seigneurie importante relevant de la principauté de Liège mais « tenue en franc-alleu »⁷ jusqu'en 1360. Un *castrum* ou *castellum* est mentionné dans les archives en 1113. Toutefois, il ne peut être confondu avec le bien qui nous occupe. Ce *castrum* se présente sous la forme d'une grosse tour carrée à l'est de l'église et relève du comté de Namur. C'est au nord de ce donjon qu'est construit le château actuel.

La propriété de Morialmé entre dans la famille de Condé par Jacques de Condé, fils du premier mariage d'Isabelle de Morialmé et de Nicolas I de Condé qui hérite d'une partie des biens maternels en Hainaut et en Namurois, parmi lesquels la seigneurie de Bailleul (Belœil). Au XV^e siècle, la seigneurie de Morialmé obvient à la maison d'Enghien, comme l'atteste le titre de « sire de Morialmé » porté en 1417 par Englebert d'Enghien,

⁶ TANGHE A., 1977, p. 195.

⁷ Allodiale, c'est-à-dire affranchie de toute servitude.

seigneur de Rameru et de Tubise. De la maison d'Enghien, elle passe, par héritage, à celle de Mérode dont bénéficie Richard de Mérode, petit-neveu d'Englebert d'Enghien. Ensuite, elle échoit par alliance aux de Pallande, puis par ventes successives à Ghislain de Nédonchel, en 1631. Celui-ci en fait don, en 1633, à son neveu Charles de Bryas.

A partir de ce moment et jusqu'en 1790, le château de Morialmé appartient aux comtes de Bryas. Le premier membre de la famille de Bryas à posséder un titre en rapport avec la terre de Morialmé est Jacques III de Bryas, baron de Morialmé, marié à Adrienne de Nédonchel. Cette union expliquerait pourquoi il porte ce titre alors que la seigneurie de Morialmé n'est relevée qu'en 1633, par son fils, Charles de Bryas. Jacques III de Bryas est le fils de Jacques II de Bryas, gouverneur de Renty⁸ qui se vit confier par Philippe II, la charge de gouverneur de Mariembourg à titre héréditaire, en récompense de sa conduite au siège de Renty (Artois). Dès lors, trois générations de de Bryas se succèdent à ce poste jusqu'en 1659 : Jacques II de Bryas en 1584, Jacques III de Bryas, baron de Morialmé et en 1643, Charles de Bryas, baron de Morialmé, créé comte en 1649 par Philippe IV d'Espagne, suite au siège de la ville de Rocroi. Voici donc la liste des propriétaires du château, membres de la famille de Bryas :

1. Charles de Bryas, seigneur de 1633 à 1655, comte de Bryas et du Saint-Empire, marquis de Moseghem, major « au service de Sa Majesté l'Empereur et Roi » baron de Morialmé, premier pair de Liège, gouverneur de Mariembourg, commandant d'un corps d'armée, marié à Anne-Philiberte de Liere d'Immerselle, fille du comte de Boeckoven.

2. Englebert I^{er} de Bryas, seigneur de 1655 à 1677, comte de Bryas, chevalier de Malte, marquis de Molinghem, baron de Morialmé, premier pair de Liège, époux d'Isabelle-Albertine, Comtesse d'Argenteau d'Esseneux.

3. Englebert-Frédéric de Bryas (1677-1703), seigneur de 1677 à 1703, comte de Bryas, baron de Morialmé, époux de dame Wilhelmine, comtesse de Mérode de Groesbeek et du Saint-Empire. Il était propriétaire d'un régiment de treize compagnies wallonnes. Il fut tué à l'âge de vingt-six ans à la bataille d'Eckeren.

4. Englebert-Frédéric II de Bryas (1701-1775), seigneur de 1703 à 1775, comte de Bryas, baron de Morialmé, époux de Marie Françoise, comtesse de Hamal et du Saint-Empire. Il fut inhumé en l'église paroissiale de Morialmé.

5. Alphonse-Ferdinand de Bryas, (1751-1781), seigneur de 1775 à 1781, comte de Bryas, baron de Morialmé, Grand Bailli d'Entre-Sambre-et-Meuse et membre des Etats Régisseurs, major au service de Sa Majesté l'empereur d'Autriche, marquis de Nakerughem, époux d'Ernestine Caroline Marie Françoise, fille du marquis de la Croix d'Heulchin, seigneur de Franc-Waret. Il quitta Morialmé pour s'établir à Bryas où il fit construire un château vers 1786-1789⁹. Forcé à l'exil lors de la Révolution, il rentra chez son père à Morialmé avant de gagner l'Allemagne. Douze années s'écoulaient avant qu'il ne retourne sur ses terres à Bryas où il récupère ses biens.

⁸ MARMOR S., 1936, p. 940-941.

⁹ SAUVAGE G., 1834, p. 205.

6. Alexandre François de Bryas, (1781-1828), seigneur de 1781 à 1828, comte de Bryas, baron de Morialmé, époux de Thérèse Louise de Hunolstein. Il est le dernier de cette lignée à être né à Morialmé. Il participa aux batailles de 1805 avec l'armée du Nord, de 1806 et 1807 en Prusse, de 1809 en Autriche, de 1812 en Russie, de 1813 en Allemagne et de 1814 en France¹⁰. Ayant pris sa retraite de colonel de cavalerie, en 1823, il revient sur ses terres pour achever le château que son père avait commencé avant la Révolution¹¹.

La fille d'Alexandre François de Bryas, la comtesse Henriette de Bryas, religieuse du Sacré-Cœur, hérita du château. C'est elle qui le mit à la disposition des Sœurs de la Doctrine Chrétienne de Nancy afin d'y installer une école libre pour filles, le château étant resté inoccupé pendant cent ans¹². L'installation des sœurs est à dater du 27 septembre 1879, comme l'atteste une lettre de la comtesse de Bryas. L'école déménagea en juin 1976¹³ pour s'installer dans la nouvelle école, inaugurée un an plus tôt. A sa mort, c'est son frère Charles Marie de Bryas (1820-1915), comte de Bryas, époux d'Ida de Gramont, qui en hérite. Le fils de ces derniers, Ferdinand Alexandre de Bryas (1894-1958), comte de Bryas, officier de Marine, Amiral de France, Chevalier de la Légion d'Honneur et de l'Ordre de Léopold, décoré de la Croix de Guerre, époux de la comtesse Elisabeth de Rochechouart de Morte-Mart, rachète le château et les terres à la succession de son père en 1923. Ses héritiers vendent l'entièreté du domaine en 1976. Monsieur Roger Kinif achète le château et le parc et les revendra à Monsieur Christopher Atkins, en 1999.

Architecture

Description architecturale du château

Le château de Morialmé (fig. 1) a fait l'objet d'une étude archéologique menée au sein du CHAB-UCL, par Jean-Nicolas Lethé, sous la direction du Professeur Luc Francis Genicot. Clôturée en septembre 2000, celle-ci



Fig. 1. - Elévation est du château depuis le jardin.

© Nathalie de Harlez de Deulin.

¹⁰ Voir DE ROBAULX DE SOUMOY A., t. 3, s.d., col. 130-133, DE TRAZEGNIES O., 1974, p. 31-35 repris dans *Le patriote morialmétois*, Morialmé, octobre 2002 et dans la consultation des *Tables du Registre Paroissial de Morialmé de 1616 à 1795* aux Archives de l'Etat à Namur.

¹¹ EDMONT E., 1910, p. 57.

¹² *Le patriote morialmétois*, Morialmé, 1993, p. 3.

¹³ Information orale communiquée par Guy Evrard, directeur de l'école de 1992 à 2001, à l'auteur, en date du 28 août 2002.

a mis en lumière la succession des différentes phases de construction. Le château de plan carré résulte de deux campagnes de construction. La première, en 1626-1627¹⁴, voit le corps principal orienté nord-sud, érigé en briques sur un soubassement en calcaire. Percée de baies à traverses et à croisées réparties sur deux niveaux, cette aile est coiffée d'une toiture d'ardoises éclairée de lucarnes à croupe sur deux niveaux. Généralement attribuée à Charles de Bryas, baron de Morialmé qui releva la seigneurie en 1633, après en avoir hérité de son oncle Ghislain de Nédonchel, la construction de cette aile serait le fait du propriétaire précédent : Charles de Challant¹⁵. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, deux ailes flanquent le corps central, conférant à l'ensemble un plan en H. Présentant des façades plus ajourées, les baies à piédroits de calcaire et arc bombé à clé se répartissent sur deux niveaux, excepté sur la façade est, où les baies axiales de l'étage sont sommées d'un fronton triangulaire¹⁶.

Durant cette seconde campagne de construction, attribuée à Englebert-Frédéric de Bryas¹⁷ (1701-1775), petit-fils de Charles de Bryas, les ailes sont prolongées par des dépendances bordant symétriquement la cour d'honneur au nord et au sud. Ces deux extensions, animées par six arcades surbaissées, sont couvertes d'une toiture à la Mansart ; la toiture nord a disparu. Clôturent la cour d'honneur, l'aile ouest est percée d'un porche profond couvert d'une toiture d'ardoises à l'impériale. Celle-ci est aplatie à l'ouest afin d'épouser le profil du portail dont l'arrière-voussure à base plein-cintre et l'ébrasement extérieur concaves sont cantonnés de pilastres à cartouches. L'ensemble est surmonté d'un puissant entablement mouluré et le tympan en haut-relief est frappé du blason armorié des comtes de Bryas.

Aménagement intérieur

« Salle d'armes » ou « salon d'honneur »

La « salle d'armes », aménagée sur la façade sud de l'aile nord (fig. 2), se trouve éloignée de l'entrée principale. Son emplacement au sein du bâtiment n'est pas en adéquation avec son appellation. En effet, dans les édifices civils, ce type de pièce est situé près de l'entrée, comme au château de Seneffe. L'utilisation du nom de « salle d'armes » fait sans doute référence à l'acception militaire qui l'identifie soit au « local réservé à l'enseignement de l'escrime », soit à celui « où sont entreposées des armes portatives », ce qui en fait un lieu d'exposition d'armures et de trophées. Cette dernière définition expliquerait la confusion de terminologie pour désigner le lieu d'exposition des décors arborant des trophées d'armures. Cette pièce est à considérer comme un « salon d'honneur » ou « une seconde anti-chambre servant de lieu de réception et agrémentée comme telle d'un décor de menuiserie ou de sculpture »¹⁸. Un parallèle peut être

¹⁴ Cette datation découle des analyses dendrochronologiques exécutées sur les charpentes du corps central réalisée par le Centre européen d'Archéométrie de l'ULg, dans le cadre de l'étude du château de Morialmé confiée par la Région wallonne à Jean-Nicolas Lethé.

¹⁵ LETHE J.-N., 2002, p. 55.

¹⁶ Ce fronton est orné de quatre lettres : un «B», un «E» et deux «F», peut-être en référence à Englebert-Frédéric (Ferdinand) de Bryas dans LETHE J.-N., 2002, p. 32.

¹⁷ Les ailes sont couvertes en 1746-1747. D'autre part, les sources évoquent la seconde relève du domaine par le Comte Englebert-Frédéric de Bryas, en 1748. Cette coïncidence de datation permet d'établir qu'il en est le commanditaire.

¹⁸ BLONDEL J.-F., 1738, p. 71.

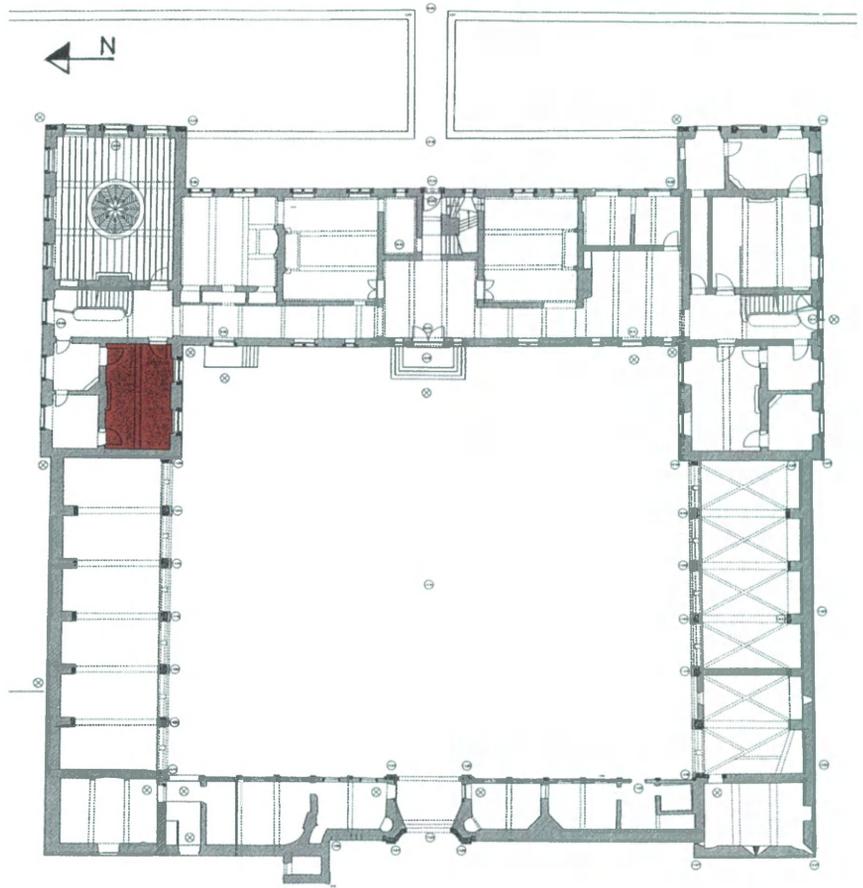


Fig. 2. - Plan du rez-de-chaussée du château. Localisation du salon d'honneur dit « salle d'armes » en brun.
Bureau d'Architecture A. Dupont, J.-L. Vanden Eynde, O. De Sorgher, N. Gyömörey

fait entre cette dénomination et le terme de « salle d'honneur », issu du vocabulaire militaire et désignant « un local régimentaire où sont conservés les trophées et les souvenirs particuliers d'un corps de troupe dont ils rappellent l'histoire et la tradition ».

Selon les analyses dendrochronologiques des charpentes, les ailes sont à dater de la moitié du XVIII^e siècle : 1747-1748. Dès le début de ce siècle s'opère une évolution du cadre de vie liée à la recherche de confort. Des pièces, répondant à certaines fonctionnalités, sont aménagées selon des dimensions plus petites. Dans le même temps, le mobilier se diversifie. Quant à la décoration, elle garde sa position première par rapport à l'aspect fonctionnel, son rôle étant de donner à l'ensemble une unité harmonieuse. Elle est menée par un architecte, un sculpteur ou un artiste, qui dirige le travail des autres artisans¹⁹.

Le salon d'honneur présente un décor en stuc sur l'ensemble de ses surfaces murales, à l'exception du pan de mur sud connexe au mur est (fig. 3). Ces surfaces sont fractionnées par des baies. La lumière pénètre par deux fenêtres percées dans la façade sud. Disposées de part et d'autre d'un trumeau faisant face à la cheminée du mur nord, elles divisent le mur sud en trois panneaux. Le mur nord, outre la cheminée, est aménagé de deux portes placées contre les angles muraux et desservant des pièces

¹⁹ CORVISIER A., 1978, p. 77.

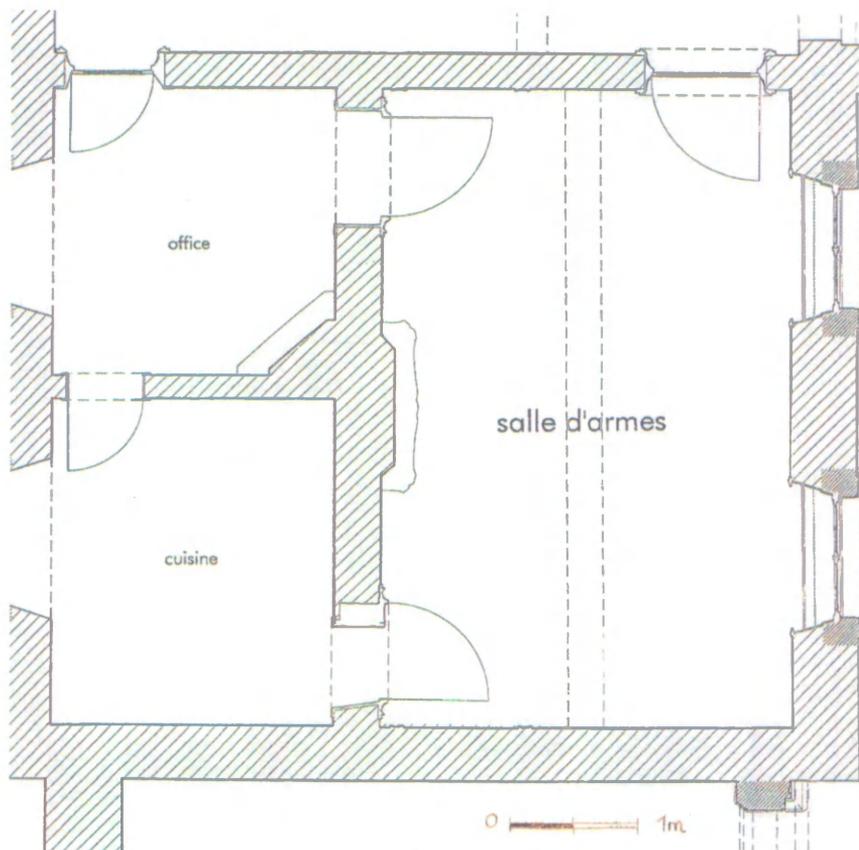


Fig. 3. - Plan de la « salle d'armes », de la cuisine et de l'office.
 Bureau d'Architecture A. Dupont,
 J.-L. Vanden Eynde, O. De Sorgher,
 N. Gyömörey.

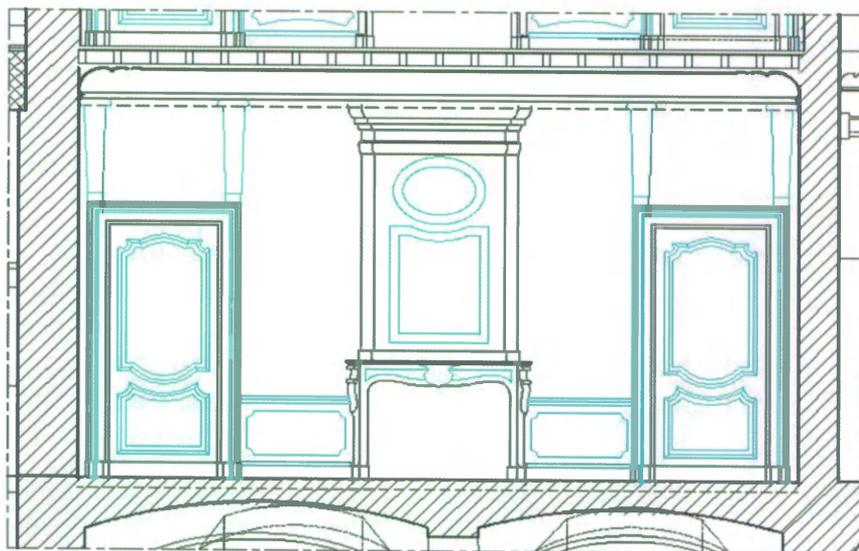


Fig. 4. - Mur nord, élévation.
 Bureau d'Architecture A. Dupont,
 J.-L. Vanden Eynde, O. De Sorgher,
 N. Gyömörey.

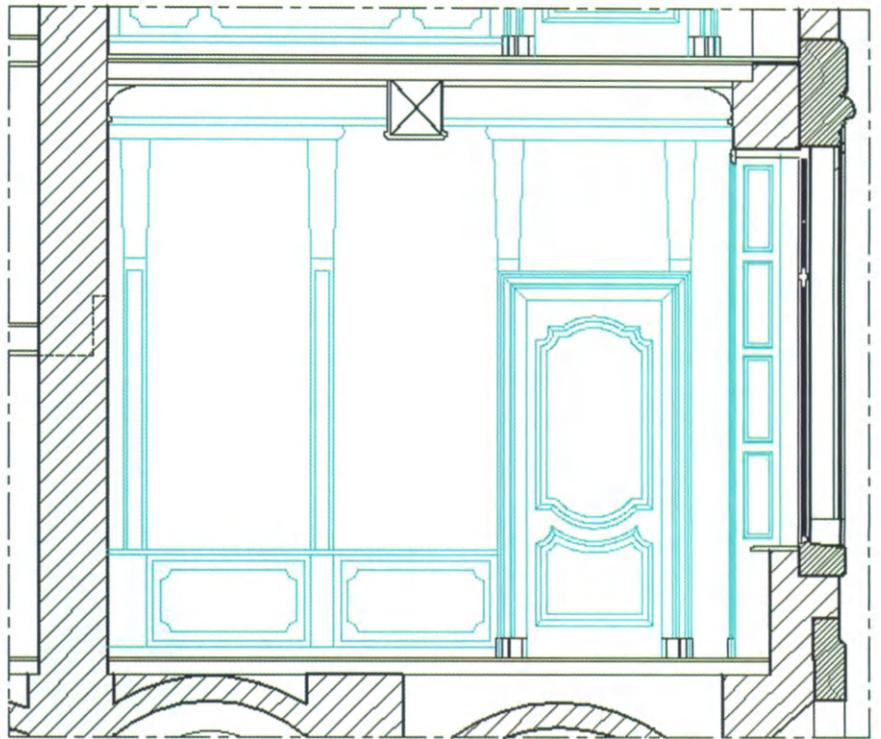


Fig. 5. - Mur est, élévation.
 Bureau d'Architecture A. Dupont,
 J.-L. Vanden Eynde, O. De Sorgher,
 N. Gyömörey.

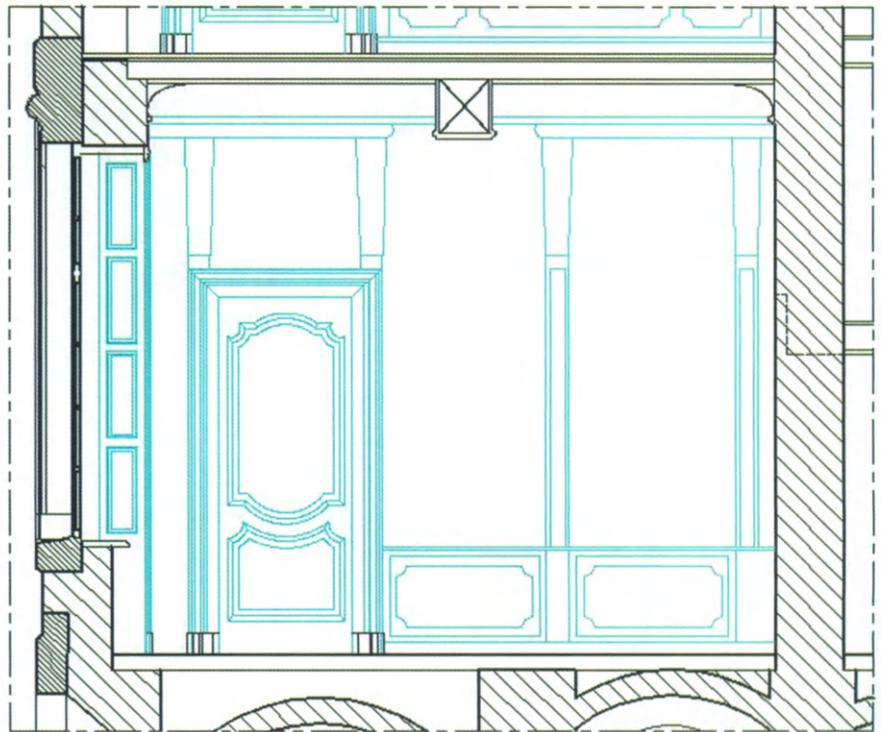


Fig. 6. - Mur ouest, élévation.
 Bureau d'Architecture A. Dupont,
 J.-L. Vanden Eynde, O. De Sorgher,
 N. Gyömörey.



annexes (fig. 4). La circulation principale reliant le salon au couloir du corps central s'opère par une porte disposée à l'angle du mur est et connexe au mur sud (fig. 5). Le mur ouest présente également une menuiserie de porte factice au niveau de l'angle mural formé par le mur sud, probablement pour respecter la symétrie (fig. 6).

Cette parure de stuc surmonte un lambris en bois panneauté courant sur les quatre murs et terminé par une cimaise (fig. 7). Cette boiserie est scandée de légers ressauts au droit des pilastres servant de bordure aux différents décors. Une plinthe de pierre souligne visuellement ce sous-bassement. Les pilastres de faible relief, présentant un cartouche en creux,



Fig. 7. - Vue des murs nord et est.
© MRW Dpat. Cliché Guy Focant.

sont prolongés par un court pilastre en gaine au cartouche orné de piastres²⁰. Ils sont sommés d'un modillon galbé en talon à console, constitué d'une volute rentrante et d'une volute sortante garnie d'une palmette d'acanthé. La volute rentrante est parée sur son axe de piastres bordés de feuillages de part et d'autre. Une moulure surmontant ces éléments verticaux fait office de liaison entre la gorge du plafond et la structure du décor. Constituée d'un tore en demi-cœur renversé à motif de languet²¹ posé sur un rang de perles, elle est interrompue au droit des décors par des socles surmontés d'un vase. Limitant les dessus-de-porte et les deux panneaux d'angles connexes au mur nord, elle n'apparaît pas sur le mur sud. La gorge à scotie²² droite, soulignée par un bandeau posé sur un quart de rond droit, surmonte une petite baguette à profil semi-circulaire. Le plafond à deux caissons longitudinaux est-ouest séparés par une poutre, est décoré d'une double moulure périphérique saillante.

²⁰ « Motifs décoratifs composés d'une suite de petits disques plats rappelant des piastres, ou monnaies d'argent », voir le glossaire dans : GRUBER A., 1992.

²¹ « Motif ornemental en forme de U ou de langue, répété pour former une frise », voir le glossaire dans : GRUBER A., 1992.

²² « Moulure à gorge semi-circulaire », voir le glossaire dans : GRUBER A., 1992.

Boiserie et cheminée

Outre les décors muraux en stuc, la salle comprend d'autres éléments participant à sa décoration.

Une cheminée en marbre de style Louis XV est disposée au centre du mur nord. Son linteau chantourné est timbré d'un motif en coquille ailée, asymétrique, au sein duquel est sculpté un cœur. Cet ornement se rencontre dans l'orfèvrerie. Certaines pièces exposées au château de Seneffe permettent d'apporter un élément de datation la situant au milieu du XVIII^e siècle. Ceci est confirmé par le Professeur Pierre Colman, lors de sa venue sur les lieux. L'asymétrie de ce motif l'isole des décors stuqués soumis à une symétrie systématique. Ce décalage stylistique pourrait s'expliquer par le fait que la cheminée a été sculptée sur le site de la marbrerie sans s'insérer dans un projet décoratif d'ensemble.

Les quatre huisseries de porte, dont la huisserie factice du mur ouest, sont de même style. Jean-Nicolas Lethé propose de lire la porte à droite du mur nord comme étant une porte de placard, adaptée à une nouvelle circulation²³.

Analyse du décor

Traces de polychromie

Les stucs présentent plusieurs couches picturales. A ce jour, aucune étude de la polychromie n'a été réalisée. Toutefois, un premier rapport concernant l'étude des repeints a été rédigé par Myriam Serck de l'IRPA, non encore publié. Cette visite des lieux a permis de constater la présence de taches irréversibles en surface. Celles-ci auraient été occasionnées par une prise de moule au silicone de certains motifs, ce qui aurait provoqué une migration d'une partie du produit dans la matière. Plusieurs couches picturales se superposent, comprenant des tons d'ocres et des parties dorées.

Descriptions, iconographies, analyses et interprétations

La disposition du décor occupant les surfaces murales est soumise à une symétrie divisant la pièce selon l'axe des trumeaux : celui de la cheminée du mur nord et celui de l'entre-deux fenêtres du mur sud.

Par souci de clarté, chaque panneau stuqué sera décrit et succinctement analysé. Dans un second temps, lorsque tous les décors d'un même groupe auront été visités, des hypothèses et interprétations des iconographies seront alors envisagées.

Nous débuterons par le mur aménagé d'une cheminée, à savoir le mur nord. En effet, la hotte de cheminée est souvent le support privilégié, voire unique, de la décoration murale. Ensuite seront envisagés les décors en vis-à-vis des murs est et ouest, dont la disposition répond à l'axe de symétrie évoqué plus haut. Cette partie se terminera par le mur sud.

²³ Le vantail n'est traité que d'un côté, voir LETHE J.-N., 2002, p. 38.



Fig. 8. - Détail du mur nord.
© MRW Dpat. Cliché Guy Focant.

Mur nord

Le mur nord est rythmé par deux panneaux et deux dessus-de-porte, disposés de part et d'autre de la cheminée (fig. 4 et 8).

Hotte de cheminée

Description et iconographie

La hotte de la cheminée se raccorde à la surface murale par deux pans positionnés à 45°, ornés d'une volute rentrante parée de culots sur son axe, bordés de feuillages de part et d'autre et se continuant par un motif cannelé à rudentures végétales. Au bas des cannelures est apposée une coquille de feuilles d'acanthés d'où s'écoule une guirlande de fleurs. L'arête supérieure de la hotte se termine dans le prolongement des volutes par deux moulures : un rai-de-cœur et un perlé à trois perles, rythmé par une perle oblongue. Une imposante corniche somme le tout. Celle-ci est composée d'un bandeau disposant, sur sa face, de rinceaux d'acanthés posés de part et d'autre d'une palmette ajourée à chutes de culots, située dans l'axe et sur les côtés d'un motif de flèches entrecroisées dans une couronne de laurier. Ce bandeau, séparé par un chapelet de perles, est relayé par trois moulures décoratives de feuilles d'acanthés, de denticules, d'oves et de dards. Deux fruits de houblon sont insérés dans les denticules aux extrémités de la seconde moulure. La corniche ne s'adapte pas formellement aux moulures des caissons du plafond.

Deux cadres ornent la face de la cheminée. Le premier, de forme ovale, contient les armes de la famille de Bryas. Il est liaisonné à l'encadrement inférieur par un anneau retenu par un motif floral. La concavité du montant transversal supérieur épouse la forme de cet encadrement inférieur. L'ornement du cadre ovale comporte une succession de quatre motifs : un rai-de-cœur, des bouquets de feuilles de laurier, des oves et des dards, et un perlé à trois perles, ponctué par une oblongue. A l'intérieur, les armoiries de la famille de Bryas : « d'or à fasce de sable accompagnée en chef de trois cormorans du même becqués et membrés de gueules. Couronne ducale. Support : deux licornes. L'écu environné d'un manteau de gueule fourré d'hermine et frangé d'or ». La couronne présentée ici n'est pas ducale mais comtale. Les moulures du cadre rectangulaire sont identiques à celles du cadre ovale, à l'exception du perlé, manquant.

Quatre motifs végétaux sont posés aux quatre angles supérieurs, deux de grandes dimensions et deux plus petits dans la partie inférieure. Ils constituent, avec les coquilles et la corniche, un même groupe stylistique.

Deux guirlandes de fleurs greffées aux centres des enroulements des volutes se relient dans l'axe de la composition, au motif central du bandeau de la corniche, chevauchant les décors des angles. Un ruban descend du bandeau jusqu'à la couronne, se nouant à mi-chemin.

Analyse

Les proportions des moulures conduisent à soupçonner quatre phases d'aménagement.

- La première concernerait l'état originel présentant la hotte surmontée de petites moulures et ornée de volutes d'angles. Dans ce cas, la hotte s'inscrit harmonieusement dans le plafond, c'est-à-dire en respectant les moulures des caissons.

- La deuxième verrait l'installation des encadrements moulurés recevant pour l'un les armoiries et pour l'autre un miroir. Ces encadrements partagent la même moulure, le rai-de-cœur dans des proportions semblables.

- La troisième témoignerait de l'aménagement de l'imposante corniche, dont l'adaptation maladroite par rapport aux moulures du plafond laisse supposer une intervention postérieure. Quant aux décors d'angle sur la face et les chutes de fleurs sur les côtés, ils pourraient avoir été posés lors de cette phase caractérisée par une tendance à une certaine surcharge décorative.

- La quatrième et dernière intervention consisterait en la pose du ruban noué et des guirlandes de fleurs.

Hormis le caractère membré des cormorans²⁴, le tout correspond à la description du blason de la branche aînée de la famille de Bryas, provenant d'Artois, les barons de Morialmé, créés comtes, dont la devise est *fides adversis*.

La comparaison de cette cheminée avec les autres hottes du château apporte quelques indices pour tenter d'appréhender le savoir-faire du stucateur, auteur de ces décors. En effet, la même surcharge décorative sans

²⁴ Michel Pastoureau justifie ce fait par le caractère variable de l'héraldique, particulièrement à partir du XVI^e siècle.

moulure de repos se retrouve systématiquement dans leur corniche. Des chutes de fleurs comparables sont visibles dans la salle du premier étage, à l'angle sud-est. Ceci étaye l'idée selon laquelle le stucateur, responsable des décors des cheminées, est intervenu également dans le salon d'honneur. Des motifs travaillés hors échelle, telles les gouttes, laissent entrevoir la formation de cet artisan. Intégrés de façon inhabituelle, ils seraient l'indice d'une certaine naïveté, d'un manque de culture, éventuellement la marque d'un stucateur provincial, voire autochtone. L'analyse comparative des hottes du rez-de-chaussée pourrait indiquer une seconde intervention. En effet, le salon de l'aile sud, pendant du salon d'honneur de l'aile nord, semble avoir été l'objet d'une attention particulière. Un ruban noué, deux décors d'angles et des palmes ornent la hotte pourraient avoir été posés dans un second temps. Le ruban offre de grandes similitudes avec les rubans du mur nord du salon d'honneur. Les motifs d'angles en feuilles d'acanthe sont dans l'esprit de ceux de la hotte du salon d'honneur. Quant aux palmes, leur disposition fait penser à celles décorant le bas du panneau du trumeau du mur sud.

Dessus-de-porte ouest

Description et iconographie

Ce petit panneau est flanqué de deux pilastres en gaine. Il est borné par le chambranle de la porte, dans sa partie inférieure, et par une moulure constituée d'un tore en demi-cœur renversé à motif de languet posée sur un rang de perles, dans sa partie supérieure.

Le cadre rectangulaire de ce décor est de même format que celui des autres dessus-de-porte. Le traitement des stucs est double : en fort relief pour les objets présentés au premier plan et en méplat pour ceux occupant l'arrière-plan (fig. 9). Un carquois pourvu de flèches anime la composition selon l'une des diagonales. De section carrée, son fût est garni d'une feuille d'acanthe à la base et de grecques, encadrées par deux moulures, dans la partie supérieure. Les deux faces visibles du carquois sont incisées de motifs étoilés. En-dessous de celui-ci, suivant la même obliquité, est posé un bouclier de forme ovale, orné sur son pourtour d'une guirlande de laurier fruité. En son centre se déploie symétriquement un motif végétal à baies. Une pièce d'armure terminée en volute se glisse sous les parties gauches du bouclier et du carquois, eux-mêmes retenus par un ruban. Il pourrait s'agir d'une targe, sorte de pièce de renfort protégeant une partie du buste et du bras lors des joutes. Ses finitions périphériques sont scandées de paires de rivets, alors que des arabesques de feuilles d'acanthes recouvrent la face centrale. L'axe vertical de la composition est occupé par une sorte d'emblème ou de flambeau, posé à l'arrière-plan des trois objets précités. A droite du bouclier apparaît en méplat un cylindre terminé par un rebord décoré d'un motif de perles. Cet objet pourrait être la représentation d'un bâton de maréchal. Parallèlement à ce dernier, un arc est posé sur le fond. Sa forme particulière, terminée par des volutes, le rapproche de l'arc grec. Seules ses extrémités sont visibles de part et d'autre des motifs centraux. Cet ensemble est animé par un rameau de laurier et par un de palmes. Les palmes se poursuivent à gauche de la composition, tandis que le laurier, à baies, se ramifie sur l'ensemble du fond du décor. Il est à noter qu'aucune finition de passementerie ne complète la chute. Sommant cet ensemble, un départ de ruban et deux bouquets de feuilles de laurier témoignent d'un élément



Fig. 9. - Mur nord, dessus-de-porte ouest.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.

manquant. Une double incision circulaire sur le fond pourrait indiquer la volonté d'y positionner un tore.

La partie du décor connexe à l'angle mural est perdue. Toutefois, d'après la lecture de cette composition et les archives photographiques²⁵, aucun motif ne manque. La trace du départ de la couronne de laurier semble indiquer un motif manquant. L'absence de trace d'ancrage témoignerait en faveur d'une ébauche et non d'une perte de motif.

Analyse

L'iconographie de ce dessus-de-porte traité isolément n'apporte pas d'éléments suffisants pour lui attribuer une symbolique particulière. L'évocation du titre de maréchal demeure hypothétique.

Ce dessus-de-porte offre des ressemblances avec des compositions de modèles d'ornemanistes français du XVII^e siècle dont une composition en frise gravée par Jean Lepautre²⁶ (1618-1682) offrant certains parallèles :

- la disposition en diagonales d'objets se croisant ;
- le positionnement d'un élément à l'avant-plan, tel un bouclier ;
- l'animation du fond par des sarments.



Fig. 10. - Mur nord, dessus-de-porte est.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.

Dessus-de-porte est

Description et iconographie

La composition de ce décor répond en miroir au dessus-de-porte précédent (fig. 10). Un bouclier, gravé en son centre de huit pétales formant une fleur sur un fond piqué et bordé d'un décor floral, occupe le centre du tableau. Cassé dans sa partie supérieure, un ruban enserre le bouclier. Celui-ci est surmonté d'un casque orné d'une arabesque d'acanthé et de bandes cloutées. Il est équipé d'une crête à l'avant, finie par des mailles annelées, dont l'identification est rendue délicate par la distorsion de la perspective. Cet élément est trop petit pour être un couvre-chef. Sa position ne correspond pas à celle d'une jugulaire. De plus, la naissance de la seconde jugulaire n'est pas visible. Ce pourrait être un nasal fixe²⁷ ou un ergot, comme sur certains cabassets²⁸ du XVI^e siècle. A cette époque, les casques sont munis de joues en métal articulées, disposées à l'arrière, du côté du porte-plumail. L'hoplite protégeait sa tête par une calotte d'airain munie d'un nasal et de deux joues, surmontée d'un cimier de bronze dessinant deux plumes recourbées qu'accompagnait un plumail. Pour Claude Gaier²⁹, ce casque à bandeaux à aigrette est d'inspiration barbare. Derrière lui, posé dans la même direction, un faisceau de licteur, aux tiges réunies par des cordes, occupe une des diagonales du cadre. La lame de la hache présente un décor ciselé. Un arc de type grec répond à celui du dessus-de-porte gauche. Sous celui-ci, une massue transgresse la symétrie de la composition. Le tout est animé par une branche de laurier à baies, à gauche, et de palmes, à droite, se croisant sous le casque pour réapparaître respectivement de part et d'autre.

²⁵ Ces photographies ont été prises par Fabrice Giot en 1993.

²⁶ Dessinateur et graveur.

²⁷ Attesté dans les armures du XI^e siècle, dans FUNCKEN L. et F., 1977, p. 14.

²⁸ FUNCKEN L. et F., 1977, p. 104.

²⁹ Communication orale de Claude Gaier, Directeur du Musée d'Armes de Liège, à l'auteur, en date du 21 janvier 2003.



Fig. 11. - Mur nord, panneau à l'ouest de la cheminée.

© MRW Dpat. Cliché Guy Focant.

Analyse

Le modèle du bouclier ovale décoré de pétales se repère dans les recueils de gravures, tels que ceux de Jean Berain³⁰ (1674-1726) ou de Jean Lepautre, entre autres. Il est à noter qu'il n'est pas retenu par Jean-Charles Delafosse³¹ (1734-1789) dans son recueil d'attributs³², alors que celui-ci se propose d'offrir des modèles aux artistes. Jean Lepautre, quant à lui, l'utilise fréquemment.

Panneau situé à l'ouest de la cheminée

Description et iconographie

Ce panneau est composé de deux registres (fig. 11). Le registre inférieur présente un trophée, au centre duquel est disposé obliquement un bouclier, légèrement déporté vers la gauche. Cet attribut de la vertu, de la force et de la victoire, est représenté en forme de croissant à deux échancrures, bordé de clous disposés par paires. Trois culots associés à des feuilles d'acanthes parent la face du bouclier. L'un surmonte une large feuille d'acanthé couvrant la base au départ des échancrures, tandis que les deux autres, répartis symétriquement, se poursuivent par des feuillages de même type. Cette pelta est sommée d'un casque, symbole d'invulnérabilité et de puissance. Celui-ci est identifié à un armet³³ à visière mobile et cimier³⁴ inspiré d'un modèle de convention hérité au XVII^e siècle. Le décor de surface se compose d'une rosace posée à la charnière de la visière, de laquelle naît un rinceau d'acanthes. Le plastron de l'armet, bordé d'une bande ponctuée de paires de rivets, est décoré d'une palmette et de deux rinceaux d'acanthes. Derrière ces deux éléments en haut-relief situés au premier plan, se croisent différents duos d'attributs guerriers. Le premier comprend un faisceau de licteur, aux baguettes attachées par des rubans et un flambeau. Tous deux sont positionnés suivant les axes du bouclier et matérialisent le plan médian. Animant le fond, quatre drapeaux à cravates retenues par un cordon terminé par deux glands à franges³⁵, sont disposés symétriquement. Dans la partie inférieure, glissée sous le côté gauche du bouclier, apparaît l'extrémité évasée d'un ustensile dont l'identification reste discutable. Deux propositions de lecture sont envisageables. Il s'agit soit de l'extrémité d'un tromblon³⁶, soit de celle d'une trompette. A droite du bouclier, sous le faisceau de licteur, apparaît une massue traitée en méplat. Un ruban noué initie la composition et se poursuit selon l'axe de cette dernière, enserrant l'encolure de l'armet, pour réapparaître dans le quart inférieur, terminé par une floche de passementerie. Un bouton mouluré fixe le centre du nœud, à la différence des nœuds des autres pans de murs. Deux

³⁰ Jean I^{er}, dit le vieux, est dessinateur du roi et ornementiste. Son fils, Jean II (1674-1726), dit le jeune, est dessinateur et graveur.

³¹ Dessinateur et architecte.

³² DELAFOSSE J. C., *Nouvelle iconologie historique ou attributs hiéroglyphiques (sic) qui ont pour objets les quatre éléments (sic), les quatre saisons, les quatre parties (sic) du monde et les différentes complexions de l'homme*, Paris, 1771.

³³ Casque en métal en usage du XV^e au XVII^e siècle. En France, à la fin du XVI^e siècle, la visière close du casque est remplacée par un grillage de barreaux robustes et écartés, voir JANNEAU G., 1966, p. 28. Cet armet pourrait correspondre à un équipement de tournoi, voir FUNCKEN L. et F., 1977, p. 101.

³⁴ Ornement qui forme la partie supérieure d'un casque.

³⁵ Cette garniture est placée aux hampes des drapeaux après la bataille de Fleurus, en 1690. Cette finition n'apparaît qu'au XVII^e siècle, voir LACROIX P, 1886, p. 187.

³⁶ Fusil court à canon évasé, surtout utilisé au XVIII^e siècle.



Fig. 12. - Mur nord, panneau à l'est de la cheminée.
© MRW Dpat. Cliché Guy Focant.

bouquets de palmes à droite du bouclier - symboles de victoire³⁷, d'ascension, de régénérescence et d'immortalité - et deux sarments de laurier à baies, à gauche, complètent l'ensemble.

Une couronne de laurier fruité, enrubannée, posée sur un cerclage en bois à ressaut, anime le registre supérieur. Deux carquois en sautoir, contenant des flèches, s'enchevêtrent dans la couronne. Le carquois de gauche, de section carrée, présente deux faces visibles décorées d'une succession de culots pour l'une et d'un décor en écailles pour l'autre. Le second carquois, de section ronde, est orné d'une large feuille d'acanthé à sa base. Ces deux carquois sont reliés par le biais d'un ruban se nouant au-dessus de la couronne. Deux nœuds supplémentaires sont positionnés de part et d'autre du croisement. Des sarments de laurier complétés par de petites unités florales agrémentent l'intérieur de la composition.

Analyse

La tendance des trophées et des armes correspondant à la symbolique antique culmine au XVII^e siècle dans la décoration des palais royaux, comme celui de Versailles. A ce stade, aucune comparaison des profils ne peut être entreprise, les stucs versaillais n'étant pas relevés³⁸.

Des compositions approchantes se rencontrent dans les recueils gravés du XVII^e siècle. Les exemples rencontrés chez Jean Lepautre pourraient étayer l'idée d'un modèle datant du XVII^e siècle. Cependant, nombre de modèles gravés recourent à ce type de décoration en trophées, que ce soient ceux de Germain Boffrand (1667-1754), de Robert de Cotte³⁹ (1656-1735), de Jean-François Blondel⁴⁰ (1705-1774), de Richard Lalonde⁴¹ pour ne citer que quelques exemples. L'absence de l'identification du modèle gravé d'origine ou de stucs identiques rend la datation de ces panneaux délicate. Cependant, leur traitement stylistique s'apparente au style baroque. Des exemples versaillais, alliant une volumétrie imposante à une composition foisonnante, plaident en faveur d'un rapprochement.

Panneau situé à l'est de la cheminée

Description et iconographie

Ce panneau et son symétrique, à gauche de la cheminée, forment un ensemble, tant d'un point de vue iconographique que stylistique. La composition de chacun répond en miroir à celle de l'autre. Comme dans le cas précédent, ce décor comprend deux registres (fig. 12).

Le registre inférieur présente un trophée, au centre duquel, légèrement déporté sur la droite, est disposé obliquement un bouclier de forme rectangulaire, de tradition romaine. Au départ du centre de celui-ci se développent quatre acanthes dans un cadre. Il est bordé par un motif d'entrelacs. Ce bouclier est surmonté d'un casque empanaché se limitant à un couvre-chef, décoré d'un rinceau de feuilles d'acanthes, ressemblant à celui ornant l'armet du panneau précédent. Ces deux casques sont

³⁷ CHEVALIER J., 1969, p. 578.

³⁸ Le bureau d'architecture Didier venant de terminer le relevé de la Galerie des glaces de Versailles a confirmé cette information à l'auteur, en date du 20 juillet 2003.

³⁹ Dessinateur et architecte.

⁴⁰ Aquarelliste, architecte et graveur au burin.

⁴¹ Dessinateur, ornemaniste et graveur à Paris au XVIII^e siècle.

tournés vers l'ouest. Derrière se croisent différents attributs guerriers. Une première paire associe un faisceau de licteur, aux baguettes liées par un cordage et un carquois, de section ronde, doté de flèches. Le fût du carquois, exhibant des feuillages, se termine par une frise de fleurs quadrilobées insérée entre deux moulures. La seconde paire réunit un flambeau et une enseigne. La position du flambeau domine celle du casque, à la différence de la composition symétrique. Un bandeau périphérique usant de grecques entoure son sommet quadrangulaire alors qu'une suite de culots sont figurés sur l'axe du fût s'évasant. Une large feuille d'acanthé s'épanouit dans la partie supérieure. Ce type d'acanthé, dite « ornementale cultivée », aux dimensions imposantes, est typique du style Louis XIV⁴². La forme de l'enseigne est proche de celle du flambeau mais dans des proportions plus petites. Elle est sommée d'un lion au repos posé sur une base entourée d'une bordure aux motifs quadrilobés disposés en écailles. Un arc de type grec, placé sous le bouclier parallèlement au carquois, rompt la symétrie de l'ensemble. Quatre drapeaux à cravates, positionnés symétriquement, occupent le fond. Ce trophée est maintenu par un ruban, noué dans la partie supérieure de la composition, se prolongeant sur le fond, disparaissant sous le casque et la cuirasse, pour reparaître sous le bouclier. Dans le tiers inférieur, il enserme l'arc en son milieu et se termine, comme dans le cas précédent, par une floche dans l'axe de la composition. De part et d'autre, un rameau de laurier à baies et un rameau de palmes animent le fond.

Une composition en miroir, répondant à sa symétrie, occupe le registre supérieur. Seules les surfaces des carquois présentent quelques différences. Deux suites de culots, terminées par cinq perles posées sur l'axe d'un fond strié, occupent respectivement les deux faces visibles du carquois, de section carrée. Dans la partie supérieure de celui-ci sont insérés entre deux moulures, deux petits panneaux servant de cadre à des feuilles d'acanthés. Les cannelures du second carquois sont agrémentées de perles. Le sens des nœuds, disposés de part et d'autre du croisement des carquois, participe à la composition en miroir. Des différences affectant le plat du ruban sont à noter. Les sarments de laurier sont également présents dans ce décor, tout comme les fleurs. La disposition de ces dernières ne répond pas à la composition antithétique de l'ensemble.

Analyse

Quelques cassures sont à déplorer. Elles concernent le nœud, la partie inférieure du plastron et une volute du bouclier. La chute de tissu, dans le bas du décor, est cassée.

La correspondance des décors fait apparaître quelques différences importantes. La composition et le nombre d'objets-attributs diffèrent entre les registres inférieurs. Quant à la disposition des fleurs des registres supérieurs, elle n'obéit à aucune règle.

L'enseigne au lion pourrait évoquer soit la ville d'Arras, dont le beffroi est sommé d'un lion, soit la ville de Mariembourg, dont un document diplomatique arbore un sceau⁴³ au lion.

⁴² *Dictionnaire des arts décoratifs*, p. 7-8.

⁴³ Sceau diplomatique de la ville de Mariembourg, dans DE ROBAULX DE SOUMOY A., *Recherches sur (...)*, s.d., p. 176.

Synthèse

Le décor central, à savoir, la hotte de cheminée, a fait l'objet de plusieurs interventions. Elles sont probablement dues à deux stucateurs intervenus à des moments différents. Le premier, autochtone, aurait réalisé les décors des hottes de cheminées du château, quant au second, aux interventions plus élégantes, il serait intervenu dans le salon d'honneur et ponctuellement dans le salon de l'aile sud. Ceci expliquerait la similitude des motifs supplémentaires apparentés stylistiquement à ceux du salon de l'aile sud.

Désignant les comtes de Bryas, ce manteau de cheminée rappelle discrètement leur berceau familial par le positionnement des fleurs de houblon évoquant les cultures de l'Artois.

A l'exception du manteau de la cheminée, les différentes compositions, répondant aux modèles des ornemanistes du XVII^e siècle, seraient des remplois. Cette hypothèse est envisagée dans un premier temps pour la paire de dessus-de-porte et dans un second temps pour la paire des grands panneaux en deux registres.

Les remplois concernant les dessus-de-porte sont étayés à la lumière des observations suivantes :

- Aucun membre de la famille de la branche aînée des Bryas ne porte le titre de maréchal évoqué par le bâton du dessus-de-porte ouest.
- La double incision circulaire et le motif du tore entamé confirment une mise en œuvre non terminée, peut-être liée à l'adaptation d'un décor récupéré.
- Les fissures cernant les reliefs stuqués du panneau est, témoignent d'une différence de composition entre le fond et le stuc. Il faut également relever les cassures au sommet des rubans.

La même hypothèse est à présent abordée pour les panneaux de part et d'autre de la cheminée :

- La disposition en deux registres les isole des autres décors.
- Le ressaut au niveau du mur, en alignement avec le chambranle de la porte, témoigne d'un ajustement de ce décor, rapporté et adapté aux lieux.
- Le nœud et les éléments de passementerie auraient été réalisés dans un second temps. Ceci expliquerait le chevauchement du nœud sur le ressaut.
- Quant aux unités florales, greffées dans le registre supérieur, elles seraient la dernière intervention d'adaptation de cette partie à l'ensemble.

Par ailleurs, les ornemanistes du XVII^e siècle ne composent pas les motifs bordant, tels les pilastres en gaine, de la manière dont ils le sont ici. Il semble que les talons supportant les pilastres en gaine, ainsi que les pots à feu posés dans la gorge soient l'œuvre d'un artisan manquant de culture et de références solides en ce domaine.

Ces décors seraient donc le fruit d'une adaptation et n'auraient par conséquent pas été réalisés sur place.

L'origine de ce décor XVII^e siècle de style français reste à déterminer. Il pourrait provenir :

- d'une autre salle du château de Morialmé, située dans le corps central dont la construction date de 1626-1627. Toutefois, l'absence de maréchal dans la branche aînée de la famille n'appuie pas cette thèse.



Fig. 13. - Mur est, panneau de la place forte.

© MRW Dpat. Cliché Guy Focant.

- du premier château familial situé à Bryas qui servit de résidence à Alphonse-Ferdinand de Bryas durant la construction du second. Détruit à la Révolution, seul un plan témoigne de son existence.

- d'achat de décors stuqués à des marchands. Cette possibilité est évoquée dans l'article d'Alexia Lebeurre⁴⁴. Cette piste reste à approfondir.

Panneau de la place forte et son vis-a-vis du mur ouest

L'hypothèse selon laquelle les décors des murs est et ouest seraient conçus comme des duos est étayée par le fait que ces décors s'ils sont considérés par pan de murs sont dissemblables, tant dans leur thème que dans leur composition. De plus, il semble que chacun réponde thématiquement à son vis-à-vis. La lecture de la place forte et du décor « au canon » pourrait dès lors, être abordée selon le même thème.

Panneau de la place forte est

Description et iconographie

Le décor est celui d'un paysage urbain s'étendant sur tout le champ, délimité par les éléments bordant repris ci-dessus (fig. 13).

La partie centrale est occupée par la représentation d'une ville fortifiée, précédée d'une étendue de terre située dans le quart inférieur du cadre général. Ce quart inférieur est animé par une palissade de bois dans sa partie supérieure, sur toute la largeur du panneau. Sans ouverture, elle semble clôturer l'espace. Au-dessus de cette limite, dans la partie gauche, se situe un élément architecturé de plan carré, en partie arasé, identifié comme étant une redoute⁴⁵ avancée. Ce type de dispositif est couramment attesté dans l'art de la fortification. En-dessous de cette lice, à droite, quatre tentes ou huttes sont disposées contre l'élément bordant droit. Cette vaste plaine est parsemée de végétaux.

Surmontant la ville et occupant le quart supérieur du cadre général, le ciel est figuré par le développement d'une masse nuageuse de faible relief et le vol de deux oiseaux se dirigeant vers la droite, en haut-relief. La ligne de vol de ces oiseaux domine quelque peu le feuillage d'un chêne au premier plan, à gauche. Il est accompagné de trois autres arbres d'essences différentes et de proportions plus petites. Cet ensemble arboré se situe au-dessus de l'axe médian horizontal.

Dominant la ville, un beffroi aux proportions imposantes semble symboliser le cœur de celle-ci. Représenté de face, son accès principal, une baie en arc brisé, est situé au rez-de-chaussée. Le corps du bâtiment au fond briqueté présente des pilastres d'angle engagés. A mi-hauteur, une seconde chaîne d'angle harpée flanque l'horloge. Des chiffres romains nous permettent de lire l'heure : dix heures et vingt minutes. Cette partie de l'édifice est surmontée d'une balustrade en encorbellement et de deux baies en arcs brisés munies d'abat-son. La toiture au bulbe central est agrémentée d'une girouette en « drapeau ». Ce beffroi est implanté sur une sorte d'esplanade pavée de laquelle partent deux rues radiales, l'une

⁴⁴ LEBEURRE A., 1998, p. 83-98.

⁴⁵ « La redoute est un petit ouvrage de fortification isolé, construit en terre ou en maçonnerie » dans : RORIVE J.-P., 1998, p. 281.

conduisant à la porte de la ville et l'autre à une tour ronde. L'enceinte se développe sur la largeur du panneau. De gauche à droite, elle débute par un mur courbe qui se raccorde à un tronçon droit percé de la porte de la ville. A droite de cette porte et centré sur l'axe vertical de la composition, un bastion, représenté en perspective, est surmonté de trois poivrières. L'extrémité droite de la fortification, dans laquelle vient se loger une tour en tronc de cône, est reliée au bastion par une muraille droite, percée dans sa partie supérieure de quatre embrasures horizontales de forme rectangulaire : des canonnières. La fortification prend son assise sur un enrochement. Un fossé, cernant la muraille, est enjambé par un pont à deux arches situé dans l'axe de la porte de la ville. Ce pont se prolonge par un corps de garde matérialisé par deux petits bâtiments en vis-à-vis. Le mur extérieur de chacun de ces bâtiments fait corps avec le mur cernant cet avant-poste.

La rue reliant le beffroi et la porte de la ville est traversée perpendiculairement à mi-chemin par une autre voie, de sorte que quatre quartiers sont ainsi délimités. Pour faciliter leur visualisation, ils seront affectés chacun d'une direction cardinale. Le quartier nord, connexe à l'esplanade du beffroi, est une sorte de bâtiment à trois ailes animé par un clocher. Cette disposition fait penser à une représentation de cloître ou de monastère. Le quartier ouest, jouxtant le massif boisé, comprend trois bâtiments dont l'un est sur larme et les deux autres sur pignons. Le quartier sud, conjoint à la muraille du bastion, est animé de plusieurs bâtisses dont une fait corps avec la muraille. Celle-ci est percée d'une porte donnant accès au bastion. Il pourrait s'agir d'une caserne ou d'une armurerie. Le quartier est, dans l'axe du beffroi, est flanqué de constructions délimitant une place centrale. Il est à noter qu'un bâtiment important situé au sud fait également corps avec la muraille. Un puits, aux proportions plus importantes que celles des autres bâtiments, anime cette place.

La rue, entre le beffroi et la tour, est également traversée par une voie qui semble parallèle à l'esplanade. De ce côté, deux quartiers sont formés : un quartier nord de plan triangulaire à quatre façades à pignons et un quartier sud, également de plan triangulaire, animé par des bâtisses sur deux des côtés et d'une église. Le clocher de l'église est placé contre l'élément bordant droit. L'église présente un chevet à pans coupés et un transept dont la hauteur de toiture est alignée sur celle du corps principal. Un dernier quartier, situé au nord des deux précédents, longe une autre rue radiale partant du beffroi. Sa disposition fait penser à un corps de ferme.

La figuration de cette ville fortifiée indique la nature des matériaux mis en œuvre. La technique utilisée pour ce rendu est celle de l'incision.

Différentes conventions ont été utilisées pour représenter ce paysage :

1. La vue frontale, en élévation, est choisie pour le beffroi, la porte de la ville, la tour, les clochers, les façades des maisons à pignons, le puits, la palissade et les huttes.
2. La perspective morale ou plus exactement le changement d'échelle est utilisé pour le beffroi, la porte de la ville, la tour, le puits et le chêne.
3. La perspective cavalière est adoptée pour les éléments architecturés : les différents quartiers et la muraille d'enceinte.
4. Les douves et la plaine au premier plan sont en vue rabattue, ce qui donne aux végétaux une disposition semblable à celle d'un mille-fleurs.

Analyse

Les représentations de villes de cette importance dans les décors en stuc sont relativement rares. Elles sont parfois utilisées comme arrière-plans de compositions. On rencontre une telle série de décors de ville à l'hôtel de ville de Maastricht⁴⁶. Les décors sont récupérés d'un hôtel particulier et transférés dans la salle des échevins. Ils sont l'œuvre de Pietro Nicola Gagini, stucateur d'origine tessinoise, qui, à la fin de sa carrière (au tout début du XIX^e siècle) se plie aux désirs de ses commanditaires qui lui demandent des représentations de leur propriété⁴⁷. Cette tradition se rencontre déjà sous les Médicis, mais les représentations sont alors figurées au moyen de peintures.

Trois interprétations peuvent être développées. La première se base sur les conventions de représentation, la deuxième sur l'effet visuel de césure limitant la muraille et la troisième sur le point de vue à adopter pour regarder ce décor.

D'après les conventions

Quatre éléments sont soumis à un double traitement. Le beffroi, la porte de la ville, la tour et le puits sont ainsi mis en évidence. Caractéristiques d'une certaine architecture urbaine, les trois premiers éléments semblent répondre à une signalétique, voire à une symbolique. Il est à noter que le beffroi occupe dans la composition une place de choix, lui conférant un statut de première importance.

La vue frontale semble être utilisée pour faciliter la lecture et l'identification de certains édifices. C'est le cas pour le beffroi, les deux clochers, les façades à pignons, la palissade et les huttes, offrant des caractères architecturaux précis dans les trois premiers cas et une mise en évidence dans les deux derniers. La vue en perspective et la vue rabattue sont des moyens qui facilitent la lecture du décor. Celles-ci peuvent être comparées aux vues en plan et aux descriptions de villes ayant une relation avec l'histoire de la famille de Bryas : Mariembourg, Arras, Morialmé, Rocroi, Chimay et Renty.

D'après la césure du panneau

A mi-hauteur de la composition, on perçoit une sorte de ligne directrice cernant le haut de la muraille. Ce peut être un joint aménagé lors de la mise en œuvre du panneau. Cependant, si l'on dissocie visuellement les deux parties du décor selon cette limite, on constate une différence stylistique. Dans la partie supérieure, la ville regroupant de nombreux bâtiments est soumise à une échelle plus petite que celle utilisée pour le bas du tableau. Ce traitement l'isole du reste de la composition. Elle pourrait constituer à elle seule un décor préalable. Dès lors, le traitement par incision des surfaces architecturées (ville et muraille) serait l'ultime phase de finition de l'ensemble, en vue de lui donner une cohérence visuelle. Ceci expliquerait pourquoi le bas de certains bâtiments disparaît dans le revêtement pavé des chaussées. Cette reconstitution permet d'intégrer le fait que ce panneau présente, dans sa partie inférieure, une différence d'épaisseur de matière. Cette surcharge mord en partie la moulure supérieure du lambris, de sorte que les petites pièces d'ancrage métallique visibles ailleurs ne le sont plus ici. La recharge est, dans ce cas, explicable soit par

⁴⁶ DE BORCHGRAVE D'ALTENA J., 1930-1932, p. 110-116.

⁴⁷ PUTERS A., 1960, p. 72.

l'insertion d'un panneau existant, soit par le recouvrement d'un décor qui se poursuivait plus bas.

D'après le point de vue

Lors de sa venue sur les lieux, l'architecte Paul Hautecler a proposé de regarder ce panneau en position de contre-plongée. De ce point de vue, il s'opère un redressement de la perspective, réduisant les disproportions entre la muraille et la ville. La lecture de la composition s'en trouve modifiée, privilégiant l'avant-plan et le beffroi au détriment de la disposition topographique des quartiers et de leur architecture. La césure évoquée supra semble s'intégrer davantage. Dans ce cas, les critères retenus plus haut en vue d'identifier la ville sont à réviser selon l'effet visuel produit. Les façades à pignons et la vue en plan deviennent secondaires. Ce rabattement met en évidence l'obliquité de deux éléments du décor : le beffroi et le puits.

Selon ces trois interprétations, l'identification de la ville diffère. En effet, les indices architecturaux analysés selon les convention évoquées et l'histoire de la famille de Bryas identifie dans le premier cas, Arras, dans le deuxième, Mariembourg et dans le dernier, Arras et Mariembourg juxtaposés.

Arras rappellerait le chef-lieu du comté de l'Artois, berceau familial. La représentation de Mariembourg se justifierait par les fonctions de gouverneur qu'occupent Jacques II de Bryas, son fils Jacques III, baron de Morialmé et en 1643, Charles, comte de Bryas⁴⁸, fils du précédent. Cette relation a été retenue par le Marquis Olivier de Trazegnies dans l'un de ses articles⁴⁹.

Cependant, un assemblage d'indices architecturaux, provenant de domaines différents liés à l'histoire de cette famille illustre, pourrait également se justifier. Dans ce cas, le beffroi pourrait évoquer une ville ou un personnage, Ghislain de Nédonchel, chanoine et archidiacre de la cathédrale de Tournai qui légua le domaine de Morialmé à son neveu, Charles de Bryas.

Au vu de ces conjectures, la question de l'identification d'une ville précise doit être reconsidérée en tenant compte des contingences techniques qui ont influé sur la genèse de ce décor. En effet, même si la topographie d'Arras offre nombre de similitudes, il n'en reste pas moins que certains indices plaident pour une adaptation d'un décor initial.

Panneau aux canons

Description et iconographie

La composition occupe l'entièreté du champ délimité par les éléments bordant repris ci-dessus (fig. 14). Sous la partie centrale semble être figurée une cloche. Celle-ci est posée obliquement sur un canon, tandis qu'une seconde, de format plus petit, surmonte un empilement de six boulets placés sur les extrémités des flasques.

Le canon est représenté de profil, en perspective légèrement plongeante. Pointant vers le nord, il repose sur un affût monté sur roues. Sa figuration détaillée présente, de gauche à droite : la culasse, les moulures de



Fig. 14. - Mur ouest, panneau aux canons.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.

⁴⁸ MARMOR S., 1936, p. 940-941.

⁴⁹ DE TRAZEGNIES O., 1974, p. 39.

renfort, les tourillons et la moulure du collet. Ce type de dispositif est appelé « canon de campagne » et se distingue du « canon de forte-resse »⁵⁰. La finition des flasques « en traîneau » est utilisée pour les déplacements et diffère du dispositif des canons de siège montés sur roues. Bien que reposant sur de bonnes observations, il manque de réalisme. En effet, la position du tourillon ne permet pas de le maintenir en place lors du tir⁵¹. Cette approximation affecte également une partie des instruments servant à son entretien et à sa mise à feu. Ceux-ci, disposés par paires, croisés, rythment la composition dans la moitié supérieure. Le refouloir⁵² et l'écouvillon⁵³ sont identifiés à droite. Les deux instruments de gauche, quant à eux, posent problème. En tenant compte des approximations rencontrées, le profil du premier outil pourrait évoquer celui d'un tire-bourre⁵⁴ non évidé. Pour le second, bien qu'abîmé dans sa partie supérieure, des traces encore visibles, plaident en faveur d'un porte-mèche.

Ce dispositif est mis en scène dans un cadre arboré. Différentes plantes, au rendu non naturaliste, stylistiquement semblables à celles du décor urbain, sont présentes dans le quart inférieur. Deux chênes, de mêmes proportions, bordent la scène dans la moitié supérieure de la composition. Celui de droite s'enracine dans le bas du panneau, alors que celui de gauche le fait à hauteur de la seconde cloche. Cette différence de niveau d'enracinement n'est pas suivie d'une mise en perspective comme on pourrait s'y attendre.

Dans le quart supérieur, un ciel est figuré, comme sur son vis-à-vis, par une masse nuageuse. Cependant, à la différence de son pendant, les volutes nuageuses sont accompagnées d'effets de traîne et d'un rendu en faible relief simulant la brume. Sous ce ciel, s'entrevoit la trace de trois volatiles se dirigeant vers le sud. Loiseau en tête du groupe se retourne.

Analyse

La représentation de canons se rencontre souvent dans les décors en stucs ainsi que dans les modèles d'estampes se rapportant à l'iconographie militaire. Des compositions de trophées d'armes et d'armoiries de dignitaires militaires en contiennent également. Dans le cadre des stucs, le canon est souvent présenté dans des petits médaillons, quelquefois accompagné de *putti*. Hormis les canons du château de Modave relevant d'une autre conception, le canon, en tant que sujet principal d'une scène et figuré à cette échelle, serait peu attesté.

Fonctionnant symétriquement, la végétation et le ciel des deux décors offrent une filiation. Toutefois, quelques détails précis diffèrent. Les plantes sont de grandes dimensions par rapport à celles du décor du mur est. Les frondaisons des chênes, aux feuilles de même type, sont traitées différemment, de manière plus aérée. Quant à la masse nuageuse, déjà décrite supra, elle révèle de légères nuances. Comme dans le cas de la place forte, ce décor ne peut être soumis à un autre point de vue, c'est-à-dire regardé en contre-plongée.

⁵⁰ RORIVE J.-P., 1998, p. 205. Cette dénomination est confirmée par Claude Gaier, Directeur du Musée d'Armes de Liège.

⁵¹ Information orale communiquée par Claude Gaier à l'auteur, en date du 21 janvier 2003.

⁵² Bâton garni d'un gros bouton aplati qui sert pour bourrer les pièces de canon.

⁵³ Brosse cylindrique montée sur un long manche, pour nettoyer l'âme des canons.

⁵⁴ Crochet en forme d'hélice pour retirer la bourre d'un fusil.

Le sujet de ce panneau est celui de l'artillerie militaire représentée par un canon de campagne, armé et équipé. Cette artillerie de campagne, développée durant le XVI^e siècle, est attestée aux XVII^e et XVIII^e siècles. Bien que ne modifiant pas le déroulement des batailles à cette époque, elle devient un outil précieux en cas de siège. La nature des boulets n'est pas identifiable. Dans le cadre d'un siège de ville, il est plus approprié de les considérer en métal, les boulets en pierre ayant tendance à se pulvériser sur les murailles. Ces boulets seraient en fonte de fer, le bronze étant réservé à cette époque à la fabrication des canons.

Le rôle des cloches au sein de cette iconographie militaire ne se décode pas directement. Leur symbolique première est liée à leur aspect sonore⁵⁵. Ceci impliquerait une lecture non pas de l'objet mais de sa fonction. Or, certains faits militaires, tels les passations de pouvoir, les entrées de personnages importants, les victoires, les défaites... sont salués par le son des cloches et le chant d'un *Te Deum*⁵⁶. Se basant sur les hypothèses déduites de l'analyse du paysage urbain, il est alors tentant de considérer ce décor comme l'un des chapitres de l'histoire de Mariembourg ou de celle de ses gouverneurs.

Synthèse

Ces deux tableaux pourraient être lus comme les deux volets d'une narration. Le thème central diffère selon les hypothèses de lecture.

Soit la place forte représenterait Mariembourg, non pas soumise à un siège mais aux autorités responsables de sa fondation et de son entretien. Cette vue arguerait en faveur d'une lecture tripartite : l'acte d'acquisition de ce territoire, la tutelle exercée par Malines⁵⁷ et le gouvernorat confié aux comtes de Bryas.

Soit ce panneau rapporterait les sièges⁵⁸ menés par Jacques et Charles de Bryas, originaires de l'Artois, suite auxquels ils devinrent gouverneurs de Mariembourg. Charles de Bryas, créé comte en 1649 par le roi d'Espagne Philippe IV, participe à deux sièges de ville. Baron de Morialmé, premier pair de Liège, gouverneur de Mariembourg, commandant d'un corps d'armée, il fut seigneur de 1633 à 1655. Ses armes sont apposées sur le manteau de cheminée. Cette composition nous rapporterait le(s) siège(s) mené(s) par ce gouverneur, dernier du nom. Ceux-ci sont, comme toute passation de pouvoir, suivis d'une cérémonie religieuse pouvant être

⁵⁵ CHEVALIER J., 1969, p. 214.

⁵⁶ RORIVE J.-P., 1998, p. 251.

⁵⁷ Un autre épisode se rattachant à Mariembourg nous est relaté dans les sources : « Au son de la cloche, les représentants de l'évêque sont conduits dans l'église de Herstal où on les met en possession provisionnelle de la seigneurie. Une fois le *Te Deum* terminé, les commissaires du roi sur la place publique, déclarent, après un second son de cloche, que le roi d'Espagne cède la terre de Herstal à l'évêque de Liège (...) ». Le 31 octobre 1655, vers 10 heures du matin, sous le roi Philippe IV d'Espagne, cet échange de terres opéré un siècle plus tôt, est enfin ratifié. Durant près d'un siècle, l'enclave de Mariembourg ne dépend ni du comté de Namur, ni du comté du Hainaut. Son échevinage est sous la tutelle directe du Grand Conseil de Malines.

⁵⁸ Le siège de Chimay conduit par Charles de Bryas, gouverneur de la ville de Mariembourg, pourrait être illustré dans ce panneau, la présence du canon corroborant les faits. L'épisode du siège de la ville de Rocroi mené par Charles de Bryas intègre implicitement la victoire récompensée par Philippe IV. A défaut de description, il est permis de penser qu'une artillerie militaire y ait été utilisée. Dans ce cas, comme dans le précédent, le rôle des cloches s'en trouve justifié. Selon H. VAN HOUTTE (dans RORIVE J.-P., 1998, p. 299), « les *Te Deum* marquent le transfert de la souveraineté politique ». Ils font partie des formalités lors de la capitulation d'une ville et sont suivis de la sonnerie des cloches.

signifiée par la présence des cloches. Elle est restituée à Philippe II par le traité de Casteau Cambrésis⁵⁹, le 3 avril 1559. Jacques II de Bryas, nommé gouverneur en 1554 par le roi Philippe II d'Espagne⁶⁰, y prend alors ses fonctions.

Panneaux centraux des murs est et ouest

Ce décor et son symétrique sont à considérer comme un duo, tant d'un point de vue iconographique que compositionnel.

Panneau central du mur est

Description et iconographie

Le cadre du tableau est occupé par une chute dont la pièce centrale est une armure romaine (fig. 15). Le pectoral ne comporte aucun décor de surface, son rendu s'inspirant de la réalité anatomique d'un torse. En cela, il peut être assimilé à la *lorica*⁶¹ romaine. La finition, visible au niveau de l'encolure et des emmanchures, se compose d'une bande cloutée associée à un double tissu froncé. Le pectoral est également paré, dans sa partie inférieure, d'une bande cloutée à laquelle se raccorde une série de lanières. Le haut du décor est limité par un drapé à deux bouillons, fixés de part et d'autre aux extrémités des volutes sortantes sommant les pilastres en gaine. Dans l'axe du quart supérieur de la composition, un nœud marque le départ de la chute. Ses boucles se superposent en partie sur le drapé. Figurant la chute, un ruban de tissu guide l'œil dans cette succession d'objets. Deux cordons de passementerie, terminés par une floche, flanquent ce décor jusqu'au droit des emmanchures de l'armure. A miruban entre le nœud et l'armure, une couronne comtale⁶², entourant une paire de clefs de grand format en sautoir, retient le regard. En deçà, deux lances de section circulaire, croisées à l'intérieur de l'armure, sortent des emmanchures du pectoral. Leur lame, dont l'extrémité supérieure s'aligne sur le bas de la couronne, rappelle la forme des lames de couteaux. Ces lames peuvent être comparées à des faux de guerre⁶³ du XIV^e siècle. Derrière l'armure, deux flambeaux s'entrecroisent au point d'intersection des lances. La chute se prolonge dans le tiers inférieur, enserrant au passage le pectoral au niveau de la taille. Cette partie de la composition est ponctuée par le croisement d'un pic, à gauche et d'un bâton de major⁶⁴, à droite. Un foulard tortillé, formant une boucle, s'enroule autour de ces deux objets. La chute se termine par une floche, ultime décor de ce panneau. Cet assortiment d'objets inertes est animé par les ramilles de deux sarments de laurier. Ils occupent le fond du panneau, s'entrelaçant et se ramifiant derrière l'armure jusqu'à hauteur des emmanchures. Leur développement est soumis à la symétrie régissant le tout.



Fig. 15. - Mur est, panneau central.
© MRW Dpat. Cliché Guy Focant.

⁵⁹ WELLENS R., 1959, p. 357.

⁶⁰ FIEVET F. et C., 1969, p. 270.

⁶¹ « (...) coulée « sur mesure » sur un moulage de torse de l'homme de guerre auquel elle était destinée (ce développement d'une technique d'armement particulière a pu exercer une influence sur le réalisme de la statuaire antique) », dans CORVISIER A., 1988, p. 61.

⁶² JANSSENS P. et DUERLOO L., 1992-1994.

⁶³ « Ces armes simplistes, faites d'une lame de faux redressée à 90°, n'ont pas de nationalité. Elles furent l'arme d'hast improvisée des premières révoltes populaires », dans FUNCKEN L. et F., 1977, p. 116-117.

⁶⁴ Figure 124 dans LACROIX P., 1886, p. 192.

Analyse

Trois types d'ornementations composent ce décor. Le premier se réfère à l'Antiquité romaine par l'utilisation de l'armure, de flambeaux et des rameaux de laurier. Le deuxième type regroupe des emblèmes héraldiques : la couronne comtale, les clefs et le foulard, celui-ci pouvant être la représentation de la couronne héraldique d'un chevalier ou d'un gentilhomme. Quant au troisième, il utilise un assortiment de passementerie (nœuds, cordelières, floches et drapé), qui n'est pas sans évoquer le vocabulaire décoratif propre au style Louis XVI. A ce stade de l'étude, les lances n'ont pu être identifiées comme faisant partie d'une catégorie précise. Leur présence se justifie par leur apport symbolique, en adéquation avec la thématique de ce salon.

Considérés individuellement, ces trois types d'ornements apportent chacun une clef de lecture. Leur position dans le décor peut être source d'informations :

- La référence à l'Antiquité romaine s'intègre à la décoration du XVIII^e siècle. Le laurier, associé au pectoral d'armure romaine, pourrait participer à la représentation allégorique de l'honneur acquis lors de faits héroïques.

- Trois titres sont figurés : celui de comte, de major et de chevalier ou de gentilhomme. Les clefs, symboles du pouvoir et du commandement, peuvent être les clefs d'une ville, représentées souvent par paires, voire le symbole du pouvoir du gouverneur. Elles sont aussi utilisées pour figurer la soumission des autorités locales lors d'une passation de pouvoir suite à un siège. Leur présence relie ce panneau à celui de la place forte.

- Les ornements de passementerie ne peuvent servir de critères de datation. Leur fréquente utilisation au XVIII^e siècle n'est pas un argument suffisant ; les styles peuvent être transposés à d'autres époques.

La chute, comme ligne directrice de la composition, induit une lecture du haut vers le bas, hiérarchisant la lecture des emblèmes



Fig. 16. - Mur ouest, panneau central.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.

Panneau central du mur ouest

Description et iconographie

La chute d'armure maintient dans la moitié supérieure du cadre, un plastron destiné à être porté sur le devant du buste (fig. 16). Sa silhouette élancée est cintrée au niveau de la taille. Un décor de rinceaux et de palmettes d'acanthes en anime la surface. La finition, rencontrée sur son vis-à-vis, à savoir une bande cloutée et un double tissu plissé, termine les emmanchures. Deux bandes cloutées parallèles sont appliquées verticalement sur la partie centrale. La chute s'initie au départ d'un nœud positionné dans l'axe du quart supérieur du cadre. Ses boucles devaient, comme pour son panneau homologue, se superposer en partie sur les deux bouillons du drapé bordant le cadre dans sa partie supérieure. Deux cordons de passementerie, terminés par des floches, flanquent la composition jusqu'à mi-hauteur de la pansière. Il est à remarquer que la floche de droite diffère de sa pendante, ceci pouvant révéler une intervention a posteriori. Une trace atteste de la présence ancienne d'une couronne à mi-chemin entre le nœud et la pièce d'armure. Derrière le plastron, à la hauteur d'un croisement situé dans le quart inférieur sont posées deux lances se poursuivant jusqu'à hauteur des traces de la couronne. Un

objet, demeurant non identifié en raison des dégradations subies, est positionné obliquement derrière l'armure. Il semblerait, au vu des traces, que son extrémité supérieure soit courbe. Selon la composition de la chute du mur est, un second ustensile aurait pu croiser le premier au droit des lances. L'analyse macroscopique ne le confirme pas. La chute, se poursuivant derrière l'armure, se prolonge et se noue à mi-hauteur du cadre, autour de la lanière en cuir d'une giberne. Le rabat de celle-ci est orné d'un décor en forme d'écusson, barré d'une bande horizontale, au-dessus de laquelle sont figurés trois volatiles. Plus bas, une pioche et un autre objet, trop abîmé pour être identifié, sont retenus par le drapé. La chute se termine par une floche axée dans le bas de la composition. Cette partie du décor est agrémentée de deux sarments de laurier, très abîmés, dont les ramifications ne sont pas régies par la symétrie.

Analyse

Le traitement du drapé du tissu est plus élégant et semble plus réaliste, mieux compris dans les plissés des deux bouillons que celui figuré sur le panneau du mur est. L'effet de pesanteur, inhérent à une chute d'objets, traité de manière discrète, est mieux rendu. La lanière de la giberne passe alternativement par-dessous et par-dessus chaque objet, à la différence de l'autre chute où le même mouvement est suivi mais n'aboutit pas au même résultat. Le bâton de maréchal est posé sur le foulard lui-même posé sur la pioche. Quant à la passementerie, sa mise en oeuvre affirmerait l'intervention d'une autre main.

Synthèse

Ce décor et son opposé seraient l'œuvre d'un même atelier, peut-être celle du maître et de son apprenti. Les stucs, occupant la totalité du cadre et s'adaptant aux autres éléments en place, laissent présumer qu'ils ont été conçus et réalisés pour ce lieu, selon les desiderata du commanditaire.

Le thème de ces tableaux rendrait hommage à un ou plusieurs membres de la famille de Bryas.

Sur la foi des critères iconographiques décrits supra, le décor du mur, intégrant des emblèmes, ne se lirait pas comme une allégorie mais bien comme un hommage à Charles de Bryas. Le tortillon ou foulard pouvant être décodé comme le signe du legs du titre de « Baron de Morialmé » à Charles de Bryas par son père Jacques III de Bryas. Dans ce cas de figure, le pic pourrait symboliser la relève de la seigneurie en 1633 par Charles de Bryas et la construction du corps central.

Quant au décor du mur ouest, il est hasardeux en l'état actuel des recherches d'apporter une lecture à ce panneau. Trop d'éléments sont manquants pour pouvoir le raccorder à l'histoire militaire de la famille de Bryas. La représentation de trois volatiles sur la cartouchière la signale comme appartenant à un membre de la famille. S'agit-il de Charles de Bryas ? Nul indice n'en témoigne. La correspondance avec Englebert-Frédéric de Bryas pourrait se justifier par l'inventaire de sa commande d'armes, la cartouchière en faisant partie. Mais cette dernière relation reste hypothétique et n'explique guère la différence de traitement des floches sur un même panneau. Une restauration pourrait apporter un élément de réponse. Outre le titre de comte symbolisé par la couronne, aucun autre titre n'est lisible à ce stade de la dégradation.



Fig. 17. - Mur est, dessus-de-porte.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.



Fig. 18. - Mur est, dessus-de-porte, détail
de la paire de pistolets.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.

Dessus-de-porte des murs est et ouest

Ce décor et son vis-à-vis se répondent par l'introduction d'un nouveau thème iconographique, celui des instruments de musique.

Dessus-de-porte du mur est

Description et iconographie

Ce dessus-de-porte, de forme rectangulaire, est orné d'un duo de tambours juponnés, au tissu frangé (fig. 17 et 18). Deux floches de passementerie se devinent sur le tambour de gauche. Disposés légèrement de biais, ces tambours offrent aux regards leurs peaux de frappe. Sur celles-ci sont posées deux baguettes de tambour et une trompette autour de laquelle est enroulée une corde. Cette trompette est identifiée⁶⁵ comme étant une « trompette de héraut », appelée actuellement trompette baroque. Ce modèle est resté inchangé entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Une paire de pistolets se croise dans l'axe de la partie supérieure de la composition, les canons pointés vers le bas. Destiné à recevoir le porte-chien, le porte-visse de chaque arme y est figuré. Contrairement à celui de gauche, en forme de S, le porte-visse du pistolet de droite, endommagé, a perdu son porte-chien. Dans les paires de pistolets, conçues comme telles, les platines sont positionnées à gauche pour l'un et à droite pour l'autre. Cette complémentarité se retrouve dans le cas présent. Le pontet⁶⁶ des deux armes est sensiblement analogue. L'arme de gauche offre des détails intéressants. Des traces de forme rameuse sont perceptibles sur la crosse au-dessus du porte-visse. Elles sont l'indice de l'existence d'un décor rappelant un type d'ornement exécuté par incrustation au fil d'argent. A la différence de son pendant, la baguette de cette arme n'est plus en place, bien que la « buselure » soit encore visible⁶⁷. Le canon est équipé au niveau du tonnerre, d'une culasse de forme polygonale dite « à facettes », évoluant en section ronde dans les deux derniers tiers. L'extrémité de la crosse a la forme d'un « bec de corbin »⁶⁸. Le pistolet de droite, bien que très ressemblant, présente un canon de forme ronde. Par comparaison avec l'arme de gauche, la finition de sa crosse est sensiblement différente.

Un drapé de tissu, disposé dans l'axe vertical de la composition, liaisonne les armes et les instruments de musique. Deux drapeaux frangés occupent le fond du décor selon les diagonales du cadre. L'ensemble du panneau est animé par deux rameaux de laurier pourvus de fruits (à la différence de ceux représentés sur les panneaux médians des murs est et ouest). La symétrie n'en n'est pas rigoureuse. En effet, sous le tambour droit apparaissent un morceau d'étoffe et un détail de la hampe du drapeau de gauche.

⁶⁵ Echange de courrier entre Ignace de Keyser, chef de section au MIM, et l'auteur, en date du 6 mars 2003.

⁶⁶ Partie métallique de la sous-garde, relevée et arrondie en demi-cercle, qui protège la détente : voir la planche XXII dans PRAETORIUS M., 1958.

⁶⁷ La baguette sert à refouler la charge dans le canon. Un tiers des pistolets contenus dans les collections ont perdu leur baguette d'origine.

⁶⁸ Cette forme caractéristique permet de dater les armes. Le rendu est fidèle à la réalité. Il laisse deviner la marque de l'arête. Information orale communiquée par Claude Gaier à l'auteur, en date du 21 janvier 2003.

Analyse

Jean-Charles Delafosse présente également une association d'instruments de musiques et d'instruments militaires dans une chute intitulée « attributs militaires ». Dans celle-ci, on retrouve la trompette ornée d'une corde terminée par deux floches de passementerie.

Les gravures de Weigel⁶⁹ et de Praetorius⁷⁰ ont permis l'identification de la trompette baroque dont les cordes maintenant la branche principale, non soudée, ne couvrent pas totalement celle-ci.



Fig. 19. - Mur ouest, dessus-de-porte.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.

Dessus-de-porte du mur ouest

Description et iconographie

Un tambour militaire et un affût de canon, posé selon l'une des diagonales, sont les seuls objets conservés et identifiables (fig. 19). Une crosse de fusil, dans l'angle inférieur gauche, se prolonge visuellement par les points d'ancrage et occupe l'autre diagonale. Un autre objet semble avoir été disposé au-dessus du tambour, un alignement de trois points d'ancrage et une trace le laissant supposer. Vu le peu de surface restant, il est impossible de se prononcer sur l'existence de drapeaux dans le fond de la composition. Un nouveau type de végétaux fait son apparition : la vigne associée à des grappes de raisins.

Le tambour, positionné légèrement de biais, présente sa peau de timbre, tendue comme la peau de frappe sur des cerclages en bois, au moyen des cordages équipés de coulisses de cuir. Deux boyaux de chats sont tendus transversalement contre la peau de timbre. Ceux-ci pourraient être confondus avec les baguettes, mais l'usage veut que les tambours portent un boudrier muni d'un porte-baguettes.

La surface du canon use de motifs d'acanthes et de perles au droit de la culasse et du collet. Le reste du fût est abîmé. Hormis les décors de surface, la représentation de ce canon devait répondre à un certain réalisme comme l'atteste le bouton de culasse.

Analyse

La musique militaire et l'armement moderne sont ici associés. Ces tambours se rencontrent dans les illustrations de musiciens d'infanterie autant que dans des représentations équestres. Le canon pourrait se référer à l'infanterie. Le fusil n'a pu être expertisé. Il pourrait nous renvoyer à une arme développée au début du XVI^e siècle : l'arquebuse. Cette arme était posée sur l'épaule ou sur un support, la fourquine. Ce type d'iconographie fait penser à une tradition locale déjà décrite pour le dessus-de-porte du mur est. Dans la région de l'Entre-Sambre-et-Meuse, les marches militaires déambulent au son du tambour et sont parfois accompagnées d'un canon. En sus, il s'y rencontre des jeunes filles portant un petit tonneau d'alcool ou de bière. Ceci permettrait de justifier l'iconographie de la vigne. Bien que certaines marches soient attestées à la fin du XVII^e siècle, cette mise en relation demeure anachronique en l'état actuel des recherches.

⁶⁹ WEIGEL J. C., 1961.

⁷⁰ PRAETORIUS M., 1958.

Synthèse

Le dessus-de-porte du mur est diffère des autres panneaux tant par son style que par son rendu minutieux.

Les deux pistolets au rendu réaliste sont représentés de manière très détaillée. Ce traitement des armes pour elles-mêmes en tant que symboles ou trophées apparaît dans la décoration du XVIII^e siècle⁷¹. Leur dispositif de mise à feu, par le biais d'une platine à silex, fut mis en place au début du XVII^e siècle⁷². Ce duo d'armes n'est pas constitué d'une vraie paire de pistolets mais de deux pistolets différents, fabriqués séparément. L'expertise de ces armes par Claude Gaier fournit un terminus post quem. En effet, la crosse en « bec de corbin », caractéristique d'une mode attestée entre les années 1740-1750, se rencontre aussi bien dans les pistolets civils que dans les pistolets militaires. Cette paire pourrait évoquer le propriétaire des lieux de cette époque : Englebert-Frédéric de Bryas, deuxième du nom, marié en 1749 à Marie Françoise, née comtesse de Hamal.

A la différence de son symétrique, le dessus-de-porte du mur ouest serait dédié à un régiment d'infanterie, celui des arquebusiers. Englebert II de Bryas, colonel d'infanterie, était propriétaire d'un régiment de treize compagnies wallonnes. Une commande passée le 2 novembre 1702 à Jean Martels, marchand à Liège, nous renseigne sur les fournitures en habillement et armement nécessaires aux soldats de son régiment, parmi lesquelles on compte quatorze habits de tambours et trois drapeaux. Ce décor pourrait commémorer un de ses faits d'armes. A la différence des autres décors analysés jusqu'ici, le laurier fait place à la vigne. Sa présence au sein d'un décor honorant un régiment, propriété d'un membre de la famille de Bryas, laisse perplexe.

Mur sud

Le mur sud est décoré de deux panneaux.

Panneau ouest

Description et iconographie

La composition s'étend sur la totalité de la paroi murale sans qu'aucun décor ne la flanque, provoquant une intégration directe des stucs à celle-ci. Une chute d'instruments de musique est associée à d'autres objets (fig. 20). Partant du haut, trois couronnes de laurier s'entrecroisent en une suite de trois tores de diamètres décroissants, retenus par un ruban qui devait se nouer plus haut, comme l'atteste un fragment posé sur la couronne. Deux épées et branches de laurier à baies se croisent en-deçà. Le nœud du ruban à cet endroit forme une croix, détail rencontré sur ce seul panneau. La garde de l'épée de gauche permet de la dater de la fin du XVII^e siècle ou du XVIII^e siècle⁷³. Les détails de la goutte, du pommeau, de la fusée et du pas d'âne sont rendus fidèlement. Toutefois, la figuration est quelque peu stylisée. Elle pourrait évoquer une épée d'officier. Sous

⁷¹ CORVISIER A., 1978, p. 192.

⁷² COLLET A., 1986, p. 53.

⁷³ Echange de courrier électronique de Claude Gaier à l'auteur, en date du 11 juillet 2003.



Fig. 20. - Mur sud, panneau ouest, partie supérieure.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.



Fig. 21. - Mur sud, panneau ouest, partie inférieure.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.

ce croisement est placé un *trigone*, ancien instrument répertorié dans l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert. Il est retenu par un morceau de ruban en partie cassé. Ce *triangle*⁷⁴ est équipé de trois anneaux et d'une baguette. Sous celui-ci, un trio de tambourins (fig. 21), dont l'un de diamètre plus grand, termine la composition. Sur le fond, à la hauteur de ces derniers, sont disposées deux masses de hast et une hache. Les deux premières sont identifiées comme étant une pertuisane et un espton de sous-officier. Leur représentation est plus stylisée encore, à la limite de la caricature. Deux rameaux de vigne se joignent au bas du panneau.

Analyse

Cet ensemble abîmé dans sa partie supérieure a perdu des éléments iconographiques. L'étude d'une photographie⁷⁵ datant de 1993 précise le départ de la chute par un médaillon à tête de lion, tenant dans ses crocs un anneau retenant un ruban.

Le développement de l'ébénisterie liégeoise au XVIII^e siècle apporte un élément de comparaison. En effet, le trophée d'instruments de musique succède au trophée militaire et serait l'invention de Jules Degoullions. Ce type d'ornement élaboré dès la fin du premier quart du XVIII^e siècle est adapté au décor d'ébénisterie liégeoise à partir du décor stucqué⁷⁶, vers 1740.

Reprise dans l'*Encyclopédie des ornemanistes*, la disposition de trois couronnes n'est pas inédite.

Le thème musical, illustré par le trigone et les tambourins, se rencontre fréquemment dans les chutes d'instruments de musique du dernier quart du XVIII^e siècle⁷⁷. Pour Claude Gaier, les armes, vaguement inspirées de modèles réels, sont des objets de conventions visibles dans des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles. L'adjonction d'armes modernes, de rameaux de vignes et de trois tores de laurier rend cette composition inédite.

La triade d'unités décoratives est illustrée sur le blason à trois cormorans des Bryas et dans le ciel du paysage urbain. Le dispositif des trois tores de laurier pourrait symboliser les trois gouverneurs qui se sont succédé à la tête de Mariembourg : Jacques II de Bryas, son fils Jacques III, baron de Morialmé et Charles, comte de Bryas⁷⁸. Cependant, le blason de la hotte semble indiquer le titre de comte que Charles de Bryas porta en premier. Les trois personnalités pourraient dès lors être Charles, comte de Bryas, Englebert I^{er} de Bryas et Englebert-Frédéric de Bryas, les ascendants directs d'Englebert-Frédéric II de Bryas (1701-1775) qui se chargea de la construction des ailes.

Cette chute disposant d'objets hétéroclites est construite au départ d'une chute d'instruments de musique. Soumise à la thématique militaire, elle est révélatrice de l'intégration des modèles d'ornemanistes dans nos régions vers la période de 1745-1775, coïncidant avec le laps de temps compris entre la construction des ailes (1748) et le départ de ses propriétaires (1788-89).

⁷⁴ Voir la planche XXII dans PRAETORIUS M., 1958.

⁷⁵ Voir photographie noir et blanc du panneau sud connexe au mur ouest, prise en 1993, archives privées de Fabrice Giot.

⁷⁶ VENDRIX P., 1993, p. 115-123.

⁷⁷ Les trois anneaux sont reliés par des fils à l'un des côtés du triangle. Cet instrument est repris dans les *instruments des anciens*, dans l'*Encyclopédie Diderot et d'Alembert*.

⁷⁸ MARMOR S., 1936, p. 940-941.

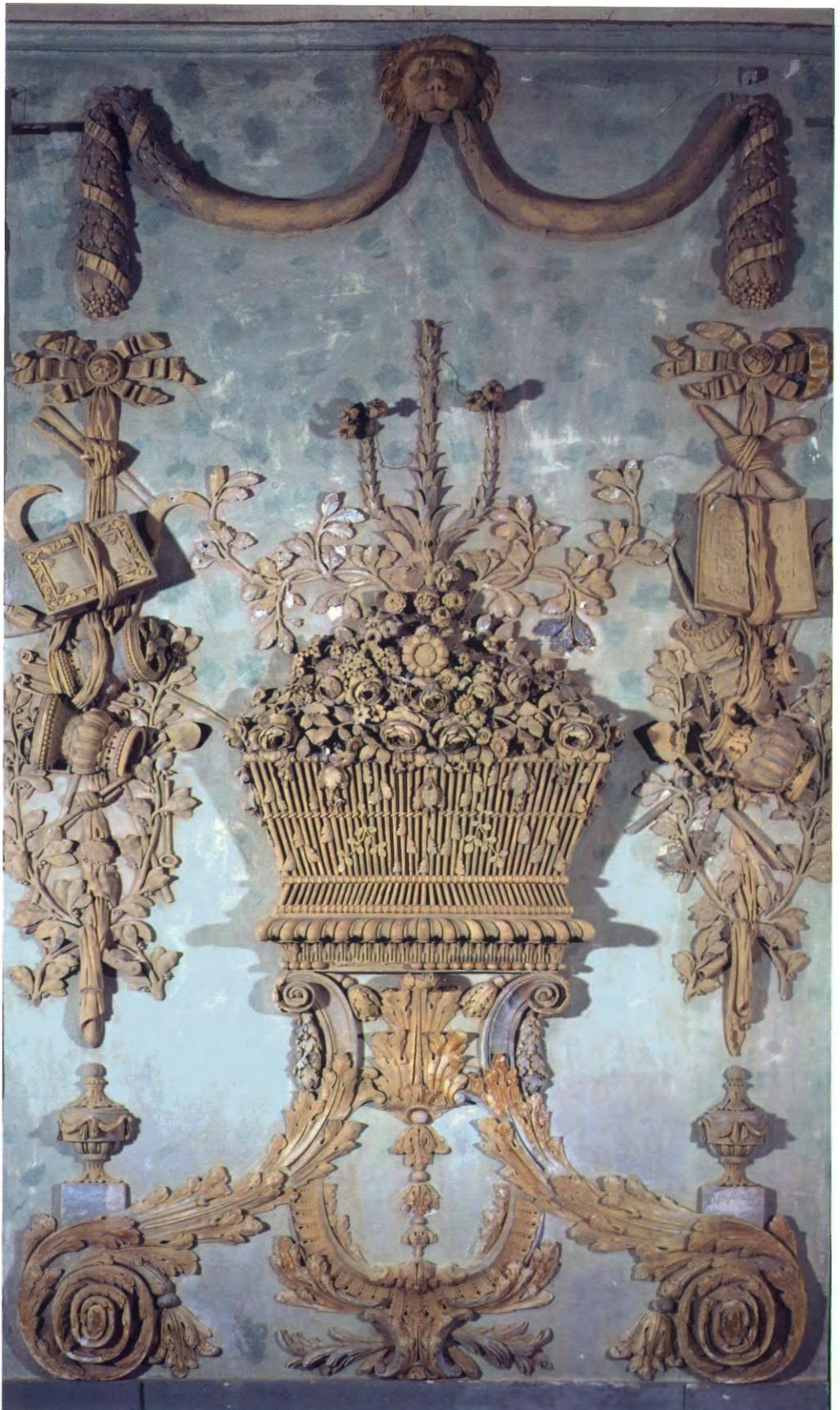


Fig. 22. - Mur sud,
panneau central.
© MRW Dpat.
Cliché Guy Focant.



Fig. 23. - Mur.sud, panneau central, détail de la corbeille de fleurs.
© MRW Dpat. Cliché Guy Focant.



Fig. 24. - Mur.sud, panneau central, détail du livre ouvert.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.

La comparaison de cette chute aux trophées d'armes du mur nord permet d'estimer le temps écoulé entre ces deux œuvres. Il est tentant de considérer ce décor, réalisé in situ, comme le stade ultime de la décoration de ce salon.

Panneau central

Description et iconographie

Cet ensemble s'étend sur la totalité de la paroi murale (fig. 22). Comme le montre la rehausse du lambris, le cadre est adapté au décor, seul exemple de cette salle. Le format de ce panneau est unique. Au centre, est sculpté un panier à la vannerie en treillis ajouré duquel s'épanouissent différentes essences florales disposées selon une forme triangulaire (fig. 23). Cette corbeille est posée sur des consoles à volutes rentrantes et sortantes couvertes d'enroulements de feuilles d'acanthes et axées sur un motif symétrique d'acanthes et de culots. Des volutes sortantes s'écoulent deux chutes de feuilles de chêne et de glands. Deux petits vases à couvercle sur piédouche assurent la liaison verticale entre les chutes et les volutes rentrantes. Ces petits récipients sont typiques de l'ornement du XVIII^e siècle. Dans le bas, une feuille godronnée, disposée en coquille symétrique, unit l'ensemble. Elle repose sur un X dans lequel se croisent deux bouquets de palmes. Deux types de feuillage sont disposés sur le devant du panier et deux chutes de fleurs sur les côtés. Les fleurs sont de variétés diverses, roses, pivoines, reines-marguerites, zinnias... Le traitement floral ne semble pas correspondre à une réalité botanique. La disposition triangulaire est surmontée de trois rameaux feuillus aux extrémités desquels se greffent des fleurs d'une autre facture.

De part et d'autre du panier se répondent deux chutes d'outils de jardinage, de mêmes dimensions. Toutes deux sont retenues par un nœud, différent des autres nœuds déjà rencontrés, et se terminent par un drapé. Sur le trophée de gauche, partant du haut, on découvre : une paire de fiches en bois associée à un élément, un livre fermé exposant sa couverture bordée d'un décor de feuillage et de quatre petits bouquets disposés dans les angles. Plus bas se succèdent deux serpes à long manche dites « croissants », une mire, deux petits pots plantés de cactées, une petite pelle, deux objets cassés, une chaîne d'arpenteur qui se déploie et enfin, une sorte de ciseau ou de sécateur. Dans la partie inférieure, des branches de lauriers à baies animent l'ensemble jusqu'à mi-hauteur.

La seconde chute comprend, de haut en bas, un nœud de même type que le précédent, un cordeau entouré de sa corde, un livre ouvert exhibant un plan de jardin sur le folio de gauche et une phrase « Voyez le chapitre 18^{me} » sur le folio de droite (fig. 24). Derrière le livre, à droite, est posé un échénilloir⁷⁹ et de l'autre côté, émerge d'un petit pot, le tronc d'un plant d'agrumes. Sous le livre sont associés deux arrosoirs, de même type que les petits pots, puis se succèdent un râteau, une pelle, un fléau et deux serpes à emmancher.

Un médaillon en forme de tête de lion, la gueule entrouverte, d'où partent deux guirlandes de laurier enrubannées terminées par des chutes de laurier, couronne le tout.

⁷⁹ Sorte de sécateur fixé à l'extrémité d'un long manche permettant de couper dans les arbres des rameaux hors d'atteinte à la main.



Fig. 25. - Mur sud, panneau central, détail du médaillon à tête de lion.
© Béatrix D'hoedt-Charlier.

Analyse

Le sujet du décor n'offre aucun lien avec le restant des panneaux. Il résulterait de l'utilisation opportune d'éléments divers. L'iconographie est dévouée à la nature, à la réalisation des jardins et aux traités. Ce trumeau se décompose en divers ensembles thématiques. Le panier fleuri représente une entité décorative que l'on rencontre en ébénisterie dans le courant du XVIII^e siècle. Les chutes d'outils tout comme les chutes d'instruments de musique, ont connu une certaine vogue dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Ces instruments de travail prennent une place importante dans les œuvres du XVIII^e siècle, comme le montre le cinquième livre des trophées de Jean-Charles Delafosse contenant divers attributs de chasse, de pêche et autres. Ces outils au rôle symbolique ou anecdotique seront écartés des compositions du siècle suivant au nom de l'unité du sujet⁸⁰.

Les chutes d'outils, destinées aux créateurs de jardins, ne peuvent être décodées comme des allégories de saisons. Elles introduisent une temporalité dans ce tableau, celle des différentes phases de mise en œuvre d'un jardin, le tracé des grands axes, la plantation et l'entretien des divers végétaux selon un projet pré-établi. Celui-ci, dévoilé sur le recto du folio du livre ouvert de la chute de droite, précédemment fermé dans la chute de gauche, renforce cette temporalité selon une lecture conventionnelle de gauche à droite. Le plan du jardin est régulier, il procède de formes et d'axes symétriques. En cela, il se distingue de la mode des jardins irréguliers qui se répand à la fin du XVIII^e siècle.

Le sous-bassement est traité selon un vocabulaire ornemental de style rococo mais la disposition en symétrie l'en écarte.

Le médaillon à tête de lion (fig. 25) peut être rapproché des mascarons parant les meubles flamands du XVI^e siècle⁸¹. Ce motif déjà rencontré sur l'autre pan, relevant de la technique du moulage, s'adapte en fonction des compositions.

Ces stucs sont la conséquence d'un montage d'éléments indépendants les uns des autres. Il s'agit d'une composition originale consacrée au jardin, à sa création, à sa plantation et à sa production florale. Le thème n'est pas une représentation allégorique dédiée au printemps ou à l'été, mais bien la mise en valeur des techniques de l'époque, thème à l'honneur dans le XVIII^e siècle. Il reste à déterminer si les ajouts de guirlandes et de greffes sur les murs nord proviennent d'un apport postérieur ou si le même artisan en est à l'origine, usant de techniques de qualités différentes.

Synthèse

Sommés d'un médaillon en forme de tête de lion, relevant de la technique du moulage, ces stucs confirmeraient le travail d'un même atelier. Le trumeau pourrait être conçu comme le décor de cheminée à la manière du fléau d'une balance, ordonnant la symétrie de la salle et de ses décors. Ceci argumenterait en faveur d'un décor absent, celui connexe au mur est, répondant à la chute connexe au mur ouest. Cette lacune pourrait résulter d'un manque de temps ou de moyens plutôt que d'un choix délibéré. Dès lors, il semble hasardeux de vouloir attribuer une lecture commune sur base de ce mascarone et de leur facture en haut-relief.

⁸⁰ CORVISIER A., 1978, p. 193.

⁸¹ ROGER-MILES L., *Comment discerner (...)*, s.d., p. 17.

Conclusions

La lecture de ce décor monumental se précise.

Hormis la hotte de cheminée, les stucs du mur nord, s'inspirant des modèles d'ornemanistes du XVII^e siècle, répondent à une composition anti-thétique. Présentant des indices de remplois et d'apports ultérieurs, telles les greffes florales, leurs thèmes rendent hommage aux hauts faits militaires des comtes de Bryas, dont les armoiries figurent sur la cheminée.

Cette symétrie se poursuit et divise la pièce selon l'axe des trumeaux, celui du mur nord et celui de l'entre-deux fenêtres du mur sud. Elle permet d'associer en duos les panneaux opposites, de même formats, des murs est et ouest. Dès lors, en l'état actuel des recherches, il est permis de leur donner le sens suivant :

- La ville forte et l'artillerie militaire rappelleraient les sièges mémorables auxquels auraient participé Jacques II de Bryas et Charles de Bryas, originaires de l'Artois, suite à l'un desquels ils devinrent gouverneurs de la ville de Mariembourg.
- Les chutes d'armures des tableaux médians évoqueraient chacune une personnalité, dont celle de Charles de Bryas, sur le mur est.
- Les dessus-de-porte pourraient commémorer le commanditaire de ce décor : Englebert II de Bryas. Toutefois, la prudence reste de mise, cette piste restant à explorer.

Le décor manquant du mur sud ne permet pas de poursuivre le même exercice. La chute aux instruments de musique ferait référence aux ascendants ou aux descendants de Charles de Bryas. Cette dernière daterait du troisième quart du XVIII^e siècle. Quant au second trumeau, dédié au jardin et à sa mise en œuvre, il inviterait à la contemplation, délaissant les exploits militaires.

Plusieurs sources auraient servi à la conception de ces stucs :

- les modèles d'ornemanistes du XVII^e siècle pour le mur nord ;
- les conventions héraldiques pour le manteau de cheminée et les chutes médianes est et ouest ;
- une paire d'armes modernes datées de la moitié du XVIII^e siècle pour le dessus-de-porte du mur est ;
- les vues de villes gravées devant être authentifiées et qui pourraient dater du XVII^e siècle ;
- les modèles d'ornemanistes du troisième quart du XVIII^e siècle pour le mur sud.

Hormis pour le duo des chutes d'armures des murs est et ouest, cette analyse de chacun des décors, jointe à une première identification des sources, n'explique pas les phases d'exécution ou l'apport de différentes mains. Pour ce faire, il est nécessaire d'observer les unités iconographiques récurrentes, pour ensuite les comparer entre elles.

Analyse des éléments récurrents rencontrés dans les différents décors

Introduction

L'objectif de cette analyse est de mettre en évidence, par le biais des récurrences d'unités décoratives, les liens entre les différents décors. Certaines de ces unités sont ensuite comparées selon leur finition ou d'un point de vue stylistique, le but étant de comprendre les phases de mise en œuvre de ces stucs et de confirmer la contribution d'une ou de plusieurs mains.

Etude des unités iconographiques

Analyse

Le tableau ci-dessous permet de visualiser la fréquence des unités iconographiques et leurs situations.

Une première lecture de leurs dispositions s'effectue par parois murales :

- La récurrence des unités décoratives du mur nord, visualisée en gris clair dans le tableau, à l'exception de la cheminée, confirme la composition antithétique de ce dernier. Ses décors sont les seuls à inclure un motif

	Mur nord						Mur est		Mur ouest		Mur sud		
	Ddp ouest	Pan. ouest		Hotte	Pan. est		Ddp est	Pan. médian	Ddp	Pan. médian	Ddp	Trumeau	Pan.
		R S	R I		R I	R S							
Armes antiques	•	•	•		•	•	•	•		•			
Armes modernes								•			•		•
Instruments de musique								•			•		•
Rubans	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Rubans noués		•	•	•	•	•		•		•		•	•
Rubans cassés	•						•				•		
Nœud		•				•		•		•			
Tore	•												•
Floches			•		•			•		•			
Pli en rabat		•				•	•	•			•		•
Laurier à baies	•		•		•		•	•				•	•
Palmes	•		•		•		•					•	
Laurier sans baie								•		•			
Vigne fruitée											•		
Vigne													•
Drapeaux			•		•			•					•
Greffes florales		•				•						•	
Guirlandes de fleurs				•								•	
Tête de lion												•	•

de palmes de ce type, l'isolant, de ce fait, du reste des décors. Cependant, deux exceptions, en gris foncé, se remarquent : le tore de laurier amorcé et le pli en rabat, dissociant les dessus-de-porte.

- La hotte de cheminée, bien que n'offrant aucun thème commun avec les autres décors, est associée, par un ruban noué, aux trois autres pans de mur, visualisé en gris moyen dans le décor.

- Les murs est et ouest, en jaune dans le tableau, lus isolément ne présentent pas de récurrences. Par contre, celles-ci se remarquent quand ils sont associés, à l'exception des dessus-de-porte dissociés par les trois points visualisés en orange dans le tableau. Il est à noter que les points communs entre les chutes médianes sont systématiques.

- Outre les médaillons à tête de lion, en bleu clair dans le tableau, les panneaux du mur sud n'offrent pas d'unités communes spécifiques, les rubans, nœuds et lauriers étant partagés par tous.

Une deuxième lecture se base sur les liens que tissent les unités iconographiques entre les décors :

- Le laurier sans baie est visible uniquement sur les décors médians des murs est et ouest.

- Les guirlandes de fleurs, en vert dans le tableau, unissent le trumeau sud à la hotte de cheminée du mur nord.

- Les greffes florales sont ancrées sur le trumeau sud et les registres supérieurs du mur nord, en vert foncé dans le tableau.

- Les floches sont présentes uniquement sur les registres inférieurs des panneaux jouxtant la cheminée du mur nord et sur les panneaux médians des murs est et ouest.

- Le tore de laurier esquissé sur le dessus-de-porte ouest du mur nord rappelle la finition des tores de laurier de la chute aux instruments de musique du mur sud.

Synthèse

Le composition antithétique des stucs du mur nord est confirmée. Ceux-ci sont dissociés des autres panneaux par la présence d'un motif unique : les palmes. Le manteau de cheminée est associé aux trois autres pans de murs par la finition du ruban.

La lecture en vis-à-vis des décors des murs est et ouest est justifiée, les points communs étant systématiques, alors que par pan de mur, ils sont inexistantes.

Deux grands axes sont, à présent, visualisés dans la pièce. L'axe des panneaux médians est/ouest et l'axe nord/sud associant les trumeaux. Ce dernier s'ouvrant vers les registres supérieurs du mur nord.

Une relation s'établit entre les trophées du mur nord et les chutes d'armures est et ouest.

Enfin, une dernière association relie les deux décors connexes à l'angle du mur sud et du mur ouest.

Etude des finitions

Analyse

Le tableau suivant compare l'association des finitions engendrant des liens entre les décors :

	Mur nord						Mur est		Mur ouest		Mur sud		
	Ddp ouest	Pan. ouest		Hotte	Pan. est		Ddp est	Pan. médian	Ddp	Pan. médian	Ddp	Trumeau	Pan.
		R.S.	R.I.		R.I.	R.S.							
Ruban noué		•	•	•	•	•		•		•		•	•
Ruban cassé							•		•				
Pli en rabat		•				•	•		•		•	•	•
Floche			•		•			•		•			
Anneau										•			•
Rivets doubles	•		•				•	•		•			

- L'ensemble formé par les stucs du mur nord montre moins de cohérence. Les dessus-de-porte n'ont en commun que les finitions des rivets doubles, visualisées en vert clair dans le tableau.

- Un même type de finition unit les registres supérieurs du mur nord au trumeau du mur nord, en gris clair et gris moyen.

- Le registre inférieur du mur nord partage les finitions des panneaux médians des murs est et ouest, en gris clair, bleu foncé et vert clair.

- Les rubans noués sont repris systématiquement, à l'exception des quatre dessus-de-porte.

Synthèse

Le rôle des finitions semble confirmer le lien déjà visualisé précédemment entre les registres inférieurs du mur nord et les chutes des murs est et ouest.

Une autre volonté semble émerger, celle d'associer tous les décors, à l'exception des dessus-de-porte.

Etude stylistique

Analyse

L'analyse stylistique des rubans noués, communs à toutes les parois murales, apporte des informations complémentaires. En portant une attention particulière à leurs nœuds, il est possible de constater que :

- Ceux des panneaux médians est et ouest sont similaires, le sens d'enroulement de l'un étant inversé par rapport à son vis-à-vis. Ces derniers rappellent les nœuds des registres supérieurs du mur nord.

- Ceux du mur nord sont semblables, sauf celui de la hotte de cheminée.

- Ceux du trumeau du mur sud sont identiques, mais différents de ceux des autres murs.

- Celui du pan de mur sud connexe au mur ouest est trop abîmé mais son agencement est original puisqu'il est associé à un anneau retenu par une tête de lion⁸².

Synthèse

L'analyse stylistique confirme la filiation entre les deux chutes médianes est et ouest, ainsi que leur mise en relation avec les trophées du mur nord, volonté déjà rencontrée précédemment.

L'unité des stucs du mur nord, hormis le manteau de cheminée, est maintenue. Le mise en évidence d'une association par une finition originale est confirmée entre deux panneaux connexes, ceux de l'angle sud/ouest.

Conclusion

Les unités décoratives situées aux départs ou aux extrémités des compositions sont à considérer comme des finitions selon le mode opératoire de leur mise en oeuvre. Certaines d'entre elles, tels les nœuds présents sur chacun des murs, ne sont pas identiques. Les rubans cassés des dessus-de-porte peuvent être considérés comme des adaptations en attente, les cassures ne pouvant s'expliquer par leur emplacement.

Ces finitions permettent de reconstituer les étapes de la genèse de ce décor. En effet, l'absence de parenté stylistique entre des décors de même thème mais aux unités iconographiques distinctes trahit d'une relation d'influence et donc, d'antériorité.

On peut tenter d'approcher une chronologie relative en partant de ces relations d'antériorité basées sur les influences supposées d'un décor sur l'autre :

1. les trophées du mur nord supputés plus anciens et importés auraient influencé les chutes médianes des murs est et ouest, dont les finitions laissent soupçonner une autre main.
2. La place forte, dont la partie supérieure serait un remploi, influence la représentation du « décor au canon ».
3. Ces chutes des murs est et ouest ne partagent ni la composition, ni la finition de la chute aux instruments de musique du mur sud. Aucune relation ne les relie.
4. En revanche, un lien existe entre le dessus-de-porte du mur ouest et la chute du mur sud, qui lui est connexe.
5. Les greffes et guirlandes de fleurs du trumeau du mur sud sont reprises dans les registres supérieurs du mur nord, plus anciens.

La composition de certains décors s'étendant sur l'entièreté de la surface disponible, tels les chutes médianes des murs est et ouest, le « décor au canon », la chute aux instruments de musique et le trumeau sud, atteste d'une réalisation in situ.

La chronologie relative de ces stucs propose deux scénarii :

- Soit les remplois sont acheminés dans un même temps sur le chantier. Dans ce cas, les murs nord, est et ouest sont réalisés lors d'une première phase. Ceci pourrait être confirmé par les pilastres et les pilastres en gaine

⁸² Voir photographie noir et blanc du panneau sud connexe au mur ouest, prise en 1993, archives privées de Fabrice Giot.

scandant les surfaces murales. Dans un second temps, les décors du mur sud seraient élaborés comprenant une intervention ponctuelle, telles les greffes florales en vue d'unifier les stucs des deux phases.

- Soit les remplois surviennent à des époques différentes. Suivant cette logique, le mur nord est le premier à être habillé de stucs. Ensuite, vient le remploi de la place forte et l'aménagement des surfaces murales des murs est et ouest. Puis, dans un troisième temps, le mur sud est décoré avec l'intervention sur le mur nord.

En tenant compte de ces premières analyses, plusieurs mains seraient intervenues directement ou indirectement dans l'élaboration de cet ensemble exceptionnel. Si l'on écarte l'hypothèse des remplois des dessus-de-porte est et ouest, à défaut d'être démontrée, il est possible de dénombrer les apports suivants :

- 1) les stucs du mur nord, hormis la hotte de cheminée,
- 2) la place forte,
- 3) les murs est et ouest,
- 4) le mur sud.

Conclusion générale

Les décors du salon d'honneur, traditionnellement dénommé « salle d'armes », offrent un ensemble de stucs, partageant pour la plupart un thème commun, celui des honneurs militaires. A travers la symbolique militaire, la narration de ces tableaux porte sur les faits d'armes des ancêtres de la branche aînée de la famille de Bryas, conformément aux usages d'une classe sociale d'ordre et de corps attachée à la hiérarchie de chacun de ses membres. Les dégradations du mur ouest rendent délicate l'identification des membres auxquels sont destinés ces hommages. Charles de Bryas semble être l'un d'eux. Bien qu'évoquant les faits militaires familiaux, le sens à donner à cette décoration demeure délicat. Ces panneaux relèvent soit de modèles créés par des ornemanistes, soit de compositions narratives. La raison de cette dichotomie est liée à leurs filiations. En effet, deux grandes sources d'inspiration sont à la base de ce décor monumental, la première relevant des recueils gravés, la seconde répondant aux desiderata du commanditaire présumé, Enlgebert-Frédéric II de Bryas, propriétaire des lieux, évoqué par la paire de pistolets du dessus-de-porte du mur est apportant une datation post quem 1740-1750.

La consultation des recueils d'ornemanistes a mis en évidence l'hétérogénéité de cet ensemble. Les stucs du mur nord présentent nombre de filiation avec les modèles gravés français du XVII^e siècle, alors que les stucs du mur sud s'apparentent à des réalisations datées de la moitié du XVIII^e siècle, voire du dernier quart du XVIII^e siècle.

Déployant une volumétrie exubérante où la performance technique côtoie des gestes incertains, cet aménagement s'accorde mal à l'exiguïté spatiale de la pièce. Certains écarts stylistiques s'expliquent par l'intégration de remplois, d'autres par la contribution de plusieurs mains, celle d'un stucateur provincial et celles du travail coordonné d'un chef d'atelier et de son apprenti.

En raison de ces particularités singulières constatées et analysées ci-dessus, cet ensemble exceptionnel est un témoignage rare de stucs d'origines et d'époques différentes associés en un même lieu.

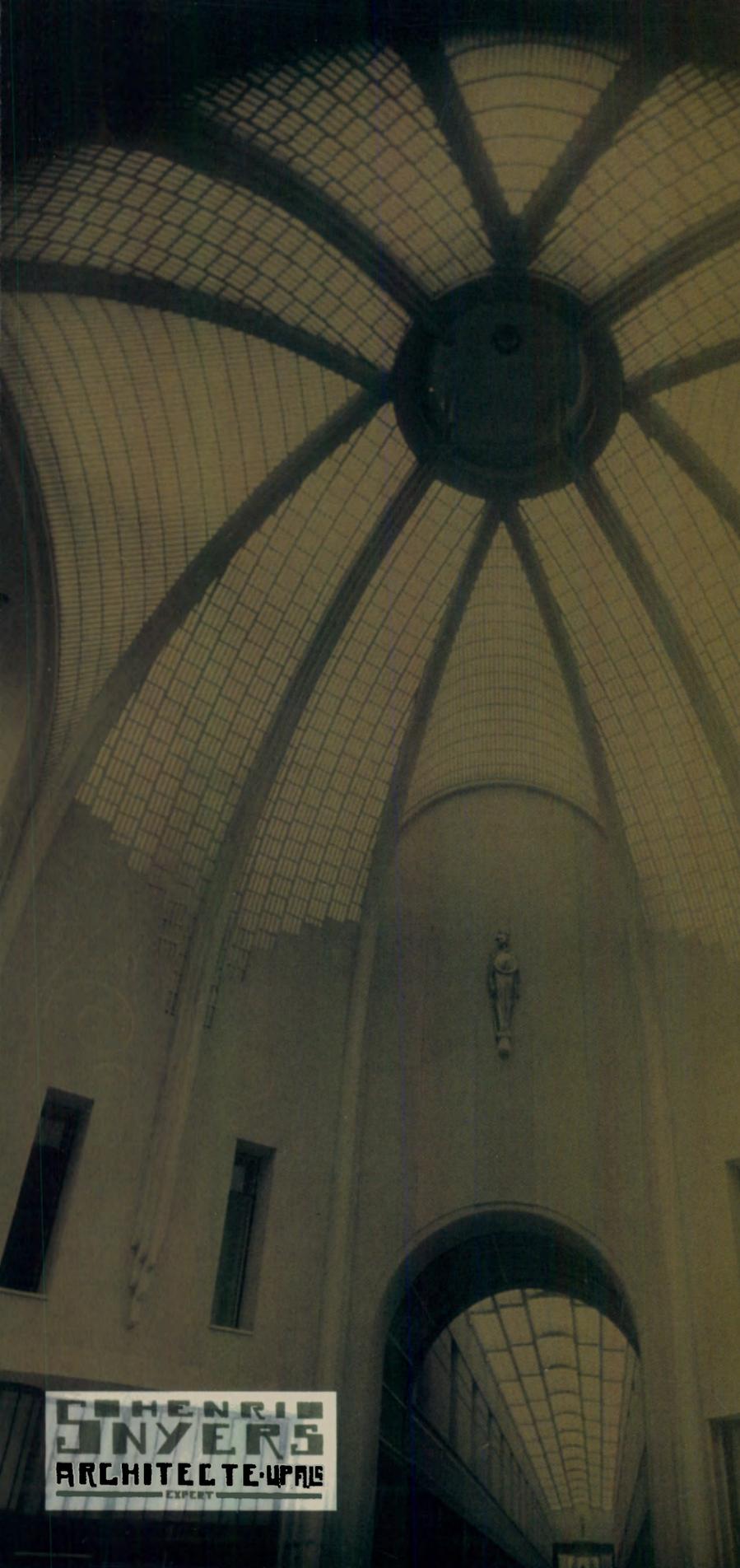
Bibliographie

- BALLOT J., *Le décor intérieur au XVIII^e siècle à Paris et dans la région parisienne : boiseries sculptées et panneaux peints*, Paris, 1930.
- BAUDRY M.-T., *Principes d'analyse scientifique. Sculpture. Méthode et vocabulaire*, Paris, 1978.
- BEARD G., *Stucco and Decorative Plasterwork in Europe*, Cambridge, 1983.
- BENEZIT E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1976.
- BISCONTI G., DRIUSSI G., *Lo Stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza*, Firenze, 2001.
- BLONDEL J.-F., *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, vol. 2, Paris, 1737-1738.
- BONNEFOY F., *Les armes de guerres portatives en France, du début du règne de Louis XIV à la veille de la Révolution (1660-1789), de l'indépendance à la primauté*, t. 1, Paris, 1991.
- BORNET J., *Cartulaire de la commune de Ciney*, Namur, 1869, p. 70-73, 78-81.
- BORMANS S., *Cartulaire de la commune de Couvin*, Namur, 1875, p. L-LI, LXII-LXIII, LXVIII-LXIX, 104-113.
- BORN R., *Les Croy, une lignée hennuyère d'hommes de guerre, de diplomates, de conseillers dans les coulisses du pouvoir sous les ducs de Bourgogne et la maison d'Autriche (1390-1612)*, Bruxelles, 1981.
- BOSC E., *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent*, t. 4, Paris, 1880.
- BOXUS F., *Les stucs dans l'architecture religieuse au pays de Liège*, mémoire de licence, Université de Liège, 1981.
- BRAUN G., HOHENBERG F., *Civitates Orbis Terrarum*, s.l., 1572-1598.
- BROUETTE E., *Topo-biographique de la province de Namur*, Namur, 1947.
- BUXIN L., *Bibliographie historique de Florennes (entité)*, 2^e éd., Florennes, 1983.
- CANONGE P., AUTRIC F., NOURISSIER G., *Techniques et pratiques de la chaux*, Paris, 1995.
- CAUVET G.-P., *Recueils d'ornements à l'usage des jeunes artistes qui se destinent à la décoration de bâtiments*, s.l., 1776.
- CHEVALIER J., *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, 1969.
- CLOCHERIEUX C., *A l'heure des tambours et des fifres*, Acoz, 1972.
- COLLET A., *Les armes*, Paris, 1986.
- COLLETTE A., *L'encyclopédie de l'ornementation*, s.l.n.d.
- COLMAN P., *L'orfèvrerie religieuse liégeoise du XV^e siècle à la Révolution*, Liège, 1966.
- CORVISIER A., *Arts et sociétés dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, 1978.
- CORVISIER A., *Dictionnaire d'art et d'histoire militaires*, Vendôme, 1988.
- DALY C., *Motifs historiques d'architecture et d'ornement*, s.l.n.d.
- DARDENNE L., *Histoire de la ville et de la terre de Chimay*, Chimay, 1960.
- DE BORCHGRAVE D'ALTENA J., *Décors anciens d'intérieurs mosans*, t. 2, Liège, 1930-1932.
- DECLoux, DOURY, *Collection des plus belles compositions de Lepautre*, Lyon, s.d.
- DELOOZ R., *A la découverte de Florennes*, Loncée, 1997.
- DE ROBAULX DE SOUMOY A., *Recherches sur l'histoire de la ville de Mariembourg et l'origine de Charlemont*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 8, Namur, s.d.

- DE ROBAULX DE SOUMOY A., *Jacques de Bryas*, dans *Biographie nationale de Belgique*, t. 3, Bruxelles, s.d.
- DE SALVERTE F., *Le meuble français d'après les ornemanistes de 1660 à 1789*, Paris, 1930.
- DESSART H. et BUCHIN J., *Chimay*, dans *Les enceintes urbaines en Hainaut*, Bruxelles, 1983.
- DE SEYN E., *Dictionnaire historique et géographique des communes belges*, t. 2, Bruxelles, 1925.
- DE TRAZEGNIES O., *Morialmé, noble réminiscence d'un passé tumultueux*, dans *Maison d'hier et d'aujourd'hui*, n° 23, s.l., 1974, p. 30-51.
- D'HOEDT-CHARLIER Béatrix, *Etude de la « salle d'armes » du château de Morialmé*, mémoire de licence, Université de Liège, 2002-2003.
- DHONDT L. et A., *Architecture du XVIII^e siècle en Belgique (baroque tardif - rococo - néo-classique)*, Bruxelles, 1998.
- DIDEROT et D'ALEMBERT, *L'encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1985.
- DIMIER L., *L'architecture et la décoration françaises aux XVIII^e et XIX^e siècles*, s.l., 1923.
- 19 mai 1643, la bataille de Rocroi*, Paris, 1993.
- DONY E., *Chimay des origines à nos jours*, dans *Annales du cercle archéologique de Mons*, t. 58, Gembloux, 1941-1944.
- DUMONT, G.-H., *Beffrois et hôtels de ville de Belgique*, Bruxelles, 1975.
- EDMONT E., *Galerie ternésienne*, Saint-Pol-sur-Ternoise, 1910.
- Encyclopédie des Métiers, La plâtrerie, le staff et le stuc*, Paris, 1997.
- EVANS J., *Pattern, a Study of Ornament in Western Europe from 1180 to 1900*, New-York, 1975.
- FICACCI L., *Giovanni Battista Piranesi, catalogue raisonné des eaux-fortes*, Cologne, 2000.
- FIEVET F. et C., *Mariembourg, ville française : 1554-1559, 1659-1815*, dans *Aux pays des Rièzes et des Sarts*, n° 36, Cludessart, 1969.
- FREELING W., *Stucwerk in het Nerderlandse Woonhuis uit de 17^e en 18^e eeuw*, Leeuwarden, 1993.
- FUNCKEN L. et F., *Le costume, l'armure et les armes au temps de la chevalerie du huitième au quinzième siècle*, Tournai, 1977.
- GENICOT L. F. (dir.), *Le grand livre des châteaux de Belgique*, t. 2, *Châteaux de plaisance : manoirs, demeures classiques et résidences d'été*, Bruxelles, 1977.
- GILLAIN B., *Les escaliers à Namur au XVIII^e siècle*, dans TOUSSAINT J., *Hôtels de maître à Namur*, Namur, 2001, p. 117-130.
- GIOT F., *Décors civils namurois en stuc et en plâtre aux XVIII^e et XIX^e siècles*, dans TOUSSAINT J., *Hôtels de maître à Namur, du style Louis XIV au premier Empire*, Namur, 2001, p. 139-166.
- GIOT F., *Giovanni Antonio Caldelli, peintre de l'illusion à l'ancienne abbaye de Floreffe au XVIII^e siècle*, dans *Le guetteur wallon*, n° 2, Jambes, 1998, p. 44-50.
- GIOT F., *Giovanni Antonio Caldelli, dans les Pays-Bas*, dans TOUSSAINT J., *Hôtels de maître à Namur du style Louis XVI au premier Empire*, Namur, 2001, p. 275-286.
- GIOT F., *Les stucateurs Moretti en terres namuroises au XVIII^e siècle*, dans *Le guetteur wallon*, n°1, Jambes, 1997, p. 4-17.
- GIOT F., *Les stucateurs Moretti en terres namuroises au XVIII^e siècle*, dans *Le guetteur wallon*, n° 3, Jambes, 1997, p. 88-91.
- GIOT F., *Les Moretti, stucateurs Tessinois, dans les anciens Pays-Bas autrichiens au XVIII^e siècle. Etude historique et approche stylistique de leur œuvre* dans *Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain*, Louvain-la-Neuve, 1993, p. 223-224.

- GIOT F., *Les Moretti, stucateurs de Riva San Vitale en Belgique au XVIII^e siècle*, dans *Archivio Storico Ticinese*, Bellinzona, 1996, p. 119-238.
- GOETHALS F.-V., *Dictionnaire généalogique et héraldique des familles nobles du royaume de Belgique*, t. 1, Bruxelles, 1849.
- GOLARD R., *Chroniques des marches passées*, t. 1, Gerpines, 1985.
- GRUBER A., *L'art décoratif en Europe, 2. Classique et baroque*, Paris, 1992.
- GUILMARD D., *Les maîtres ornemanistes. Dessinateurs, peintres, architectes, sculpteurs et graveurs*, Paris, 1881.
- HASQUIN H., *Communes de Belgique. Dictionnaire d'histoire et de géographie administrative*, t. 2, Bruxelles, 1980.
- JANNEAU G., *Dictionnaire des styles*, Paris, 1966.
- JANNEAU G., *L'époque Louis XVI*, Paris, 1964.
- JANSENS P. et DUERLOO L., *Armorial de la noblesse belge du XV^e au XX^e siècle*, Bruxelles, 1992-1994.
- LACROIX P., *L'armée depuis le Moyen Age jusqu'à la Révolution*, Paris, 1886.
- LAFFINEUR-CREPIN M., *La décoration intérieure des édifices civils publics à Liège au XVIII^e siècle (1715-1795)*, mémoire de licence, Université de Liège, 1973-1974.
- LEBEURRE A., *Le « genre arabe » : nature et diffusion des modèles dans le décor intérieur à Paris, 1760-1790*, dans *Histoire de l'art. Architecture et décor*, n° 42/43, Paris, 1998, p. 83-98.
- LE PAUTRE P., *Les plans, coupes, profils et élévations des villes et chateau royal de Versailles, gravés entre 1714 et 1715*, Paris, s.d.
- Les délices des Pays-Bas ou description géographique et historiques de XXVII Provinces Belgique*, Paris, 1786.
- LETHE J.-N., *Etude du château de Morialmé*, CHAB-UCL, Louvain-la-Neuve, 2002.
- LIENARD A., *Spécimens de la décoration et de l'ornementation au XIX^e siècle*, Liège, 1866.
- LUZ F., *Blasons des familles d'Europe*, Gaillac, 1996.
- MARMOR S., *Mariembourg, les gouverneurs*, s.l., 1936.
- MOUCHET C., *Compilation sur Morialmé*, s.l., 1991.
- MISONNE D., *La charte d'Arnoul de Morialmé en faveur de l'abbaye de Waulsort (15 juillet 1087)* dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 53, Namur, 1961, p. 67-79.
- MISONNE D. et DUVOSQUEL J.-M., *Le Hainaut dans les albums du duc Charles de Croÿ (fin XVI^e début XVII^e siècle)*, Mons, 1980.
- MORIN M., *Les armes anciennes*, Paris, 1983.
- NEUBECKER O., *Le grand livre de l'héraldique. L'histoire, l'art et la science du blason*, Bruxelles, 1977.
- NICOLSON N., *Grandes demeures*, Lausanne, 1968.
- PARENT M. et VERROUST J., *Vauban*, Paris, 1971.
- PARIS P., D'HERICOURT A., RENIER L., DE MOLINARI M., GUILBERT A., JOANNE A., *Histoire illustrées des principales villes de l'Artois*, s.l., 1992.
- PASTOUREAU M., *Les armoiries*, Turnhout, 1976.
- PASTOUREAU M. et HUBERT J., *Traité d'héraldique*, Paris, 1993.
- PEROUSE DE MONTCLOS J.-M., *Architecture : vocabulaire*, Paris, 1988.
- PEROUSE DE MONTCLOS J.-M., *Versailles*, Paris, 2001.
- PHILIPPE J., *Sculpteurs et ornemanistes de l'ancien Pays de Liège (XVI^e-XIX^e siècle)*, Liège, 1958.
- PHILIPPE J., *Meubles, styles et décors entre Meuse et Rhin*, Liège, 1977.
- PONS B., *De Paris à Versailles 1699-1736. Les sculpteurs ornemanistes parisiens et l'art décoratif des Bâtiments du roi*, Strasbourg, 1986.

- PRAETORIUS M., *Syntagma musicum. Band II. De Organographia, Wolfenbüttel, 1619*, dans *Documenta Musicologica*, XIV, s.l., 1958.
- PREAUD M., *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle. Jean Lepautre (deuxième partie)*, t. 12, Paris, s.d.
- PUTERS A., *Vasalli et Gagini, stucateurs italiens au Pays de Liège*, Liège, 1960.
- RABREAU D., *Les dessins d'architecture au XVIII^e siècle*, Paris, 2001.
- ROLAND C.-G., *Les seigneurs de Morialmé avant le quinzième siècle* dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 35, Namur, 1922, p. 1-81.
- ROGER-MILES L., *Comment discerner les styles du VIII^e au XIX^e siècle : études pratiques sur les formes et les décors propres à déterminer leurs caractères*, dans *Objets d'art et la curiosité*, Paris, s.d.
- ROGER-MILES L., *Architecture, décoration et ameublement pendant le dix-huitième siècle, régence-Louis XV, symétrie, asymétrie, proportions légères et courbes capricieuses*, Paris, s.d.
- RORIVE J.-P., *La guerre de siège sous Louis XIV en Europe et à Huy*, Bruxelles, 1998.
- ROUAIX P., *Dictionnaire des arts décoratifs*, Paris, s.d.
- RUDEL J.(dir.) , *Les techniques de l'art*, Paris, 1999.
- SAUVAGE G., *Histoire de Saint-Pol*, Arras, 1834.
- SAVAGE G., *Histoire de la décoration intérieure*, Paris, 1967.
- SCMIDT R., *Les armes à feu portatives, leur origine et leur développement historique et technique jusqu'à nos jours*, Paris, 1877.
- SPELTZ A., *Les styles de l'ornement depuis les temps préhistoriques jusqu'au milieu du XIX^e siècle*, s.l., 1949.
- TANGHE A., *Morialmé*, dans GENICOT L. F. (dir.), *Le grand livre des châteaux de Belgique*, t. 2, *Châteaux de plaisance*, Bruxelles, 1977, p. 195-196.
- TANGHE A., *Morialmé*, dans *Le patrimoine monumental de la Belgique*, vol. 9, Liège, 1982, p. 286-296.
- THORNTON P., *L'époque et son style : la décoration intérieure 1620-1920*, Paris, 1986.
- TOUSSAINT J.(dir.), *Le mobilier namurois du XVIII^e siècle*, Namur, 1995.
- Trophées d'armes nouvellement inventés et gravés par Jean le Pautre*, Paris, s.d.
- UME G., *L'art décoratif, modèles de décoration et d'ornementation de tous les styles et de toutes les époques choisis dans les œuvres des plus célèbres artistes*, Paris, s.d.
- VAN DEN EYNDE M., *La fonction militaire de Mariembourg et de Philippeville*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 44, Namur, 1947, p. 271-292.
- VAN HELLEMONT J., *Grand registre alphabétique des noms et blasons*, Bruxelles, 1988, p. 95.
- VENDRIX P., *Le trophée d'instruments dans l'ébénisterie liégeoise du XVIII^e siècle*, dans *Revue belge de musicologie*, XLVII, Bruxelles, 1993, p. 115-123.
- VIERL P., *Der stück*, Munich, 1969.
- WELLENS R., *La forteresse de Mariembourg, fondation-cession du territoire aux Pays-Bas (1546-1655)*, dans *Revue belge de philosophie et d'histoire*, t. 37, Bruxelles, 1959, p. 344-373.
- WEIGEL J. C., *Musicalisches theatrum*, dans *Documenta musicologia*, XXII, s.l., 1961.
- WODON B., *Gilles-Gaspard Pierard, un menuisier ornemaniste à l'époque des « Lumières »*, dans TOUSSAINT, J., *Boiseries et marbres sculptés en Namurois*, Namur, 1997, p. 24-27.
- WYFFELS-SIMOENS M.-L., *Boiseries namuroises sculptées et datées du XVIII^e siècle*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 49, 1957-1958, p. 191-222.
- ZELLER G., *L'organisation défensive des frontières du Nord et de l'Est au XVII^e siècle*, Naney, 1928.



**COHENRIE
JNYERS**
ARCHITECTE-URPIS
EXPERT

ISBN : 2-87401-200-9



9 782874 012006

