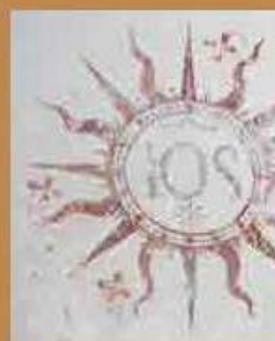


BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES
TOME 23 - 2011



BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
DES MONUMENTS, SITES ET FOUILLES

TOME 23 - 2011



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

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

Illustrations et textes sont publiés sous la responsabilité des auteurs.

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

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

Diffusion :

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

Coordination :

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

Composition graphique et impression :

Imprimerie Chauveheid s.a. – Stavelot

Éditeur responsable :

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

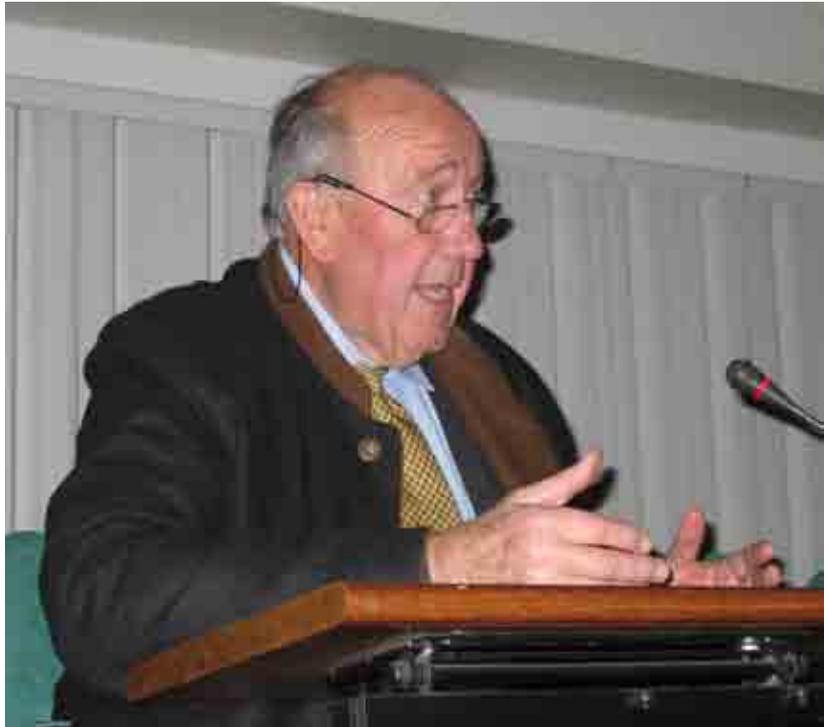
Dépôt légal : D/2012/11.969/1
ISBN : 978-2-9600935-3-7

TABLE DES MATIÈRES

Bulletin de la C.R.M.S.F. – Tome 23

In memoriam – Bernard Dethier	5
Le 175^e anniversaire de la Commission royale des Monuments	7
<i>Baron TOLLET</i> <i>Président de la C.R.M.S.F.</i> <i>Pierre GILISSEN</i> <i>Secrétaire général adjoint du C.E.S.W.</i> <i>Secrétaire permanent de la C.R.M.S.F.</i>	
Les décors peints médiévaux de l'abbatiale Notre-Dame et Saint-Jean de Floreffe	15
<i>Aline WILMET</i> <i>Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège</i> <i>Doctorante aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur</i>	
Étude archéologique et dendrochronologique des charpentes de l'église de la Sainte-Vierge à Chaussée-Notre-Dame (Soignies)	43
<i>Gérard BAVAY</i> <i>Membre effectif de la section des Monuments de la C.R.M.S.F.</i> <i>Patrick HOFFSUMMER</i> <i>Centre européen d'Archéométrie, Université de Liège</i> <i>Christophe MAGGI</i> <i>Centre européen d'Archéométrie, Université de Liège</i> <i>Dimitri PREUD'HOMME</i> <i>Attaché à la Direction de la Protection du Patrimoine, Service public de Wallonie</i>	
Deux petites tours d'artillerie de la fin du XV^e siècle à Namur	67
<i>Philippe BRAGARD</i> <i>Professeur d'Histoire de l'Architecture et de l'Urbanisme à l'Université catholique de Louvain</i> <i>Membre effectif de la section des Monuments et Président de la Chambre provinciale de Namur de la C.R.M.S.F.</i>	
Les décors en plâtre au sein d'un ensemble d'hôtels de maître à Namur au XIX^e siècle. Étude technique et analyse des ensembles ornementaux	95
<i>Laura GOEDERT</i> <i>Titulaire d'un Master en Histoire de l'Art et Archéologie, Université catholique de Louvain</i>	

In memoriam Bernard DETHIER



Bernard Dethier lors de son allocution le 26 janvier 2012, jour de l'Assemblée générale de la Commission royale. © C.R.M.S.F.

Notre Vice-Président Bernard Dethier s'en est allé une nuit de mars 2012.

Discrètement, sans crier gare, dans son sommeil...

Il était membre de notre Commission royale depuis septembre 1989.

C'était l'époque de la régionalisation du secteur des monuments et sites (Lois spéciales de réformes institutionnelles du 8 août 1988) et la nouvelle Commission royale ainsi régionalisée fut officiellement installée au Parlement wallon, en présence de Sa Majesté le Roi Baudouin et du Gouvernement wallon au grand complet.

Lorsqu'il fut désigné comme membre de la Section des Sites, c'était toujours Max Wasterlain, Président de la Commission royale depuis 1985, qui la dirigeait. Puis très vite, l'ancien recteur des Facultés de Gembloux, Monsieur Albert Ledent, fut désigné Vice-Président. Se succédèrent ensuite à ce poste Monsieur le professeur Alfred Froment et Madame Dominique Guerrier-Dubarle.

Bernard était un membre très impliqué dans la vie de la Section des Sites. Il connaissait très bien les différents territoires wallons, et pas seulement la province de Namur. Il était toujours présent, en séance, à tous les groupes de travail, à toutes les inspections sur place..., tant pour les dossiers de travaux que pour les dossiers de classement.

Entre 1992 et 1994, il a notamment animé, avec quelques membres des Chambres régionale et provinciale de Namur, un groupe de travail dédié à la protection de la Haute Meuse, entre Namur et la frontière française, dans le cadre de l'élaboration du contrat de rivière. J'ai gardé un grand souvenir de cette époque où nous avons sillonné ensemble, pendant des mois, tous les sites de cette magnifique région, dont certains ont été classés grâce à son action : l'île de « Vas-t'y frotte » à La Plante, les rochers de Frêne à Lustin, la dalle de Tailfer, la plaine entre Bouvignes et Houx, et beaucoup d'autres sites qui restent encore à protéger.

Pendant de très nombreuses années et ce, jusqu'en 2007, Bernard a également organisé avec maestria pour tous les membres de la Commission royale, des visites commentées de sites et monuments namurois. Il choisissait toujours des éléments patrimoniaux méconnus, voire totalement inconnus, et préparait avec grand soin ces journées organisées sous l'égide de la Chambre provinciale de Namur. Très bien documentées, ces visites avaient toujours grand succès et permettaient à chacun de parfaire sa connaissance du patrimoine de la province de Namur, singulièrement de biens privés habituellement non accessibles au public.

Depuis 2008, nommé Vice-Président de la Commission royale, il présidait la Section des Sites dont on vient de commémorer le centenaire. À cette occasion, nous avons présenté fin janvier 2012, sur sa proposition, une exposition et une conférence consacrées aux arbres remarquables. Le 26 janvier dernier, jour de l'Assemblée générale de rentrée, Bernard Dethier nous a présenté sa vision de ce patrimoine naturel auquel il tenait tant. Personne ne pouvait imaginer que ce serait sa dernière assemblée de la Commission royale.

Sa forte personnalité, sa grande force de travail et son dévouement à la cause de la protection du Patrimoine resteront dans toutes les mémoires.

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

Baron TOLLET

Président de la C.R.M.S.F.

Pierre GILISSEN

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

**Le 175^e anniversaire
de la Commission royale
des Monuments**

Une cérémonie commémorative du 175^e anniversaire de la fondation de la Commission royale s'est tenue à Bruxelles le 25 novembre 2010. Organisée par les quatre structures consultatives belges en matière de Patrimoine, à savoir les commissions bruxelloise, flamande, wallonne et germanophone, cette manifestation s'est déroulée dans les anciens bâtiments de Tours et Taxis, en présence de Leurs Altesses Royales le Prince Laurent et la Princesse Claire de Belgique. À cette occasion ont pris la parole les quatre Présidents des commissions, Madame Anne Mie Draye et Messieurs Rudolf Kremer, Robert Tollet et Guido Vanderhulst, ainsi que Monsieur François Loyer, Directeur de Recherches au CNRS, Grand Prix du Patrimoine du Ministère français de la Culture et de la Communication, et enfin, Monsieur Marc Antrop, Docteur en Géographie et Vice-Président de la commission flamande (fig. 1-2).



*Fig. 1.- La cérémonie commémorative du 175^e anniversaire de la fondation de la Commission royale dans les anciens bâtiments de Tours et Taxis à Bruxelles, le 25 novembre 2010.
Photo Guy Focant © SPW.*



Fig. 2.- De gauche à droite, Messieurs Marc Antrop et François Loyer, orateurs, Monsieur Charles Piqué, Ministre-Président de la Région de Bruxelles-Capitale, Messieurs Rudolf Kremer et Robert Tollet, respectivement Président de la Commission germanophone et Président de la Commission wallonne, Leurs Altesses Royales la Princesse Claire et le Prince Laurent de Belgique, Madame Anne Mie Draye, Présidente de la Commission flamande, et Monsieur Guido Vanderhulst, Président de la Commission bruxelloise.
Photo Guy Focant © SPW.

En cette circonstance, nous avons pensé qu'il convenait d'examiner la situation de la Commission royale dans un double contexte : celui de sa création en 1835 et celui d'aujourd'hui, au début du XXI^e siècle.

C'est la période révolutionnaire de la fin du XVIII^e siècle, avec son lot de destructions, qui a donné les premiers signes d'intérêt pour la conservation des monuments historiques : c'est en effet en l'An II qu'est adressée aux administrateurs de la République la première instruction visant à inventorier et à conserver les édifices et œuvres d'art. La création du Musée des Monuments français en 1793 constitue lui aussi une marque évidente de volonté publique dans ce domaine.

Mais c'est seulement avec le grand mouvement intellectuel secouant l'Europe à l'époque du Romantisme que l'on trouve les premières prises de position effectives en faveur de la protection de ce qu'on n'appelait pas encore le Patrimoine. À tout seigneur, tout honneur, c'est un des géants du XIX^e siècle, Victor Hugo, qui affirme parmi les premiers, dès 1825, avoir déclaré la *Guerre aux démolisseurs* : « (...) Il n'y a peut-être pas en France à l'heure qu'il est une seule ville, pas un seul chef-lieu d'arrondissement, pas un seul chef-lieu de canton, où il ne se médite, où il ne se commence, où il ne s'achève la destruction de quelque monument historique national, soit par le fait de l'autorité centrale, soit par le fait de l'autorité locale de l'aveu de l'autorité centrale, soit par le fait des particuliers sous les yeux et avec la tolérance de l'autorité locale. (...) Faites réparer ces beaux et graves édifices. Faites-les réparer avec soin, avec intelligence, avec sobriété. Vous avez autour de vous des hommes de science et de goût qui vous éclaireront dans ce travail. Surtout que l'architecte-restaurateur soit frugal de ses propres imaginations ; qu'il étudie curieusement le caractère de chaque édifice, selon chaque siècle et chaque climat. Qu'il se pénètre de la ligne générale et de la ligne particulière du monument qu'on lui met entre les mains ; et qu'il sache habilement souder son génie au génie de l'architecte ancien ». Dans la

préface de *Notre-Dame de Paris*, en 1831, il proclame : « Conservons les monuments anciens, inspirons à la Nation l'amour de l'architecture nationale ! ». Les milieux officiels de la Monarchie de Juillet, à l'instigation du fameux ministre Guizot, suivent assez vite cette harangue « hugolienne » et Prosper Mérimée est nommé au poste d'inspecteur général des Monuments historiques par le roi Louis-Philippe en 1834. Cette nouvelle administration fut complétée par l'établissement d'une Commission des Monuments historiques en 1837.

De son côté, le tout jeune État belge prend très tôt conscience de l'importance de la question. C'est par l'arrêté royal du 7 janvier 1835 que le roi Léopold I^{er} met sur pied une Commission royale des Monuments composée de neuf membres, présidée par le sénateur comte de Robiano. Ancien chambellan du roi Guillaume des Pays-Bas, François-Xavier de Robiano avait été, dès octobre 1830, gouverneur de la province d'Anvers, puis membre du Congrès national et sénateur.

La nouvelle commission est alors chargée de donner des avis au ministre de l'Intérieur sur « les réparations qu'exigent les monuments du pays remarquables par leur antiquité, par les souvenirs qu'ils rappellent, ou par leur importance sous le rapport de l'art (...) et sur les plans relatifs aux constructions et réparations des édifices mentionnés dans l'article 2 de l'arrêté du 2 août 1824 [soit les édifices du culte] et d'autres édifices publics ».

De prime abord, on peut être surpris de voir le gouvernement d'un nouvel état comme la Belgique, issu d'une révolution encore toute fraîche, à l'assise encore bien incertaine (le pays est à ce moment toujours officiellement en guerre avec la Hollande !), donner une priorité dans son action fondatrice des structures publiques à la création d'un organe consultatif dans une matière réputée artistique et donc, non vitale pour l'État.

Et pourtant, à l'analyse, nous devons considérer cet acte instaurant la Commission royale des Monuments comme résolument politique au sens le plus noble du terme. En effet, les événements de 1830 constituent le départ d'une véritable révolution nationale et tout élément contribuant à renforcer ce caractère national belge parmi la population – dont une partie reste orangiste, surtout à Gand et à Anvers – est d'emblée encouragé par le nouveau gouvernement et le premier monarque. Il est à cet égard significatif que la mise sur pied de la Commission royale soit de plusieurs années antérieure au vote des lois communale et provinciale, piliers du régime démocratique et décentralisé belge. C'est dans ce contexte d'exaltation de la fibre patriotique qu'il convient d'examiner l'intérêt des autorités pour le Patrimoine historique et le processus d'instauration de la commission.

En outre, et ce second point est capital, il faut rappeler qu'une des compétences de la Commission royale est fondée sur l'arrêté royal du 16 août 1824 « portant que les Fabriques et Administrations d'église ne peuvent prendre des dispositions sur des objets dont le soin ne leur est pas expressément conféré par les lois, règlements et ordonnances existants ». Cette disposition réglementaire, prise par le très protestant Guillaume 1^{er} roi des Pays-Bas, établissait, au grand dam de la hiérarchie de l'Église catholique, principalement belge, une tutelle absolue du gouvernement sur toute construction ou transformation d'église ou encore sur le déplacement ou l'aliénation de tout objet d'art déposé

dans une église. Dans la Belgique constitutionnelle d'après 1831, où libéraux laïcs et catholiques ultramontains partageaient un pouvoir tout neuf et encore fragile, confier à une commission d'experts le soin d'examiner les dossiers et de conseiller le ministre ayant les cultes en charge, était donc une façon de rééquilibrer les choses, en donnant des gages à l'Église catholique sur le caractère objectif de la décision prise.

Mais un autre élément doit être pris en compte si l'on veut véritablement comprendre l'émergence d'une structure comme la Commission royale des Monuments, c'est le contexte économique de ce premier tiers du XIX^e siècle.

En effet, depuis la fin du Premier Empire, l'Europe continentale, largement dominée par le monde rural et l'économie agricole, était entrée dans les prémisses de la révolution industrielle. L'Angleterre avait pris un peu d'avance à cet égard, mais le sud du royaume des Pays-Bas, devenu le jeune royaume de Belgique indépendant en 1830, s'est très rapidement inscrit parmi les nations les plus avancées à cet égard. Les premiers fours à puddler s'érigent dès 1821 dans les bassins de Liège et de Charleroi ; en 1823, le premier bateau à vapeur est lancé à Anvers ; en 1825, quinze filatures verviétoises sont dotées de machines à vapeur et en 1827, les premiers hauts fourneaux au coke sont installés à Seraing et à Couvin.

La nouvelle aristocratie industrielle belge – les Cockerill, les Warocqué, les Simonis, les Orban, les Lamarche, les Coppée – se retrouve héritière des dépouilles patrimoniales des vieilles classes privilégiées de l'Ancien Régime.

Ce sont notamment les biens d'église, acquis durant et après la révolution, qui deviennent leurs nouveaux fiefs. John Cokerill installe le siège de sa société et ses premières usines au château de Seraing, ancienne résidence d'été des princes-évêques de Liège ; l'ancienne abbaye du Val Saint-Lambert se voit investie par les ateliers et les fours de la cristallerie qui porte toujours son nom ; l'ancienne abbaye brabançonne d'Heylissem est transformée successivement en filature, distillerie et raffinerie ; l'ancien couvent des Récollectines à Liège, quartier de Saint-Léonard, voit s'implanter une linière fondée par John Cockerill (encore lui !), où travailleront plus de mille personnes ; l'ancienne abbaye de Moulins, dans la vallée de la Mollignée, abrite des usines de cuivre et de laiton, etc. Un peu partout sur le territoire, à Liège, à Gand, à Verviers, des fumées d'usine montent désormais des cheminées d'anciens cloîtres reconvertis...

Enfin, l'année de création de la Commission royale restera surtout dans les annales par l'inauguration, le 5 mai 1835, de la première ligne belge de chemin de fer à vapeur Bruxelles-Malines ; révolution technologique que ce train qui, pour la première fois en Europe continentale, assure un transport de voyageurs.

On le voit, le monde bouge à cette époque et les esprits du temps, pour la première fois dans l'histoire de l'Humanité, prennent conscience de l'importance de garder des traces de l'ancien monde, celui, tout proche, de l'Ancien Régime, mais par « capillarité » celui qui remonte jusqu'à l'Antiquité et même la Préhistoire, le liégeois Philippe-Charles Schmerling faisant les premières découvertes mondiales d'ossements préhistoriques à la caverne de Chokier entre 1829 et 1836.

La Commission royale a donc commencé ses travaux à une époque marquée par un bouleversement socio-économique majeur, l'entrée dans le monde industriel.

Cent septante-cinq années plus tard, en ce début de XXI^e siècle, nous devons aujourd'hui envisager notre mission dans un autre monde, celui de la post-industrialisation, frappé du sceau des nouvelles technologies, de l'hyper-communication et de la mondialisation.

Ce constat s'applique à l'ensemble de l'Europe, mais trouve une acuité particulière dans les régions comme les nôtres, où la vieille industrialisation a laissé des strates, des cicatrices, des chancres et des foyers de pollution un peu partout sur le territoire. La Wallonie en est, de façon évidente, un des exemples les plus typiques.

L'archéologie industrielle et l'histoire des sciences et des techniques sont aujourd'hui bien prises en compte et largement intégrées aux préoccupations de la Commission royale. La nouvelle « société de la connaissance » prend dans nos rangs tous les jours plus d'importance, grâce aux nouvelles disciplines constitutives de l'archéométrie, point de fusion des sciences exactes et des sciences humaines dans notre matière patrimoniale. Dendrochronologie, relevés numériques en trois dimensions, analyses PIXE, réflectographie infrarouge, etc., toutes ces nouvelles technologies aujourd'hui mises au service du Patrimoine dans toutes ses dimensions, tant archéologique que monumentale ou artistique, nous apportent une meilleure compréhension de ce Patrimoine et nous permettent d'appréhender avec plus de justesse les problèmes de conservation et de restauration.

Une autre question majeure, dans une Europe très largement déchristianisée, est l'avenir des biens affectés au culte. L'Église est amenée, un peu plus chaque année, à désacraliser des églises, paroissiales ou non, devenues surnuméraires. Que faire demain avec tous ces édifices ? Voilà une question que les rédacteurs des arrêtés de 1824 et de 1835 n'avaient bien entendu jamais imaginée... À l'évidence, ce sera très vite notre responsabilité d'aménager des solutions à cet épineux problème. Il faut nécessairement, avec l'ensemble des pouvoirs publics concernés et les autorités diocésaines, s'y préparer dès maintenant. En effet, ce problème, qui jusqu'il y a peu ne concernait que des édifices d'un intérêt simplement documentaire, touche aujourd'hui des monuments classés (par exemple, la démolition éventuelle d'une église de Hesbaye du XVIII^e siècle dotée d'une tour romane !) ou inscrits à l'*Inventaire du Patrimoine*, dont la disparition pure et simple, faute d'affectation, ne saurait être admise.

Il en va de même pour l'avenir du Patrimoine rural. En effet, on constate qu'en vingt ans le nombre d'exploitations agricoles a diminué de 50 % en Wallonie, celles-ci passant de 30.000 unités en 1990 à moins de 15.000 en 2009, et que l'effectif de la population employée dans le secteur de l'agriculture wallonne a lui aussi diminué de 46.000 personnes en 1990 pour passer à environ 25.000 personnes en 2009. Ces chiffres démontrent à eux seuls l'ampleur du phénomène. En conséquence, depuis quelques temps, il ne se passe pratiquement plus de séance de la commission où ne soit abordée la question de la reconversion d'anciennes fermes, granges, étables, écuries, etc., délaissées par l'activité agricole. En général, cette nouvelle affectation porte sur du logement familial, mais aussi sur l'aménagement de chambres d'hôtes, voire des

transformations plus importantes pour le secteur HORECA ou même des maisons de repos, ce qui ne va pas sans poser de sérieux problèmes par rapport au respect de la typologie rurale de ces monuments vernaculaires (percements divers en façade et en toiture, non respect des espaces traditionnels, aménagements liés à l'application de réglementations spécifiques, notamment pour les accès PMR, etc.). Mais le problème est encore plus grave pour tous les anciens bâtiments agricoles désaffectés non classés mais inscrits à l'*Inventaire du Patrimoine* et qui sont le plus souvent purement et simplement abandonnés ou démolis.

Le Patrimoine est certes une charge, mais c'est aussi une des richesses des nations européennes qui sont, pour la plupart, dépourvues de matières premières, en dehors de la matière grise. Bien mis en valeur, ce Patrimoine peut générer une économie nouvelle liée au tourisme et à la culture. Certes, nous n'avons pas la naïveté de croire que nous pourrions demain régler la question de la reconversion de nos économies européennes grâce au seul Patrimoine ou à la Culture et ses dérivés modernes que sont la communication et l'audio-visuel, mais nous devons avoir notre part à cette mutation inévitable. Vu depuis les pays émergents, comme la Chine, l'Inde ou le Brésil, là où le renouveau économique mondial est en train de se jouer, l'Europe peut sembler un grand écomusée dépassé par les événements. Toutefois, lorsqu'on revient de ces nouvelles mégapoles modernes comme Shanghai, Singapour ou Sao Paulo, on se prend à penser que l'Europe reste une région bénie des dieux, par son art de vivre, ses villes encore à taille humaine, ses campagnes et ses paysages paisibles, ses folklores traditionnels, le tout sublimé par un Patrimoine culturel, monumental et artistique d'une qualité à dimension universelle.

Il n'y a qu'un Versailles, un Parthénon, un Alhambra ou un Mont Saint-Michel sur cette planète... et tout le monde veut les voir au moins une fois dans sa vie. C'est là aussi une de nos responsabilités futures : envisager une mise en valeur de ce Patrimoine adaptée aux exigences d'un public toujours plus nombreux et plus diversifié... parfois trop nombreux, ce qui n'est pas sans danger pour la conservation.

Hommage soit donc rendu à toutes ces femmes et tous ces hommes qui, depuis 175 ans, ont œuvré au sein de la Commission royale et ont permis, par leurs réflexions et leur travail, d'offrir aux générations actuelles et futures le témoignage matériel de ceux qui nous ont précédés.

La « vieille dame » n'a pas fini son œuvre.

Aline WILMET

*Licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège
Doctorante aux Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur*

Les décors peints médiévaux de l'abbatiale Notre-Dame et Saint-Jean de Floreffe

Introduction

L'abbatiale de Floreffe renferme un patrimoine peint exceptionnel conservé *in situ* qui s'amenuise d'année en année au détriment d'informations archéologiques cruciales. Les vestiges de polychromie médiévale sont principalement localisés dans le bras nord du transept et dans le vaisseau central de la nef, des secteurs épargnés par les transformations de Laurent-Benoît Dewez au XVIII^e siècle (fig. 1). Il s'agit principalement d'un décor de faux appareil ocre jaune à double joint blanc qui orne l'ensemble de l'abbatiale et de différents motifs pour la plupart géométriques (bandeaux plissés, motifs de fausse draperie, cercles sécants à motifs héraldiques, frises de rinceaux), mais aussi de quelques médaillons figurés qui n'avaient jamais fait l'objet d'étude approfondie avant 2010¹.

Cadre historique

L'abbaye de Floreffe est située sur un imposant promontoire rocheux au confluent de la Sambre et du Wéry, dans un contexte géologique schisteux et un relief accentué peu adaptés à la construction d'un tel édifice². La troisième fille de l'ordre de prémontré est fondée en 1121³ par Norbert de Gennep, suite au don de l'alleu de Floreffe appartenant au comte Godefroid de Namur et à son épouse Ermesinde. La chapelle dite « du Salve »⁴ est consacrée la première fois, en 1123, par l'évêque de Liège Albéron I^{er} et la seconde, en 1161, par l'évêque Henri II de Leez. Grâce à son statut privilégié au sein de l'ordre, l'abbaye reçoit dès sa fondation de nombreuses faveurs de la part des comtes de Namur et de l'évêque et s'enrichit considérablement⁵. Ainsi, les comtes de Namur choisissent cet édifice comme nécropole : le comte Godefroid (1067/1068-1139) et son épouse Ermesinde tout comme leurs successeurs, Henri l'Aveugle (1115-1196) et sa seconde épouse, Agnès de Gueldre, se font inhumer dans la chapelle. Au début du XIII^e siècle, suite au conflit de succession

¹ Cette étude résulte des recherches effectuées lors de notre mémoire de fin d'études réalisé et défendu à l'Université de Liège en 2010 (WILMET Aline, 2010). Avant toute chose, nous tenons à remercier nos promoteurs, Messieurs Patrick Hoffsummer et Christian Sapin, ainsi que les professeurs Mathieu Piavaux et Benoît Van den Bossche, pour leur soutien durant toute l'élaboration de cette étude. Nous adressons également notre vive reconnaissance au personnel de l'abbaye de Floreffe qui nous a réservé un accueil chaleureux, particulièrement Monsieur le préfet Jules Massart, l'abbé Jean Lombet et Monsieur Jacques Guissard, ainsi que toutes les personnes qui ont de près ou de loin contribué à la réalisation de cette étude et particulièrement, Mesdames Ariadna Cervena Xicotencalt et Louise Samain et Monsieur Bernard Gilbert.

² SPÈDE Raphaël, « Prémontré ou la place de l'ordre éponyme au sein de l'architecture monastique » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaëtane (dir.), 1996, p. 26-27 ; PIAVAUX Mathieu, 2000, p. 203 et 250.

³ BARBIER Joseph et Victor, 1880, p. 7-9. La charte de fondation est notamment reproduite en latin et traduite en français dans l'ouvrage du chanoine Maere (MAERE René, 1911, p. 7-10).

⁴ La Chronique rimée de Floreffe, datée de la seconde moitié du XV^e siècle, mentionne l'édification de cette chapelle (de REIFFENBERG Frédéric, 1848, p. 68).

⁵ BARBIER Joseph et Victor, 1881, p. 7-67.

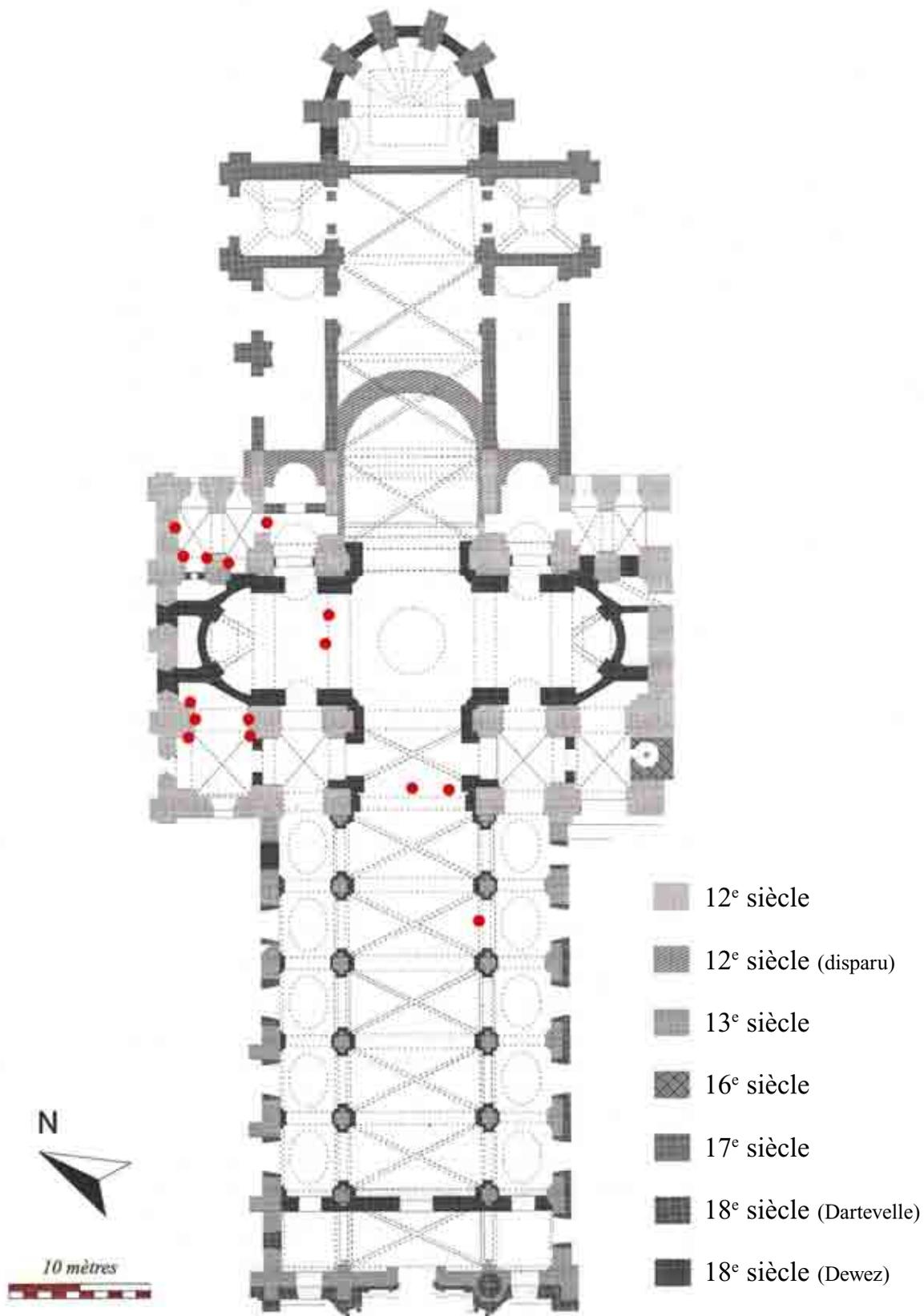


Fig. 1.- Plan chronologique du gros œuvre de l'abbatiale et du décor de L.-B. Dewez. Les pastilles rouges indiquent les vestiges des décors peints.
 D'après PIAVAUX Mathieu, 2000, p. 210 (redessiné par Jean-Noël Anslin d'après JEANMART Jean et CHANTRAINE Luc, « L'église abbatiale avant l'intervention de Dewez » dans GÉNICOT Luc Francis, 1973, p. 40-41).

qui opposa en 1188 Henri l'Aveugle comte de Namur et Baudouin V de Hainaut, la nécropole floreffoise est abandonnée au profit de la collégiale Saint-Aubain de Namur⁶.

C'est en 1165 que Gerland, troisième abbé de Floreffe, pose la première pierre du transept dont le gros œuvre semble avoir été achevé vers 1170⁷, si l'on en croit l'analyse dendrochronologique proposant une date d'abattage des bois de charpente vers 1173-1174⁸. Après une interruption de plusieurs années⁹, le gros œuvre de la nef est achevé vers 1235-1240¹⁰. L'abbatiale est consacrée le 13 novembre 1250 à Notre Dame et à saint Jean par Pierre Capocci, cardinal d'Albanno¹¹.

Durant le Moyen Âge, l'ensemble de l'édifice est couvert par un plafond plat¹², remplacé au XVI^e siècle par des voûtes en briques et Calcaire de Meuse. C'est en 1563¹³ que la tour carrée couronnant l'abbatiale est élevée sur le bras sud du transept. En 1638¹⁴, sous l'abbatit de Jean Roberti, le chœur de l'abbatiale est reconstruit et on le pare de stalles en bois sculpté¹⁵. Au XVIII^e siècle, trois abbés réalisent des travaux considérables qui donnent un nouveau visage à l'abbaye, dont le style s'adapte au goût du jour avec une architecture en briques et en Calcaire de Meuse. Il s'agit de l'abbé Louis Van Werdt (1719-1734), de l'abbé Charles Darteville (1737-1756) et de l'abbé Jean-Baptiste Dufresne (1764-1791), qui donnent chacun leur nom à un quartier de l'abbaye. L'architecte Laurent-Benoît Dewez se charge de la décoration de l'abbatiale dans le goût classique entre 1770 et 1775¹⁶. Il réalise une scénographie qui vise à unifier l'espace interne de l'abbatiale ainsi que sa décoration et qui modifie la perception de l'intérieur de l'édifice médiéval. En effet, l'ensemble des décors peints médiévaux sont dissimulés derrière ce revêtement aux allures de décor de théâtre.

⁶ BARBIER Joseph et Victor, 1881, p. 62.

⁷ PIAVAUX Mathieu, 2000, p. 207.

⁸ HOFFSUMMER Patrick, 1989, p. 101-127 ; HOFFSUMMER Patrick et HIOUBRECHTS David, 1995, p. 78 ; HOFFSUMMER Patrick, « Les charpentes » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane (dir.), 1996, p. 44.

⁹ Certains auteurs traitent d'une « période sombre », à l'origine de laquelle se trouve la lutte entre le comte de Hainaut, Baudouin V, et Henri l'Aveugle, comte de Namur (JEANMART Jean et CHANTRAINE Luc, « L'église abbatiale avant l'intervention de Dewez » dans GÉNICOT Luc Francis, 1973, p. 37-38). Par la suite, l'attaque de Floreffe par Ferrant de Portugal, comte de Flandre et de Hainaut, aurait ralenti le chantier jusque dans les années 1230 (de REIFFENBERG Frédéric, 1881, p. 74). La plupart des sources traitent du saccage de Floreffe, mais aucunement de destruction partielle de l'abbatiale. Les nombreuses richesses accumulées par les chanoines sont suffisantes pour répondre aux besoins de la construction de la nef (PIAUAUX Mathieu, 2000, p. 215).

¹⁰ Les bois de charpente ont été dendrodatés des années 1230 (HOFFSUMMER Patrick, 1989, p. 101-125). Mathieu Piavaux propose une date d'achèvement du gros œuvre entre 1235 et 1240 et propose « un rapport étroit entre [l'acquisition, dans ces années, de forêts par l'abbaye] et le montage de la charpente de la nef » (PIAUAUX Mathieu, 2000, p. 246 et 247).

¹¹ de REFFENBERG Frédéric, 1881, p. 77 ; GÉNICOT Luc Francis (dir.), 1973, p. 15.

¹² GÉNICOT Luc Francis, 1974, p. 33-34.

¹³ JEANMART Jean et CHANTRAINE Luc, « L'église abbatiale avant l'intervention de Dewez » dans GÉNICOT Luc Francis, 1973, p. 52.

¹⁴ HOFFSUMMER Patrick, 1989, p. 115 et 116.

¹⁵ BARBIER Joseph, 1871, p. 434.

¹⁶ DUQUENNE Xavier, « L'église au XVIII^e siècle » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane, 1996, p. 52-66.

Objectifs

Si les campagnes de construction du gros œuvre de l'abbatiale florennoise ont suscité des recherches considérables¹⁷ et que la dendrochronologie a largement contribué à dater les différentes phases de construction de l'abbatiale¹⁸, les revêtements muraux médiévaux souffrent d'un manque criant de recherche¹⁹. Notre objectif majeur est de mettre en évidence les différentes phases de réalisation des décors et d'en préciser la datation. De plus, nous cherchons à déterminer les techniques de mise en œuvre de ces revêtements peints et à mettre en évidence la palette du peintre florennois.

Méthodologie

L'étude des enduits peints se veut être une méthodologie « rigoureuse, systématique et globale »²⁰ pour être représentative du site. Ainsi, afin de répondre à nos objectifs, nous avons procédé à une analyse macroscopique rigoureuse des revêtements peints dans le cadre d'une prospection de terrain. Cette analyse de la stratigraphie pose des hypothèses quant à la succession des phases d'élaboration et des techniques de mise en œuvre des décors. Toutes les observations réalisées lors de cette investigation sont reportées sur des relevés graphiques, enregistrées dans des bases de données augmentées d'un relevé photographique systématique permettant de documenter chaque détail et ornement étudié.

Cette première investigation a mis au jour une stratigraphie complexe et a suscité de nombreuses interrogations quant à la mise en œuvre des matériaux (mortiers et pigments) (fig. 2). Afin de proposer des réponses à nos questions, 65 échantillons ont été prélevés dans les secteurs médiévaux. Un premier classement a été réalisé après observation au microscope optique des mortiers et des pigments selon les caractéristiques suivantes : la couleur, la forme, la granulométrie, la cristallinité des cristaux (transparent ou opaque), la dureté (compact ou friable), l'homogénéité ou l'hétérogénéité de l'échantillon, la présence d'agrégats ou celle d'un liant²¹. À partir de ces observations, nous avons proposé des hypothèses quant à la nature des pigments employés. Après analyse des 65 échantillons en microscopie optique, 24 ont été

¹⁷ MAERE René, 1911 ; GÉNICOT Luc Francis (dir.), 1973 ; GÉNICOT Luc Francis, 1974 ; GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane, 1996 ; PIAVAUX Mathieu, 2000.

¹⁸ HOFFSUMMER Patrick, 1989 ; HOFFSUMMER Patrick, 1998 ; HOFFSUMMER Patrick (dir.), 2002.

¹⁹ LEMEUNIER Albert, « Le décor des murs médiévaux » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane, 1996, p. 46-50.

²⁰ BOISSARD-STANKOV Emmanuelle, « L'archéologie des enduits peints : des fragments en fouilles à l'étude stratigraphique *in situ* » dans DENOËL Sophie (dir.), 2008, p. 67-77.

²¹ FRIZOT Michel, 1975 ; PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, 1998 ; PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, 2000 ; SAPIN Christian, 1991 ; PARRON-KONTIS Isabelle et PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, 2000, p. 48-53.

Fig. 2.- Bras nord du transept, partie est de l'arc diaphragme, trois types d'enduits jointifs forment le support de la couche picturale.
© Aline Wilmet.



sélectionnés pour l'analyse des pigments en spectrométrie Raman et 11 pour l'analyse des mortiers en microscopie électronique à balayage (MEB). Ces échantillons sont susceptibles d'éclairer la compréhension des phases de conception des revêtements muraux et d'apporter des renseignements au sujet de la technologie de réalisation des revêtements peints. Nous avons travaillé en collaboration avec le Centre européen d'Archéométrie de l'Université de Liège, ainsi qu'avec le Laboratoire de Microscopie électronique des Facultés universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur, qui ont mis à notre disposition des techniques de laboratoire qui complètent les observations archéologiques.

Parallèlement à ces analyses, nous avons entrepris une étude stylistique approfondie des peintures, en les comparant à d'autres décors sur différents supports, tels que la peinture murale, l'enluminure et la peinture sur châsse. Dans ce contexte, nous avons cherché à comprendre la place de l'ornement dans l'esthétique médiévale et d'envisager son rôle dans la mise en évidence de l'espace liturgique²².

Les revêtements peints de l'abbatiale : investigation macroscopique et stratigraphique

Le bas-côté occidental du bras nord du transept

Nous constatons que l'ensemble des parties basses des murs du bas-côté ouest du bras nord du transept est peint de noir. Seuls quelques

²² PALAZZO Éric, 2003, p. 7-21.

Fig. 3.- Bras nord du transept, stratigraphie du soubassement du pilier nord, entre le vaisseau central et le bas-côté.
© Aline Wilmet.



fragments persistent encore, mais ils sont suffisants pour ajouter que ce décor a été restauré au moins une fois. La maçonnerie est faite d'un grand appareil taillé au pic et la limite entre le soubassement et le mur est soulignée par une moulure en gorge, elle-même taillée au ciseau.

L'étude de la stratigraphie du soubassement (fig. 3) révèle la superposition de deux phases de décoration : la première est composée d'un mortier de base ocre jaune foncé, qui est appliqué sur la maçonnerie (1). Sa texture est sableuse car il est réalisé avec une plus grande quantité de charge que de chaux. Par-dessus se trouve une couche d'enduit de chaux sur laquelle est peinte la couche picturale noire (2). La seconde phase est constituée de deux mortiers forts différents. Le premier, ocre jaune pâle, est taloché sur la première couche picturale noire et est très compact, dense et difficile à prélever (3). Par-dessus est appliqué un second mortier blanchâtre plus friable et contenant des nodules de chaux de grandes dimensions mal écrasés (4). Leur épaisseur est variable et semble régulariser la surface. Un mortier jaune est appliqué sur cette nouvelle base (5). Il contient des nodules de chaux de petites dimensions et l'observation au microscope a révélé la présence de fibres végétales. Enfin, l'enduit de chaux blanc est appliqué sur l'ensemble (6) et la partie inférieure est peinte de noir.

La stratigraphie du pilier sud présente un mortier de couleur ocre rouge contenant des nodules de chaux mal écrasés appliqué directement sur la maçonnerie. Une seconde couche de mortier de chaux d'environ 1 cm d'épaisseur lui succède et est ornée du motif de faux appareil ocre jaune à double joint blanc. Ce revêtement est ensuite enduit de chaux et recouvert d'un second décor géométrique plus chatoyant (fig. 4).



Fig. 4.- Bras nord du transept, pilier sud, vestiges des médaillons aux meubles héraldiques et reconstitution.
© Aline Wilmet.



Fig. 5.- Bras nord du transept, bas-côté occidental, retrait du pilier sud, frise de rinceaux ocre rouge sur fond blanc appliqué sur le faux appareil.
© Aline Wilmet.

Fig. 6.- Bras nord du transept, saillie nord du pilier nord entre le vaisseau central et le bas-côté ouest, motif de frise noduleuse du premier décor recouverte des vestiges du faux appareil et d'un troisième décor décoloré mais tracé plus finement.
© Aline Wilmet.



Il s'agit de cercles sécants qui forment des médaillons. Ceux-ci sont dessinés au compas d'un trait fin ocre rouge foncé. Un cercle blanc dans lequel est inscrit un autre cercle noir joint les médaillons entre eux. Les couleurs employées sont l'ocre jaune, l'ocre rouge foncé, le brun, le bleu et le vert. Il est intéressant de remarquer que le tracé au pinceau des médaillons est nettement visible. L'intersection des cercles forme des losanges aux côtés incurvés qui sont peints en alternance en brun ou en ocre jaune. Dans les losanges bruns sont inscrits des meubles héraldiques peints en blanc et dessinés au préalable par un fin tracé préparatoire brun foncé. Les meubles sont extrêmement endommagés, mais nous avons pu relever au moins trois aigles aux ailes déployées. Le pourtour des losanges bruns est peint de bleu foncé vers l'intérieur et de couleur verte vers l'extérieur. Un losange de petite dimension est inscrit à l'intersection des cercles et définit la limite entre les deux couleurs. Les arêtes du pilier sont soulignées d'un bandeau et les redents sont ornés d'une frise de rinceaux, le tout en ocre rouge (fig. 5). Nous avons relevé des taches sur le revêtement qui pourraient être les résidus du liant de la matière picturale appliquée sur le faux appareil.

La saillie du pilier nord présente une stratigraphie longue et complexe. Le mortier de base appliqué sur la maçonnerie taillée à la broche linéaire verticale²³ est semblable à celui du soubassement précédemment décrit. Un enduit de chaux blanc recouvre ce mortier et un motif de frise noduleuse ocre rouge très délavée y est peint. La matière picturale pénètre de manière particulière, laissant supposer une méthode d'application *a fresco*. La seconde phase de décoration du pilier nord est occupée par le motif de faux appareil ocre jaune à double joint blanc. La troisième phase est composée d'une couche d'enduit de chaux appliquée grossièrement au pinceau sur laquelle est peint un décor de volutes ou de rinceaux ocre rouge et ocre brun avec des nuances fines (fig. 6). Il ne reste pratiquement plus rien de cette phase du décor. À approximativement 2,50 m du sol, nous avons repéré la trace d'un faux appareil sur lequel se trouve un élément de la décoration de la troisième phase. Nous pouvons mettre en relation la stratigraphie de ce secteur avec un motif relevé sur le flanc ouest de la saillie du pilier nord. L'état de conservation de ce secteur est déplorable et il est très difficile d'identifier ce motif, mais il pourrait s'agir d'une représentation d'oiseau ou de dragon (fig. 7). Cependant, le traitement de la couche picturale est différent de celui de la saillie du pilier nord. En effet, la chaux est appliquée plus finement et le dessin est peint de traits, sans aplats ni nuances. Il est possible que ces deux revêtements soient contemporains, mais il reste très difficile de valider cette hypothèse en raison du peu de vestiges conservés et des altérations dues à l'humidité. La quatrième phase n'apparaît qu'en de rares zones de la saillie nord du pilier. Il s'agit d'un plaquage ocre jaune très pâle, taloché grossièrement, qui correspond au mortier intermédiaire du soubassement. La cinquième, qui semble être la phase finale, correspond également à la dernière phase du soubassement. En effet, elle est composée pareillement d'un mortier ocre jaune avec des inclusions fibreuses surmontées d'une couche plus fine d'enduit de chaux blanc.

²³ PIAVAUX Mathieu et DOPÉRÉ Frans, 2009.



Le mur nord du bas-côté ouest présente une stratigraphie complexe qui est difficile à déchiffrer. Un mortier rosé est appliqué sur la maçonnerie. Un second mortier blanc est appliqué par-dessus et couvert de la couche picturale à faux appareil ocre jaune. Quelques fragments de polychromie ocre rouge y sont observables.

Les chapelles du bras nord du transept

Tout comme dans le bas-côté occidental du transept nord, les murs des chapelles du bras nord du transept sont ornés d'un faux appareil ocre jaune à double joint blanc mais qui est néanmoins enrichi de quelques décors. L'entrée des chapelles ne conserve que quelques fragments de polychromie, néanmoins, ceux-ci permettent de souligner deux phases de décoration : la première, en faux appareil et bandeaux rouges, pour souligner les arêtes des arcs, et la seconde, plus colorée, avec files de chevrons bleus et violets appliquées sur un fond jaune pâle. Les piliers sont également peints de ces motifs qui se prêtent bien à des surfaces étroites. L'arc diaphragme de l'entrée des chapelles est orné de ce motif de chevrons qui est disposé d'une manière à provoquer une illusion de profondeur.

Fig. 7.- Bras nord du transept, bas-côté ouest, flanc ouest de la saillie nord du pilier. © Aline Wilmet.

Fig. 8.- Chapelles du bras nord du transept, chapelle nord, décors de rubans plissés et de cubes. © Aline Wilmet.



Fig. 9.- Chapelles du bras nord du transept, chapelle nord, retrait nord du pilier séparant les deux chapelles, soubassement de draperies feintes.
© Aline Wilmet.



Nous constatons la présence de traces d'arrachement au niveau des corniches entre les deux chapelles dont le décor diffère. Dans la chapelle nord, le décor des retraits des piliers est identique à ceux observés au niveau de l'arcade d'entrée. En effet, ces zones étroites sont ornées de frises géométriques qui rendent tantôt une impression de cubes en trois dimensions et tantôt un aspect de ruban plissé (fig. 8). Les motifs sont peints en brun et bleu appliqués sur une surface blanche. Le tracé préparatoire y a d'ailleurs été mis au jour en face, sur le mur nord des chapelles. Les faces du cube alternent ici le brun, le rouge et le blanc.

La partie basse du retrait nord-est du pilier séparant les deux chapelles présente des traces d'un motif de fausse draperie dans les tons ocre orangé d'1,20 m de haut (fig. 9). Il est composé dans sa partie supérieure d'un bandeau ocre rouge foncé sous lequel est peint un autre bandeau d'un bleu chatoyant d'où partent les plis du drapé orangé. Nous avons relevé les traces de ce décor sur la face sud du pilier et sur le mur nord à une hauteur similaire. Ce décor de fausses draperies devait orner l'ensemble des parties basses de la chapelle nord.

La stratigraphie générale est composée d'un mortier de base ocre jaune surmonté d'un mortier blanc et fin sur lequel est appliquée la couche picturale. Cependant, le mur nord de la chapelle nord révèle une importante restauration des mortiers de base. En effet, nous avons relevé la présence d'une fissure qui marque la jonction entre deux mortiers différents (fig. 10). Le premier est ocre jaune, sableux et manque de cohésion. Le second est blanchâtre, homogène et compact. Ces deux mortiers sont recouverts d'un enduit de chaux et d'une couche picturale ocre jaune sur laquelle, par endroits, on distingue encore le tracé d'un faux appareil à double joint blanc. Ce dernier a été appliqué après la restauration de l'enduit. Nous avons également relevé la présence de graffiti médiévaux qui ont été réalisés avant l'application du faux appareil peint, car des traces de peintures sont conservées dans l'incision du graffiti (fig. 11).

Fig. 10.- Chapelles du bras nord du transept, mur nord de la chapelle nord, fissure dans les mortiers et jonction entre le mortier jaune (à gauche) et le mortier blanchâtre (à droite). Le revêtement de faux appareil ocre jaune recouvre l'ensemble de manière homogène.
© Aline Wilmet.



Fig. 11.- Chapelles du bras nord du transept, mur nord de la chapelle nord, graffiti avec vestiges de pigment rouge.
© Aline Wilmet.



Tout comme dans la chapelle nord, la chapelle sud est ornée d'un motif de faux appareil à double joint blanc. Un décor figuratif dans les tons ocre rouge et orangé est peint par-dessus ce motif sur le pilier séparant les chapelles (fig. 12) et correspond stratigraphiquement au décor de rubans plissés de la chapelle nord. Il s'agit d'un registre peint en blanc de 40 cm de large et à épaisses bordures rouges au centre duquel sont inscrits des médaillons circulaires rouges. De petits personnages drapés dans une robe longue couvrant les pieds y sont représentés sur un fond orangé se détachant du médaillon. Le personnage situé dans le retrait sud du pilier est le mieux conservé (fig. 13). Il s'agit d'un chanoine

Fig. 12.- Chapelles du bras nord du transept, face sud du pilier séparant les deux chapelles.
© Aline Wilmet.



Fig. 13.- Chapelles du bras nord du transept, chanoine inscrit dans un médaillon.
© Aline Wilmet.





Fig. 14.- Chapelles du bras nord du transept, chapelle sud, vestiges de la dernière phase de revêtement polychrome.
© Aline Wilmet.

prémontré représenté debout et de face, le corps légèrement courbé et dont les proportions sont élancées. La tête est de trois-quarts et les traits du visage ont disparu, mais on distingue encore une tonsure ainsi que le dessin de l'oreille. Il porte un surplis dont le col est taillé en V. Le drapé est naturel et le plissé tombant. Le personnage ramène les bras sur la poitrine et semble tenir un objet dans les mains, probablement un livre.

Nous avons vu que les décors peints s'inscrivent dans une stratigraphie longue qui perdure jusqu'à l'époque moderne. Dans les chapelles, les peintures sont recouvertes de plusieurs couches de chaux dont l'une des dernières est peinte de fleurettes et de soleils avec les monogrammes de Joseph (IOS), de sainte Anne (ANA) et de la Vierge (MAR). Ce décor est probablement réalisé entre la seconde moitié du XVI^e et le XVII^e siècle (fig. 14).

La « crypte »

Sous le transept nord, une salle voûtée d'arêtes conserve quelques vestiges d'un faux appareil blanc à simple joint ocre rouge. Seul le mur occidental conserve la trace de peinture murale. Les arêtes sont soulignées d'un bandeau rouge et jaune. Les arcs formerets sont quant à eux ornés d'un motif de gouttelettes ocre rouge (fig. 15). Le décor est

Fig. 15.- Crypte, mur occidental, revêtement de faux appareil blanc à tracé double ocre rouge.
© Aline Wilmet.



appliqué sur un mortier de base ocre jaune et sur un mortier supérieur blanchâtre. Dans la crypte, la matière picturale est mieux conservée qu'à l'étage du transept, probablement parce que le taux d'humidité y est moins important et parce qu'il semble que cette salle n'ait jamais été vraiment utilisée, bien qu'elle ait peut-être servi ponctuellement de sépulture²⁴. La présence du faux appareil peint atteste pourtant d'une utilisation de cette pièce. Le bon état de conservation du décor mural est assez étonnant comparativement à l'ensemble du site et l'on peut légitimement s'interroger sur son authenticité. Cependant, l'étude de la stratigraphie laisse penser que ce décor est le premier revêtement mural de cette salle basse et est antérieur au faux appareil à double joint blanc sur fond ocre jaune que l'on trouve dans le reste de l'abbatiale.

Le vaisseau central du transept

Les murs du vaisseau central du transept conservent les vestiges d'un motif de faux appareil ocre jaune à double joint blanc avec, au sommet des murs, une frise de rinceaux blancs dont le sens des enroulements alterne et qui est appliquée sur fond ocre rouge (fig. 16)²⁵. Une double bordure blanche encadre cette frise. Les arcs diaphragmes sont peints de manière identique et l'arc est souligné d'un motif d'arcatures tracé en blanc sur fond gris. L'*intradós* est peint de faux appareil. D'autres vestiges de faux appareil sont encore observables au niveau du pilier séparant les chapelles du vaisseau central. Le revêtement est gravé d'une rosace, postérieure au décor de faux appareil. Le bras sud conserve également des traces de polychromie de ce type, au niveau du vaisseau central et sous la tour du XVI^e siècle.

²⁴ GÉNICOT Luc Francis, « Le bâtiment médiéval » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane (dir.), 1996, p. 41.

²⁵ Ces vestiges sont observables dans les combles de l'abbatiale.

Fig. 16.- Bras nord du transept, vaisseau central, partie est de l'arc diaphragme.
© Aline Wilmet.



Fig. 17.- Bras nord du transept, première travée du vaisseau central, arc diaphragme, stratigraphie : 1. Maçonnerie ; 2. Mortier ocre avec inclusions blanchâtres ; 2'. Idem mais à hauteur de l'enduit 3 ; 3. Enduit fin et homogène blanchâtre ; 4. Couche picturale, 4a. Ocre, 4b. Gris, 4c. Registres de faux appareil au dessus de l'arcade, 4d. Badigeon de chaux pour le motif d'arcade.
© Aline Wilmet.

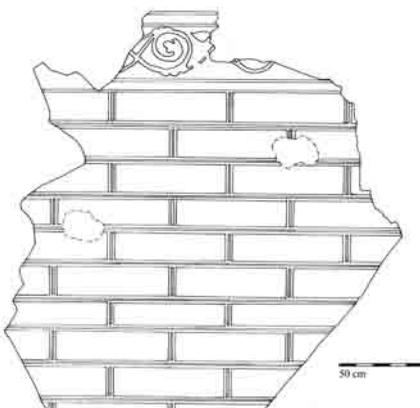


Fig. 18.- Nef, mur gouttereau sud, vestiges de la frise à rinceaux.
© Aline Wilmet.

Les revêtements peints situés sur l'arc doubleau de la première travée du vaisseau central du transept (fig. 16) se trouvent dans un état de conservation suffisant pour relever la stratigraphie complexe des mortiers, enduits et des différentes couches picturales (fig. 17). Un mortier ocre jaune assez épais à inclusions blanchâtres (nodules de chaux mal écrasés) (2) est appliqué sur la maçonnerie (1) de moellons grossièrement taillés afin d'en aplanir la surface. Un enduit blanchâtre à base de chaux plus fin et homogène recouvre le premier mortier et sert de couche préparatoire (3) à l'application de la couche picturale. Cette dernière est également composée de plusieurs couches. L'ensemble du mur est peint en ocre jaune (4a), une bande rouge recouvre l'ocre dans la partie sommitale et le tracé du faux appareil ainsi que les bordures et rinceaux sont réalisés à la chaux en dernier. Sur la bordure de l'arcade, le gris (4b) est appliqué directement sur l'ocre jaune, puis, les tracés des registres (4c) sont effectués et enfin, le dessin des arcades (4c) vient parachever le motif. La « couche » nommée 2' pose un certain problème. En effet, au cours des observations que nous avons menées dans les combles de l'abbatiale, nous n'avons pas relevé la présence systématique d'un enduit intermédiaire entre le mortier ocre (2) et la couche picturale (4).

Dans la partie est du même arc doubleau, un mortier rosé a été repéré. Dans les parties hautes, il n'est présent qu'à cet endroit précis, mais semble être comparable à celui que nous avons détecté sur les piliers du vaisseau occidental du bras nord du transept. Il est appliqué sur le mortier ocre jaune et est situé au même niveau que le mortier blanchâtre (fig. 2). Le décor de la frise rouge à rinceaux blancs est peint sur l'ensemble. Nous avons à nouveau constaté la présence de fissures entre les différents types d'enduits. Alors que dans les chapelles du bras nord du transept, deux enduits constituent une phase de mise en œuvre, les parties hautes des murs du vaisseau central du bras nord en comptent trois. La description de la stratigraphie est identique dans la nef. On y retrouve les mêmes variations de mortiers.

Le vaisseau central de la nef

Les vestiges d'un décor de faux appareil et de frise à rinceaux identiques à ceux du transept sont conservés dans la nef (fig. 18). Nous avons cependant relevé un autre type de décor au niveau de l'arc diaphragme situé entre la nef et le transept. Il s'agit d'une frise végétale

Fig. 19.- Nef, première travée entre la nef et le transept, arc diaphragme, frise végétale bleue sous laquelle on aperçoit encore les rares vestiges de la frise ocre rouge à rinceaux blancs. Localisation des prélèvements de couche picturale effectués sur ce secteur.
© Aline Wilmet.



qui occupe l'ensemble de l'arc (fig. 19) et d'un médaillon figuratif inscrit dans chaque écoinçon. Les couleurs employées sont plus variées et chatoyantes. En effet, nous observons des nuances de bleu, de vert, de rouge, de violet et de jaune. Seul un médaillon figuratif est suffisamment bien conservé pour permettre une description. Il s'agit d'un personnage inscrit dans un large médaillon coloré de bandeaux bleus et violets (fig. 20). Le trait et l'application des couleurs sont réalisés avec beaucoup de finesse. Le personnage est présenté en buste et de profil droit. Il porte une couronne peinte en jaune et rehaussée de nuances violettes et vertes, ce qui lui donne du relief. Le visage imberbe est peint en bleu, mais la joue et les lèvres sont légèrement rosées, donnant un aspect efféminé au personnage (fig. 21). Les cheveux sont mi-longs et d'un bleu plus foncé que la carnation de la peau. Le personnage est drapé dans un vêtement violet, dont le plissé est accentué par des traits rosés. Une importante lacune d'enduit défigure le centre du médaillon et laisse apparaître la maçonnerie. La main gauche du personnage est épargnée. Elle est ouverte, le pouce et l'index joints. Un sceptre est placé derrière le personnage, au niveau de sa tête, du côté gauche du médaillon. Celui-ci est finement détaillé et rehaussé de nombreuses nuances colorées. De minces vestiges de trois autres médaillons probablement semblables à celui précédemment décrit sont conservés dans chaque écoinçon de l'arc triomphal. En effet, quelques traces d'un vêtement dans les teintes rosées, quelques fragments d'un sceptre ou de rinceaux verts, bleus et rouges témoignent de la présence de ces médaillons.

Le décor chatoyant est peint par-dessus le faux appareil ocre jaune comme le démontrent les quelques traces de la frise rouge à rinceaux blancs qui persistent par endroits (fig. 22). Nous avons observé la présence de lacérations de l'enduit sur ces zones.

Deux types de mortiers sont utilisés dans la nef : le premier est jaune sableux avec peu de cohésion et le second est blanchâtre et très dur. Ils sont tous deux semblables à ceux que nous avons relevés dans le bras nord du transept. L'emploi du mortier blanc est localisé au niveau de l'arc diaphragme entre la nef et le transept, à la croisée du transept et dans les deux premières travées de la nef, au niveau du mur goutte-rot sud. Nous avons également constaté des variations de proportions dans la préparation du mortier jaune, les nodules de chaux étant plus ou moins bien écrasés selon les travées.

Fig. 20.- Nef, première travée entre la nef et le transept, arc diaphragme, médaillon dit « du roi », relevé.
© Aline Wilmet.

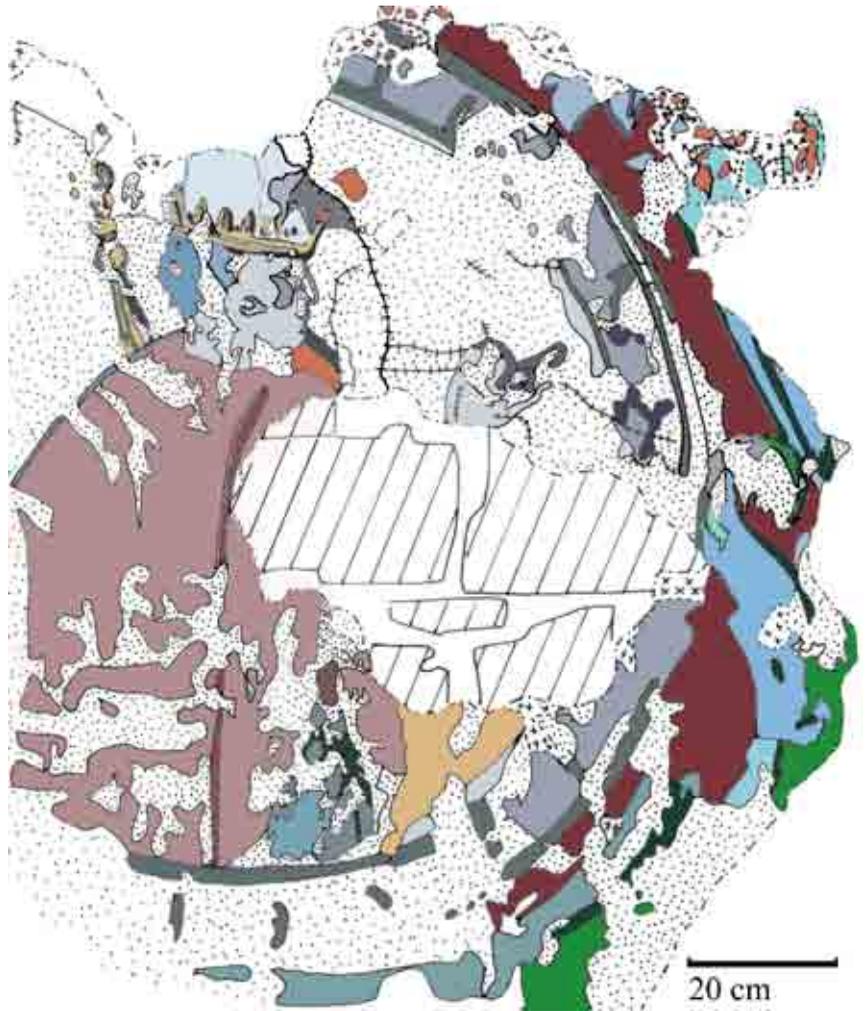


Fig. 21.- Nef, première travée entre la nef et le transept, arc diaphragme, médaillon dit « du roi », détail du visage.
© Aline Wilmet.





Fig. 22.- Nef, première travée, arc diaphragme, vestiges de la frise rouge surmontant le faux appareil sous la frise aux couleurs chatoyantes.
© Aline Wilmet.

La polychromie des chapiteaux, des corniches et des colonnettes

Il reste peu de vestiges de polychromie architecturale dans l'abbatiale. La plupart des chapiteaux et corniches sont situés dans des secteurs de reprise du XVIII^e siècle et ne possèdent plus aucune coloration. Il a été difficile de repérer les vestiges de polychromie qui persistent car ils sont dissimulés derrière un badigeon de chaux moderne. Cependant, nous en avons observés dans le transept nord, sur quatre chapiteaux, ainsi que sur les corniches du bras nord et du bras sud du transept. Deux techniques de mise en œuvre des couleurs ont été relevées. En effet, les chapiteaux sont enduits d'un mélange de chaux et de pigment jaune tandis que les corniches des piliers sont peintes de rouge et de noir à même la maçonnerie. À la différence des revêtements muraux, les structures architectoniques ne possèdent pas une grande variété de coloration. Les chapiteaux et corniches ont été peints de chaux plus tardivement, entre le XVI^e et le XVIII^e siècle. Les colonnettes sont peintes d'un badigeon noir fin qui est surmonté d'un mortier jaune épais, lui-même recouvert d'un badigeon de chaux mélangé à un pigment noir.

Analyse des matériaux

Les mortiers : l'apport de la microscopie électronique à balayage (MEB)

Suite aux analyses au microscope électronique à balayage effectuées sur 11 échantillons de mortiers répartis dans les secteurs épargnés par les transformations de Laurent-Benoît Dewez, nous avons déterminé les caractéristiques de trois grands types de mortiers qui ont été utilisés dans la mise en œuvre des décors peints de l'abbatiale : le premier est blanc et compact de type mortier gras, avec une forte proportion de chaux dans le mélange (fig. 23) ; le second est jaune, sans cohésion, poreux et pulvérulent avec une forte proportion de sable et une petite quantité d'argile ferrugineuse lui donnant sa teinte et est de type mortier maigre (fig. 24) ; le dernier est rosé et peut être considéré comme un mortier intermédiaire, présentant une juste proportion entre chaux et charge et qui contient un quantité plus importante d'argile ferrugineuse que les mortiers jaunes (fig. 25).

Toutefois, cette analyse MEB rend plus ardue la compréhension de la stratigraphie et des campagnes de décoration de l'abbatiale. L'emploi des matériaux (chaux, sable et argile) présente très peu de variations entre les différentes unités stratigraphiques et ne permet pas de différencier les campagnes de réalisation des décors. En effet, malgré de légères variations au niveau de la couleur et des proportions liant/chaux, les mortiers jaunes sont similaires. Les faibles nuances de proportion qui apparaissent dans les mortiers sont certainement le reflet des étapes de réalisation d'une phase de décoration. Dans le périmètre du vaisseau central de la nef, nous avons constaté des variations dans les proportions de chaux et de sable avec des nodules de chaux plus ou moins bien écrasés selon les travées. Cela peut être le signe de phases de travail dans le chantier ou d'équipes d'artisans différentes. Plus tard, les équipes ont abordé la première et la seconde travée du mur sud ainsi que la croisée du transept. Ils ont employé un enduit blanchâtre et très dur qui a peut-être été choisi pour des raisons purement matérielles. En effet, si les matières premières présentes en quantités mesurées sur le chantier viennent à manquer, les mélanges peuvent être modifiés pour pallier ce problème. Il est également possible que la raison de ces variations soit technologique. En effet, nous avons pu démontrer les raisons de la grande fragilité des mortiers jaunes appliqués sur la maçonnerie par l'analyse MEB qui a non seulement confirmé la faible cohésion de ces mortiers, mais a également décelé la présence de micro-organismes (champignons ou algues) de quelques microns qui envahissent les porosités de la matière (fig. 26). Il est possible que le mortier jaune ait rapidement montré des indices de défaillance et que les artisans aient préféré changer de recette pour éviter que le revêtement mural ne se détériore davantage. Il est donc nécessaire de se baser sur l'étude stratigraphique ainsi que du style pour proposer un phasage convainquant.

Les pigments : l'apport de la spectrométrie Raman

La palette de couleurs employée par les décorateurs de l'abbatiale est relativement variée et riche. L'ocre y est employé majoritairement avec

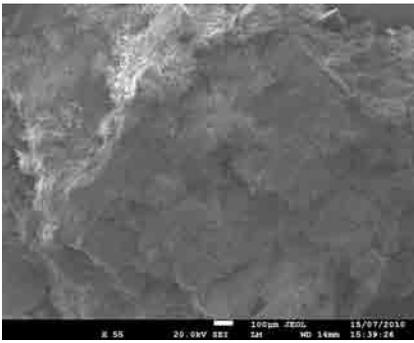


Fig. 23.- Image MEB d'un mortier blanc.
© Aline Wilmet.

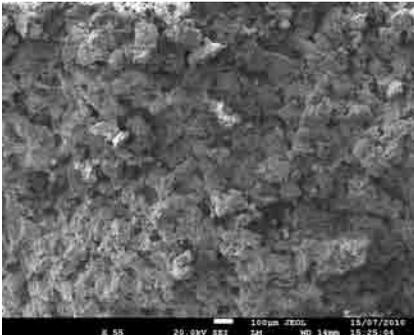


Fig. 24.- Image MEB d'un mortier jaune.
© Aline Wilmet.

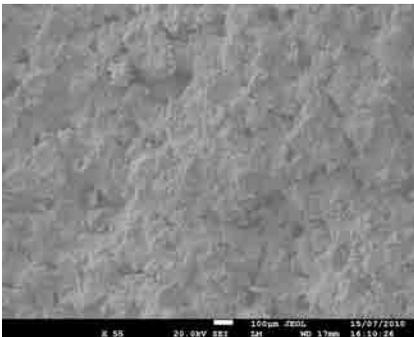


Fig. 25.- Image MEB d'un mortier rouge.
© Aline Wilmet.



Fig. 26.- Image MEB des micro-organismes envahissant la porosité des mortiers jaunes.
© Aline Wilmet.

des variantes allant du jaune au brun, en passant par le rouge. Le bleu, le violet, le rose et le vert sont également employés avec abondance dans des décors géométriques, végétalisants, mais aussi dans la figuration.

Les revêtements de faux appareil, les frises, les motifs rectilignes soulignant l'architecture, les décors figurés sont pour la plupart composés d'ocre. L'analyse Raman des pigments rouges et jaunes donne pour résultat un spectre caractéristique d'un oxyde de fer, la goethite (hydroxyle de fer α FeO(OH)²⁶). Les spectres d'analyses présentent souvent le pic caractéristique de l'hématite accompagnant la goethite. Ce phénomène n'est pas surprenant car la goethite est obtenue par hydrolyse de l'hématite. Le degré de coloration varie en fonction du degré d'hydrolyse. La magnétite, également détectée sur des grains de couleur rouge foncé à noir, est obtenue par cuisson réductrice de l'hématite.

Les coloris bleus sont à base d'azurite et les verts sont issus d'un mélange de goethite et d'azurite. Les pigments peuvent être mélangés au charbon ou au graphite afin de foncer la teinte tout comme ils peuvent être mêlés à de la silice, du quartz ou de la chaux afin de l'éclaircir.

Des pigments plus particuliers sont présents au niveau du médaillon du roi situé sur l'arc diaphragme de la travée entre la nef et le transept. Nous avons en effet détecté la présence de lapis-lazuli (fig. 27), pigment à base d'une roche semi-précieuse qui contient un pourcentage plus ou moins important de lazurite (alumino-silicate de sodium polysulfuré)²⁷. Certains échantillons témoignent de l'utilisation en sous-couche du lapis-lazuli²⁸. Ensuite, des traces de cinabre ont été relevées dans le vêtement rosé du roi. Il s'agit d'un sulfure de mercure (α HgS) qui peut avoir une couleur rouge orangé à rouge vif et peut parfois tendre vers le rouge violacé²⁹. Dans cette peinture, nous avons également détecté la présence d'un pigment vert bleuâtre dont l'identification exacte reste difficile. Il pourrait s'agir de langite ($\text{CuSO}_4(\text{OH})_6 \cdot \text{H}_2\text{O}$)³⁰, un pigment issu

(A) LAPIS LAZULI FRA ANGELICO - KREMER 10530_060705_13F.SPR (B) ABZ3S2E5.DII14-Jun-2010

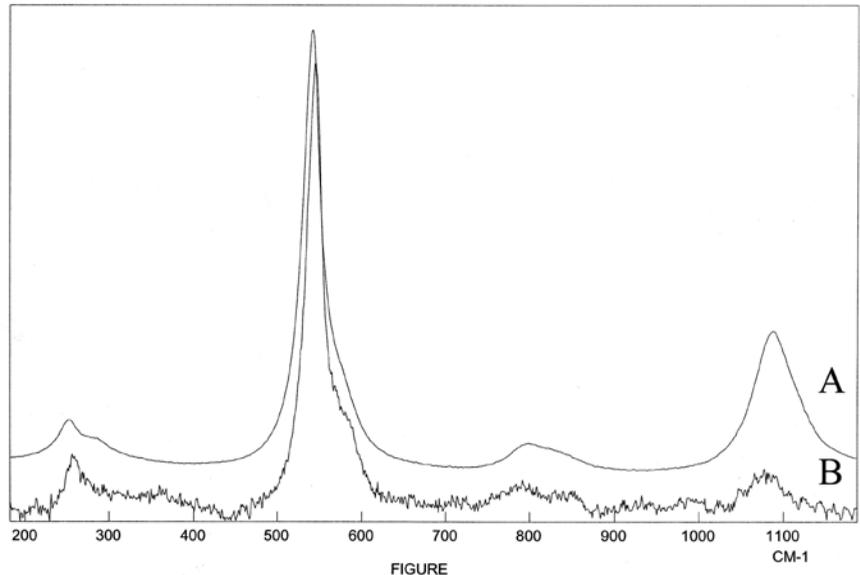


Fig. 27.- Spectre caractéristique du lapis-lazuli.

© Aline Wilmet et Bernard Gilbert (Ulg).

²⁶ GUINEAU Bernard, 2005, p. 341.

²⁷ *Idem*, p. 424.

²⁸ *Idem*, p. 94.

²⁹ *Idem*, p. 226.

³⁰ *Idem*, p. 422.

du groupe des sulfates de cuivre³¹. L'emploi de ces pigments démontre une certaine richesse de l'abbaye de Floreffe et un désir de mettre en valeur cette partie de l'édifice. De plus, ces matériaux précieux doivent être importés. En effet, le gisement le plus exploité de lapis-lazuli se trouve en Afghanistan (au Badakhshan)³² et le cinabre peut provenir de trois sources, l'Espagne (Ciudad Real), la Toscane (Monte Amiata et Ripa) ou la Slovénie (Idrija)³³.

Analyse formelle et typologique

À la fin du XII^e et au XIII^e siècle, les constructeurs de l'abbatiale de Floreffe perpétuent une architecture massive dont les caractéristiques structurelles sont peu influencées par le style gothique tel qu'il se développe en Ile de France³⁴. Les décors ornant l'édifice sont porteurs d'un héritage antique et roman qui empêche toute datation sur base du style car ces ornements ont été employés sur une très longue période. En effet, les motifs tels que les rubans plissés ou frises de chevrons et cubes en trompe-l'œil sont très populaires dans l'esthétique romane. Ceux-ci ornent notamment la chapelle Sainte-Catherine de la cathédrale de Tournai et sont datés des années 1140³⁵. Il en va de même pour les motifs de draperie feinte, dont l'origine se situe dans les socles de peintures murales romaines antiques. Ce décor connaît un regain de succès à partir du VIII^e siècle et se développe durant l'époque romane, où il intègre des représentations figurées comme il en existe à la Chapelle-des-Moines de Berzé-la-Ville (premier quart du XII^e siècle)³⁶. Ce type de représentation est également présent à Audenarde, en l'église Saint-Éloi et datée du XII^e siècle³⁷.

C'est à l'époque gothique que le motif de faux appareil trouve son apogée, mais son origine se situe également dans les peintures antiques³⁸. Ce décor est très fréquemment employé dans les édifices de nos régions. Il en subsiste des vestiges importants dans la salle du chapitre de l'abbaye de Floreffe³⁹, la salle capitulaire de l'abbaye du Val-Saint-Lambert⁴⁰, l'abbatiale de Villers-la-Ville⁴¹, la sacristie de l'église des

³¹ Le groupe des sulfates de cuivre est composé de l'antlerite, la bonattite, la brochantite, la chalcantite et la posnjakite (EASTAUGH Nicholas, WALSH Valentine, CHAPLIN Tracey et SIDDAL Ruth, 2008, p. 223).

³² PEREGO François, 2005, p. 445-448.

³³ *Idem*, p. 196.

³⁴ GÉNICOT Luc Francis, « Le bâtiment médiéval » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane (dir.), 1996, p. 43 ; PIAVAUX Mathieu, 2000, p. 250 et 251.

³⁵ MORIS Stéphanie, 2009, p. 107.

³⁶ RUSSO Daniel, 2000, p. 68 et 86.

³⁷ BERGMANS Anna, 1998, p. 328.

³⁸ AUTHENRIETH Hans Peter, « Structure ornementale et ornements à motifs structuraux : les appareils peints jusqu'à l'époque romane » dans OTTAWAY John, 1997, p. 58-71.

³⁹ GÉNICOT Luc Francis, « La salle du chapitre » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane, 1996, p. 96 et 97.

⁴⁰ COOMANS Thomas, « Le bâtiment des moines de l'ancienne abbaye cistercienne du Val-Saint-Lambert (1233-1234) » dans DE JONGE Krista et VAN BAELEN Koen, 2002, p. 150 et 151.

⁴¹ COOMANS Thomas, 2000.



Fig. 28.- Abbaye de Villers-la-Ville, fragment du faux appareil IIIB-1, première moitié XIII^e siècle.

© Aline Wilmet.

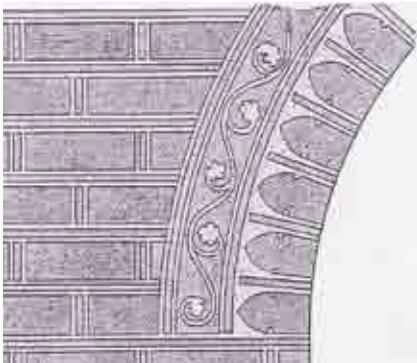


Fig. 29.- Abbaye de Villers-la-Ville, état restitué du décor peint du réfectoire par l'architecte Charles Licot.

© Fonds Villers, Archives du Bureau d'Architecture PEPERMANS (A.B.A.P.).

Dominicains à Louvain⁴², l'abbatiale et la sacristie de l'abbaye d'Aulne⁴³, le cellier de l'abbaye de Cambron⁴⁴, le chœur de l'église Saint-Mort à Huy⁴⁵, etc. Il existe plusieurs variations de ce motif : tracé rouge sur fond blanc, tracé blanc sur fond jaune et parfois sur fond gris ; le tracé peut être simple ou double, régulier ou plus généralement, à main levée ; le faux appareil est généralement de petites dimensions et il peut être agrémenté de fleurettes au centre des assises ou souligné de motifs de frises de rinceaux ou de bandeaux rouges. La datation de ce type de motif est chose malaisée puisqu'il semble être utilisé à partir du XII^e siècle et ce, jusque 1300⁴⁶. Si le premier type de faux appareil employé au Moyen Âge semble être l'appareil blanc à joint ocre rouge⁴⁷, le chœur de l'église Saint-Mort de Huy en conserve néanmoins les vestiges datés des années 1240⁴⁸. Le motif de faux appareil à simple joint ocre rouge conservé dans la « crypte » de l'abbatiale de Floreffe peut tout autant être comparé à celui de la sacristie de l'abbaye d'Aulne, daté du deuxième quart du XIII^e siècle, ou du cellier de l'abbaye de Cambron, daté du XIII^e siècle, comme à celui de la tour nord de l'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert, qui est lui-même daté des années 1300⁴⁹. Tout ceci démontre la difficulté de proposer une datation sur base du motif même.

C'est du décor de faux appareil ocre jaune à double joint blanc dont on conserve le plus de vestiges à Floreffe. Ce dernier est comparable à celui de l'abbatiale de Villers-la-Ville, édifiée entre 1209 et 1283. Le premier revêtement appliqué à Villers (IIIB-1) est un faux appareil ocre jaune à double joint blanc (fig. 28), daté de la première moitié du XIII^e siècle par Thomas Coomans⁵⁰. De plus, tout comme à Floreffe, les arcs sont soulignés de frises de rinceaux et de motifs de fausses arcatures (fig. 29). Les vestiges de faux appareil conservés dans la sacristie du Val-Saint-Lambert sont, malgré la petite taille des assises (10 cm), tout à fait similaires à ceux de l'abbatiale floreffoise et datent de 1233-1234⁵¹. La phase IIIB-2 de Villers datée de 1280⁵² et le décor de l'église des Dominicains de Louvain réalisé dans la seconde moitié du XIII^e siècle⁵³ présentent ce type de motif complexifié : à Villers, le faux joint épais est

⁴² BERGMANS Anna et SCHUDEL Walter, « La polychromie de la sacristie de l'église des Dominicains à Louvain » dans DE JONGE Krista et VAN BAELEN Koen, 2002, p. 167-170.

⁴³ BERGMANS Anna, 1998, p. 334.

⁴⁴ MORIS Stéphanie, 2002.

⁴⁵ DE RIDDER Sophie et REYNIERS Gilbert, 2002 et 2007.

⁴⁶ AUTHENRIETH Hans Peter, « Structure ornementale et ornements à motifs structuraux : les appareils peints jusqu'à l'époque romane » dans OTTAWAY John, 1997, p. 66.

⁴⁷ *Idem*, 1997, p. 58-71. Au sujet des appareils peints, consultez également : CLAUSSEN H., *Zur Farbigkeit in Kirchenräumen des 12. Und 13. Jahrhunderts in Westfalen, Westfalen*, n° 56, 1978, p. 78-72 ; ELLGER D., « Der Ratzeburger Dom und die Frage nach der Farbigkeit romanischer Backsteinkirchen zwischen Niedersachsen und Seeland » dans *Nordelbingen*, n° 39, 1970, p. 23.

⁴⁸ Sophie De Ridder situe ces décors peints autour des années 1240 d'après les études dendrochronologiques (HOFFSUMMER Patrick et Houbrechts David, 1995 ; DE RIDDER Sophie et REYNIERS Gilbert, 2002 et 2007).

⁴⁹ BERGMANS Anna, 1998, p. 329 ; HENROTAY Denis et MIGNOT Philippe, « L'église Saint-Pierre et Saint-Paul d'Andage. Étude archéologique » dans DIERKENS Alain (dir.), 1999, p. 30 et 31.

⁵⁰ COOMANS Thomas, 2000, p. 242.

⁵¹ COOMANS Thomas, « Le bâtiment des moines de l'ancienne abbaye cistercienne du Val-Saint-Lambert (1233-1234) » dans DE JONGE Krista et VAN BAELEN Koen, 2002, p. 150 et 151.

⁵² COOMANS Thomas, 2000, p. 239-243, 368 et 369.

⁵³ BERGMANS Anna et SCHUDEL Walter, « La polychromie de la sacristie de l'église des Dominicains à Louvain » dans DE JONGE Krista et VAN BAELEN Koen, 2002, p. 169.



Fig. 30.- Enluminure d'un psautier liégeois, c. 1265-1285, Paris, Bibliothèque nationale, ms lat. 1077, fol. 175.
D'après OLIVER Judith H., 1988, p. 433.

parcouru d'un filet rouge et à Louvain, des raies diagonales, des dents de scie et des rinceaux de végétaux soulignent les nervures des voûtes.

À Floreffe, les exemples de décors peints figuratifs sont rares, mais ils permettent d'affiner la datation stylistique des phases de décoration. C'est le cas des figures des chanoines de la chapelle sud du bras nord du transept qui sont tout à fait comparables aux enluminures liégeoises des années 1265-1275⁵⁴ (fig. 30). La décoration est de grande qualité, le vêtement tombe avec naturel, le drapé est sobre et peu agité. Le médaillon conservé à l'hôpital de la Bijloke de Gand (fig. 31), daté du troisième quart du XIII^e siècle (1276)⁵⁵, offre également de troublantes similitudes... Il s'agit de saint Julien représenté en pied et dépassant légèrement du médaillon qui l'encadre, positionné de trois-quarts avec un léger déhanché. Bien que le personnage du Bijloke soit plus massif et que le drapé soit légèrement plus rigide que celui du chanoine de Floreffe, la composition de la figuration est tout à fait similaire et ces deux représentations pourraient être contemporaines. Enfin, il faut aussi attirer l'attention sur la chasse de sainte Odile de Kerniel (fig. 32), datée de 1292⁵⁶. Les personnages sont légèrement courbés, le visage souvent de trois-quarts et le drapé du vêtement tombe naturellement, sans nervosité. L'allure de ces figures présente de nombreuses similitudes avec le chanoine de la chapelle sud.



Fig. 31.- Gand, chapelle de l'hôpital du Bijloke, médaillon de saint Julien, troisième quart du XIII^e siècle.
© Lode De Clercq, 1994.

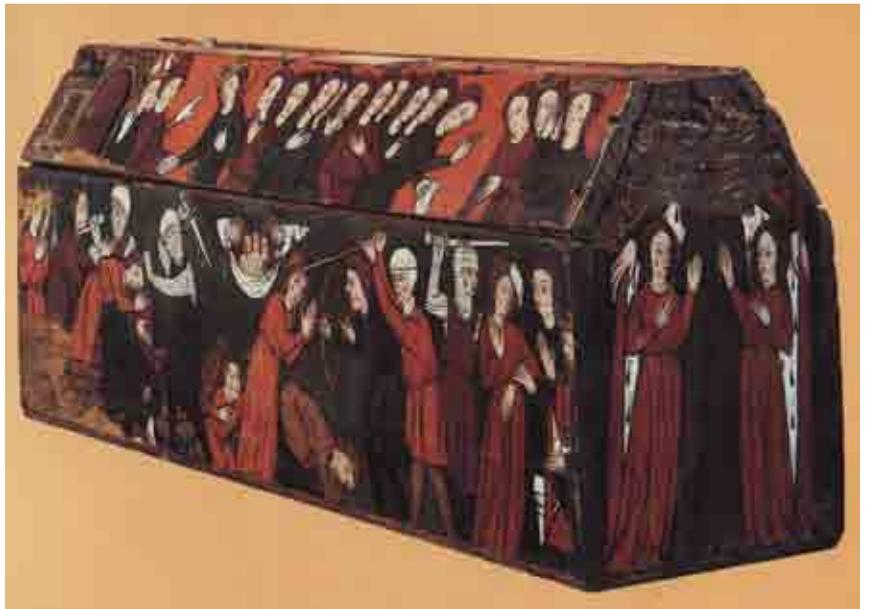


Fig. 32.- Kerniel, châsse de sainte Odile, chêne peint, 1292.
© MARAM Liège.

⁵⁴ OLIVER Judith H., 1976 et OLIVER Judith H., 1988.

⁵⁵ BERGMANS Anna, 1998, p. 309.

⁵⁶ LEMEUNIER Albert (dir.), 1984, p. 75 et 76 ; TIMMERS Jean Joseph Marie, 1980, p. 253 et 254.

Bien que le décor de frise de végétaux entremêlés et de médaillons aux couleurs chatoyantes de la première travée de la nef et les figures de chanoines de la chapelle sud se situent stratigraphiquement au même niveau⁵⁷, ils ne peuvent être comparés stylistiquement et ne peuvent donc pas être contemporains. Il est difficile de proposer une datation précise de cette phase d'ornementation.

Chronologie et rôle structurel des décors

L'analyse des matériaux, conjointe aux données historiques et aux dates obtenues par dendrochronologie ainsi qu'à l'étude de l'iconographie, du style et de la paramentique nous permettent de préciser les datations des revêtements peints de l'abbatiale en quatre phases.

1175-1180 : La salle obscure, dite « crypte », située sous les chapelles du bras nord du transept possède les uniques vestiges d'un faux appareil blanc à simple joint rouge. Nous ne pouvons déterminer si le transept a reçu un revêtement identique à l'origine car la stratigraphie ne correspond aucunement. Certifier que ce décor est contemporain de l'édification du transept n'est donc plus à notre portée. Il est possible que ce décor de faux appareil ait été appliqué en même temps que le faux appareil ocre jaune à double joint blanc, afin de marquer une distinction de fonction entre l'ensemble de l'abbatiale et la « crypte ». Cependant, il est difficile de concevoir que le transept n'ait reçu aucun décor avant l'édification de la nef entre 1180 et 1237. Oubliée de tous, cette salle semble avoir été protégée des transformations réalisées dans le courant du Moyen Âge et des Temps modernes et conserve probablement son décor primitif.

1240-1250 : Les murs sont ornés d'un appareil peint leur donnant un aspect régulier et idéal. Ce décor de faux appareil ocre jaune à double joint blanc orne l'ensemble des surfaces murales de l'édifice et, malgré quelques légères variations dans la composition des mortiers, il s'agit d'une phase homogène. Ce décor n'a pu être mis en œuvre qu'après l'édification de la nef et la pose de la charpente, c'est-à-dire après 1237. Le traitement du motif est tout à fait comparable au revêtement IIIB-1 de Villers ainsi qu'à celui de la sacristie du Val-Saint-Lambert qui semble être de quelques années son aîné. L'approche paléographique des graffitis découverts dans la chapelle nord du bras nord du transept confirme qu'ils soient antérieurs à 1250⁵⁸. Ils sont contemporains de la pose du premier enduit et antérieurs au décor de faux appareil.

1275/1280 – 1290 : C'est dans les chapelles du bras nord du transept que l'on observe les plus importants vestiges de cette phase. Plusieurs motifs tels que les frises de chevrons, les cubes en trompe-l'œil, les cercles sécants ornés de meubles héraldiques, les fausses draperies et

⁵⁷ Ces deux décors sont directement peints sur le motif de faux appareil à double joint blanc.

⁵⁸ L'étude paléographique ne permet pas ici de donner une datation plus précise car il n'existe pas moins de 35 types d'écritures différentes au XIII^e siècle (STIENNON Jean, 1973, p. 112-114).

le registre de chanoines sont ajoutés pour enrichir le motif de faux appareil ocre jaune. C'est principalement l'étude stylistique de ce dernier qui a facilité la datation de cette phase. Éric Palazzo avait attiré l'attention sur la relation entre liturgie et décor. En effet, ce dernier ne joue pas uniquement un rôle ornemental, mais porte un message, une indication iconographique qui doit mettre en évidence le rôle liturgique de certaines parties de l'édifice⁵⁹. Ainsi, les traces d'arrachements des corniches qui témoignent de la présence d'un mur de séparation au Moyen Âge et le décor peint qui diffère d'une chapelle à l'autre confirment leur affectation liturgique distincte.

Ponctuellement, d'autres motifs sont ajoutés dans le transept, notamment au niveau des piliers du bas-côté ouest du bras nord du transept : des motifs polychromes de cercles sécants incluant des motifs d'aigle héraldique, des frises de rinceaux rouges rappelant celles précédemment peintes au faite des murs et des rinceaux ocre rouge à nuances soignées. Les analyses de laboratoire ont démontré l'emploi de pigments identiques pour l'ensemble de ces décors (l'ocre jaune, l'ocre rouge et le bleu à base d'azurite). Durant le XIII^e siècle, nous constatons que la figuration est presque totalement absente dans l'abbatiale de Floreffe et réapparaît timidement à la fin du siècle, ce qui rejoint les conclusions d'Anna Bergmans⁶⁰.

XVI^e siècle (avant 1563) : La travée située entre la nef et le transept est mise en évidence par un décor inédit dont on conserve l'unique exemple dans l'édifice. Ici, le style, l'usage de couleurs chatoyantes ainsi que l'emploi des pigments précieux tels que le lapis-lazuli et le cinabre marquent une distinction nette entre ce type d'ornementation et celles que l'on trouve partout ailleurs dans l'abbatiale. Au vu de la représentation de profil du personnage, typique de la Renaissance, le décor pourrait avoir été réalisé début du XVI^e siècle, la pose des voûtes sur le vaisseau central en 1563 constituant un terminus *ante quem* à la réalisation de cette phase. L'interaction entre le chœur et cette partie de l'édifice est traditionnellement admise. Nous restons pourtant sceptique en raison de la dimension de ces médaillons qui atteignent à peine 1 m de diamètre et qui devaient sembler de plus petite taille encore si l'on considère les 14 m qui les séparent du sol. Pourrait-on voir dans ces représentations originales, un hommage aux fondateurs de l'abbaye : Godefroid, Ermesinde, Henri l'Aveugle et Anne de Gueldre inhumés dans la chapelle du Salve à la fin du XII^e siècle⁶¹ ?

⁵⁹ PALAZZO Éric, « Les peintures murales et les pratiques liturgiques dans l'église médiévale » dans RUSSO Daniel, 2005, p. 57-62 ; PALAZZO Éric, 2003, p. 7-21 ; PALAZZO Éric et HÉBERSUFFRIN François, 1989, p. 169-182.

⁶⁰ BERGMANS Anna, « La peinture murale gothique au XIII^e et au XIV^e siècle dans le diocèse de Liège » dans VAN DEN BOSSCHE Benoît (dir.), 2005, p. 157-167.

⁶¹ Les corps de Godefroid, Ermesinde, Henri l'Aveugle et Anne de Gueldre ont été déplacés en 1642 lors de la démolition de l'ancien chœur, à l'emplacement où Dewez réalisa plus tard les autels latéraux du sanctuaire (DUQUENNE Xavier, « L'église au XVIII^e siècle » dans GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaétane, 1996, p. 63). Malgré l'abandon de la nécropole des comtes de Namur par Philippe le Noble à la fin du XII^e siècle, les corps des fondateurs sont préservés et mis en valeur dans l'abbatiale tout au long de son histoire.

Conclusions et perspectives

Jusqu'à présent, aucune étude approfondie des décors peints médiévaux de l'abbaye de Floreffe n'avait été entreprise. Ainsi, nous voulions attirer l'attention sur l'importance d'un des plus beaux ensembles peints conservés *in situ* en Wallonie. Notre étude prétendait mettre en évidence l'un des parents pauvres de l'histoire de l'art et de montrer son apport à l'histoire d'un bâtiment. Cependant, compte tenu des limites de notre travail, nous n'avons pu réaliser l'étude approfondie du bâti. Il serait pourtant capital d'envisager un programme d'études qui toucherait le transept de l'abbatiale, mais aussi les autres édifices médiévaux de l'abbaye. En effet, il persiste de nombreuses interrogations au sujet des infirmeries et du cellier, dont les décors peints ont également été étudiés et feront l'objet d'un prochain article.

Cette étude, combinée aux données archéologiques et dendrochronologiques, nous a permis d'affiner la datation des phases de décoration de l'abbatiale. La première campagne de décoration semble avoir été réalisée entre 1175-1180, la seconde vers 1240, la troisième dans le dernier quart du XIII^e siècle et la dernière dans le courant du XVI^e siècle, avant 1563. Une étude paléographique permettrait d'affiner encore nos propositions concernant la deuxième phase de décoration de l'abbatiale.

L'apport de l'archéométrie à l'étude des décors peints est ici considérable. En effet, grâce aux analyses de laboratoire, nous avons pu mettre au jour la palette du peintre floreffois et faciliter la lecture de la stratigraphie par l'analyse des mortiers.

Grâce au relevé photographique et graphique réalisé dans toute l'abbaye, notre étude présente l'état de conservation des décors peints en 2010. Ces clichés et dessins permettront ainsi de conserver une trace inaltérable des revêtements muraux. De la même manière, les échantillons qui ont été prélevés dans l'abbatiale pourront être soumis à une quantité d'analyses ultérieures susceptibles de faire progresser les connaissances dans le domaine de la technologie et de la réalisation des revêtements peints.

En dépit de ce potentiel scientifique majeur, ces décors peints sont dangereusement menacés. Soumis aux variations de température et d'humidité, envahis par les sels et les micro-organismes, ces décors risquent en effet de disparaître en grande partie s'ils ne bénéficient pas au plus vite des mesures de protection et de conservation adaptées.

Bibliographie

- ASHOK Roy, *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2, Washington, 1993.
- BARBIER Joseph et Victor, « Cartulaire de l'abbaye de Floreffe » dans *Analectes pour servir à l'Histoire ecclésiastique de la Belgique*, t. 17, 1881, p. 7-67.
- BARBIER Joseph et Victor, *Histoire de l'abbaye de Floreffe*, Namur, 1880.

- BARBIER Joseph, « Chronique des abbés de Floreffe » dans *Analectes pour servir à l'Histoire ecclésiastique de la Belgique*, t. 8, 1871.
- BERGMANS Anna, *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw*, Leuven, 1998.
- BUYLE Marjan et BERGMANS Anna, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen*, Bruxelles, 1994 (Monumenten & Landschappen cahier, 2).
- COOMANS Thomas, *L'abbaye de Villers*, Bruxelles, 2000.
- DE JONGE Krista et VAN BAELEN Koen, *Preparatory Architectural Investigation in the Restoration of Historical Buildings*, Louvain, 2002.
- de REIFFENBERG Frédéric Auguste Ferdinand Thomas, *Monuments pour servir à l'histoire des provinces de Namur, de Hainaut et de Luxembourg*, t. 8, Bruxelles, 1844-1874.
- DE RIDDER Sophie et REYNIERS Gilbert, *Huy, église Saint-Mort*, rapport inédit, MRW-DP, Service de l'Archéologie, 2002 et 2007.
- DENOËL Sophie (dir.), *Les peintures murales. Les techniques. Actes du colloque, Liège, 2 et 3 octobre 2006*, Namur, 2008.
- DIERKENS Alain (dir.), *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert*, Namur, 1999 (= Études et Documents, Monuments et Sites, 7).
- EASTAUGH Nicholas, WALSH Valentine, CHAPLIN Tracey et SIDDAL Ruth, *Pigment Compendium. A Dictionary and Optical Microscopy of Historical Pigments*, Oxford, 2008.
- FELLER Robert L., *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 1, Washington, 1986.
- FRIZOT Michel, *Mortiers et enduits peints antiques. Étude technique et archéologique*, Dijon, 1975.
- GÉNICOT Luc Francis (dir.), *Les constructions médiévales de l'ancienne abbaye de Floreffe*, Louvain, 1973.
- GÉNICOT Luc Francis, « Charpentes du XI^e au XIX^e siècle en Wallonie » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et Sites*, t. 4, 1974, p. 33-34.
- GILLET-MIGNOT Patricia et WARZÉE Gaëtane (dir.), *L'ancienne abbaye de Floreffe, 1121-1996*, Namur, 1996 (= Études et Documents, Monuments et Sites, 2).
- GUINEAU Bernard, *Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes*, Turnhout, 2005.
- HOFFSUMMER Patrick (dir.), *Les charpentes du XI^e au XIX^e siècle. Typologie et évolution en France du Nord et en Belgique*, Paris, 2002.
- HOFFSUMMER Patrick et HOUBRECHTS David, *Analyse dendrochronologique de l'église Saint-Mort à Huy*, rapport inédit, MRW-DP, Service de l'Archéologie, 1995.
- HOFFSUMMER Patrick, *L'évolution des toits à deux versants dans le bassin mosan : l'apport de la dendrochronologie (XI^e-XIX^e siècle)*, vol. 3, Liège, 1989.
- HOFFSUMMER Patrick, *Les charpentes de toiture en Wallonie*, Namur, 1998 (= Études et Documents, Monuments et Sites, 1).
- LEMEUNIER Albert (dir.), *Huy. Trésors d'Art religieux. Exposition à la collégiale Notre-Dame de Huy du 13 juillet au 26 août 1984*, Huy, 1984.
- MAERE René, *L'église du Séminaire de Floreffe : étude archéologique*, Namur, 1911.
- MORIS Stéphanie, *La polychromie du cellier de l'ancienne abbaye de Cambron. Étude préliminaire à la restauration*, rapport inédit, MRW-DP, Service de l'Archéologie, 2002.
- MORIS Stéphanie, *Les peintures romanes de la cathédrale Notre-Dame de Tournai*, Namur, 2009 (= Études et Documents, Monuments et Sites, 11).
- OLIVER Judith H., *Gothic Manuscript Illumination in the Diocese of Liege (c. 1250 – c. 1330)*, Leuven, 1988.

- OLIVER Judith H., *The « Lambert-le-bègue » psalters: a study in thirteenth century mosan illumination*, London, 1976.
- OTTAWAY John, *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} au 4 juin 1995*, Poitiers, 1997.
- PALAZZO Éric et HÉBER-SUFFRIN François, « L'image dans l'espace liturgique au Moyen Âge » dans *Dans vos Assemblées. Manuel de pastorale liturgique*, vol. 1, Paris, 1989, p. 169-182.
- PALAZZO Éric, « L'espace et le sacré au Moyen Âge. L'apport du décor monumental » dans *Art sacré*, n° 18, 2003, p. 7-21.
- PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Archéologie et archéométrie des mortiers et enduits médiévaux. Étude critique de la bibliographie » dans *Archéologie médiévale*, t. 29, 2000, p. 191-216.
- PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, *Histoire, archéologie et archéométrie des mortiers et des enduits au Moyen Âge*, Lyon, 1998 (thèse Lyon II).
- PARRON-KONTIS Isabelle et PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « L'étude des mortiers et des enduits : l'exemple de la cathédrale de Saint-Jean-de-Maurienne en Savoie » dans *Comment construisait-on au Moyen Âge ?*, 2000, p. 48-53 (= Dossier d'Archéologie, n° 251).
- PEREGO François, *Dictionnaire des matériaux du peintre*, Paris, 2005.
- PÉTERS Catherine, *L'église Saint-Mort de Huy. Mémoires d'un monument*, Namur, 2010 (= Études et Documents, Archéologie, 17).
- PIVAUX Mathieu et DOPERÉ Frans, « La taille à la broche linéaire verticale : un nouveau repère chronologique pour l'architecture médiévale de la région mosane » dans CARVAIS R. et al. (dir.), *Édifice et Artifice, Histoires constructives*, Paris, 2010, p. 531-539.
- PIVAUX Mathieu, « La nef de l'abbatiale de Floreffe : étude archéologique » dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, t. 74, 2000, p. 203-251.
- ROUX Caroline, « Sanctuaire et limites monumentales dans les églises en Occident : le rôle de l'arc triomphal de l'antiquité tardive au Moyen Âge » dans *Hortus artium medievalium*, 2009, vol. 15.2, p. 257-270.
- RUSSO Daniel, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures murales de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) » dans *Revue Mabillon*, t. 11, 2000, p. 57-87.
- RUSSO Daniel, *Peintures murales médiévales, XII^e-XIV^e siècles. Regards comparés*, Dijon, 2005.
- SAPIN Christian (dir.), *Enduits et mortiers. Archéologie médiévale et moderne*, Paris, 1991.
- SAPIN Christian, *Peindre à Auxerre au moyen âge IX^e-XIV^e siècles : dix ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre et à la cathédrale Saint-Etienne d'Auxerre*, Paris, 1999.
- STIENNON Jean, *Paléographie du Moyen Âge*, Paris, 1973.
- TIMMERS Jean Joseph Marie, *De kunst van het Maasland II. De gotiek en de renaissance*, Assen, 1980.
- VAN DEN BOSSCHE Benoît (dir.), *La cathédrale gothique Saint-Lambert à Liège : une église et son contexte. Actes du colloque international de l'Université de Liège, 16-18 avril 2002*, Liège, 2005.
- WEST FITZHUGH Elisabeth, *Artists' Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 3, Washington, 1997.
- WILMET Aline, *L'apport de l'archéométrie à l'étude des décors peints médiévaux de l'abbaye de Floreffe*, mémoire de Master inédit, Université de Liège, 2010.
- WODON Bernard, *Dictionnaire de l'ornement*, Namur, 2008 (= Les Dossiers de l'IPW, 4).

Gérard BAVAY

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

Patrick HOFFSUMMER

Centre européen d'Archéométrie, Université de Liège

Christophe MAGGI

Centre européen d'Archéométrie, Université de Liège

Dimitri PREUD'HOMME

Attaché à la Direction de la Protection du Patrimoine, Service public de Wallonie

**Étude archéologique
et dendrochronologique
des charpentes de l'église
de la Sainte-Vierge
à Chaussée-Notre-Dame
(Soignies)**

Introduction



Fig. 1.- Vue générale de l'église de la Sainte-Vierge à Chaussée-Notre-Dame : façade ouest et bas-côté sud.
© Gérard Bavay.



Fig. 2.- Vue intérieure de l'église de la Sainte-Vierge à Chaussée-Notre-Dame.
© Gérard Bavay.

¹ Depuis le dernier quart du XIX^e siècle, divers auteurs se sont penchés sur l'édifice. Citons notamment : PETIT Louis-Alphonse-Joseph, 1878 ; ROLLAND Paul, 1928 ; MAERE René, 1930 et enfin, BRIGODE Simon, 1949, p. 255-260. Plus récemment, on verra : DEVESELEER Jacques, 1997 et PONCHAU Pierre, 2007.

du temps. Le plan interprété par Simon Brigode suggère six phases au moins dans la chronologie générale : une partie du transept dans la première moitié du XIII^e siècle, la nef vers 1250, le chœur et son abside polygonale au début du XIV^e siècle, le bras sud du transept au XVI^e siècle, les contreforts venus soutenir la façade occidentale en 1776 et enfin, l'ajout d'une annexe contre le chœur et le bras sud du transept au XIX^e siècle². Il subsistait toutefois des zones d'ombre que pouvait en partie lever un suivi archéologique et dendrochronologique du dernier chantier de restauration. Il s'agissait plus particulièrement, sinon de revoir, du moins d'affiner la chronologie générale et de mieux comprendre le principe de couverture. En effet, le chœur et l'abside intègrent clairement les départs d'une voûte en croisée d'ogive. Or le couverture de pierre est incomplet, une charpente lambrissée, restaurée au XIX^e siècle, venant s'y substituer. La voûte du chœur a-t-elle été démolie ou est-elle inachevée ?

Du point de vue sanitaire, des problèmes de hors plomb au niveau des piliers de la nef furent signalés dès 1868 et une reprise en sous-œuvre avait été envisagée à l'époque. Des travaux de restauration sont envisagés au début du XX^e siècle mais la Première Guerre mondiale semble avoir interrompu les démarches. D'importantes interventions sont signalées dans l'Entre-Deux-Guerres, en particulier le renouvellement intégral des baies éclairant les bas-côtés. Le dernier remplacement de la couverture d'ardoises semble être intervenu également vers cette époque³.

La restauration menée entre 2009 et 2011 a principalement porté sur les charpentes des nefs, du chœur et de la tour. Dans le même temps, le renouvellement de la couverture en ardoises a été réalisé sur l'ensemble de l'édifice. À l'occasion de ces travaux, des observations archéologiques, couplées à des analyses dendrochronologiques⁴, ont été effectuées afin d'apporter des informations complémentaires sur la chronologie et l'évolution du bâti. Ce n'est que grâce à ce récent chantier que les charpentes des bas-côtés et du chœur ont pu être analysées de près, contrairement à celle de la nef qui avait déjà fait l'objet de relevés sommaires publiés dans la littérature⁵. Beaucoup de prélèvements ont été pris sur place par carottage profitant de l'accessibilité aux combles depuis les échafaudages de chantier. Par ailleurs, au-dessus de la nef, près de 60 % du volume de la charpente a été remplacé par des pièces neuves ! C'est au sein de cet amas de pièces anciennes déposées que des rondelles ont été prélevées.

Ainsi s'est vérifié, une fois encore, l'importance du suivi des chantiers de restauration non seulement au niveau des projets (Certificat de Patrimoine) ou lors de l'examen du cahier spécial des charges mais aussi, et peut-être surtout, lorsque les équipes d'ouvriers sont au travail. L'accompagnement par des représentants du Département du Patrimoine et de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles a été déterminant. La commande, par la Direction de la Restauration du Service

² BRIGODE Simon, 1949, p. 175.

³ MAERE René, 1930, p. 4.

⁴ Les analyses dendrochronologiques ont été réalisées au Laboratoire de dendrochronologie du Centre européen d'Archéométrie de l'Université de Liège, par Patrick Hoffsummer et Christophe Maggi (référence : ULG-CEA 760). Elles ont été financées par la Direction de la Restauration du Département du Patrimoine du Service public de Wallonie (SPW, DG04).

⁵ Voir notamment : BRIGODE Simon, 1949.

public de Wallonie (SPW), d'une mission scientifique (dendrochronologie) au Centre européen d'Archéométrie a aussi été importante et fructueuse. Enfin, nous avons estimé qu'un maximum de fragments de chevrons-arbalétriers anciens, jugés non conformes à la stabilité de la charpente restaurée, devaient être intégrés entre des pièces neuves au titre de témoins. Des éléments ont également été mis en dépôt auprès du Service de l'Archéologie du SPW à Mons⁶.

Typologie des charpentes

La charpente de la nef

Structure générale

La nef mesure 18 m de long et 9 de large ; elle est couverte d'une toiture à deux versants inclinés à 54°. Quelques planches anciennes habillaient le faîte de la charpente au moment du démarrage des travaux en 2009. Ces planches correspondaient peut-être à un voligeage ancien, voire à celui d'origine. Elles n'ont malheureusement fait l'objet d'aucun prélèvement.

Des ardoises de divers types ont couvert le toit au cours de son histoire et le faîte a été couvert de pesantes « tuiles » faitières en calcaire. C'est du moins ce que suggère la découverte de nombreux débris de matériaux sur les murs gouttereaux, entre et même sous les sablières. Les ardoises ainsi mises au jour feront l'objet d'une étude spécifique⁷. Signalons que leur origine se situe selon toute apparence dans le secteur de Stéhoux (Tubize), sur le site d'une très ancienne carrière (Steenberg, aujourd'hui Stimbert) relevant dès le XIII^e siècle, au moins, du chapitre Sainte-Gertrude de Nivelles⁸.

Un plafond accroché à des sommiers indépendants de la charpente rend le comble invisible depuis le rez-de-chaussée. Ces sommiers ne semblent pas contemporains de la toiture dans son état d'origine, état dans lequel la charpente devait être apparente.

La charpente est en chêne, un bois choisi dans tous les monuments d'un certain rang dans l'ouest de l'Europe au Moyen Âge et à l'Époque moderne. Malgré de très nombreux remplacements de pièces originelles lors de la restauration de 2009-2011, elle demeure, dans l'ensemble, conforme aux coupes publiées par Simon Brigode en 1949.

⁶ Nous remercions, pour leur collaboration et leur soutien, Ghislain Ferain, auteur de projet, et José Mandin, chef charpentier de la société Bajart, sans qui le suivi archéologique eut été impossible. Nous remercions également Florence Noirhomme, Michèle Callut et Jean-Christophe Scaillet, attachés au Département du Patrimoine du Service public de Wallonie. En outre, Laurent Delehouzée, Pierre Ponchau, Pascal Lamblin, Alain Dirix et Alain Sabbe ont apporté de précieux conseils.

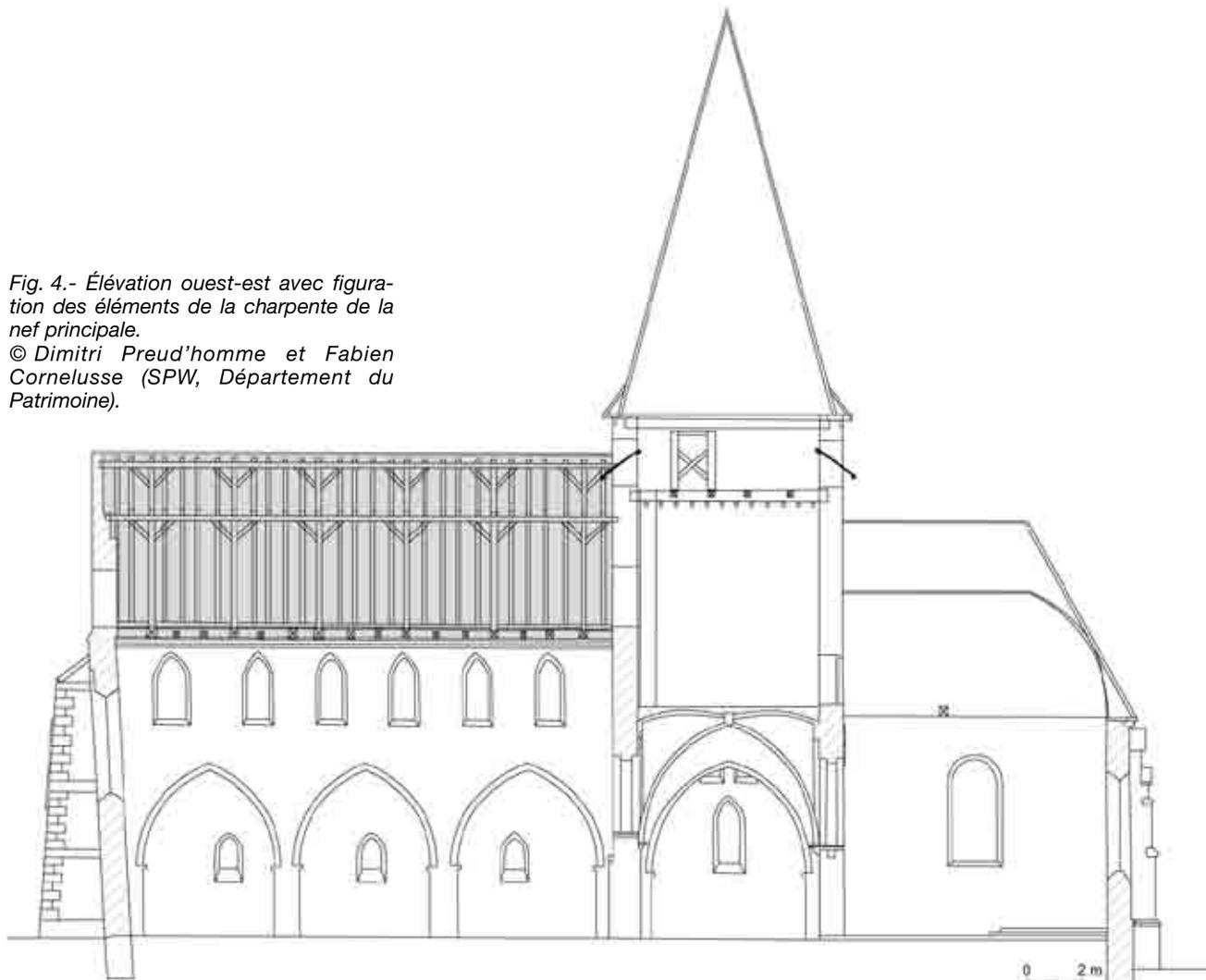
⁷ À paraître dans le *Bulletin du Musée de la Pierre* (Maffle) dans le courant de l'année 2013.

⁸ HOEBANX, « L'abbaye de Nivelles des origines à la fin du XIV^e siècle » dans *Mémoires de l'Académie royale de Belgique, classe des Lettres*, série in-8°, 46, fasc. 4, p. 386.

Fig. 3.- Vue générale de la charpente de la nef avant travaux, perspective vers l'ouest. Les six poinçons supportent la totalité de la charpente de la nef centrale. © Dimitri Preud'homme.



Fig. 4.- Élévation ouest-est avec figuration des éléments de la charpente de la nef principale. © Dimitri Preud'homme et Fabien Cornelusse (SPW, Département du Patrimoine).



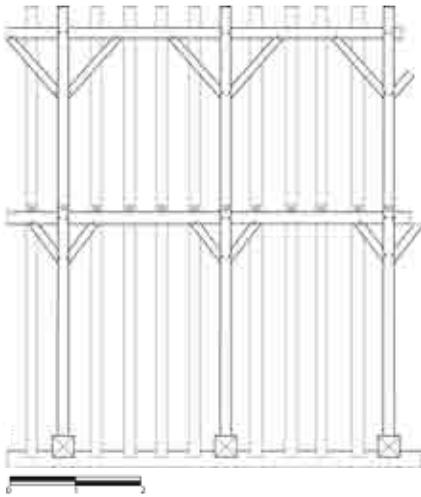


Fig. 5.- Relevé longitudinal de la nef principale.
© Christophe Maggi (ULg-CEA).



Fig. 6.- Entre les poinçons de la nef, les sous-faîtières soutiennent les faux-entrails (simplement posés) (avant restauration).
© Gérard Bavay.

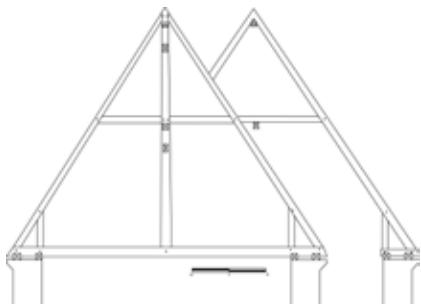
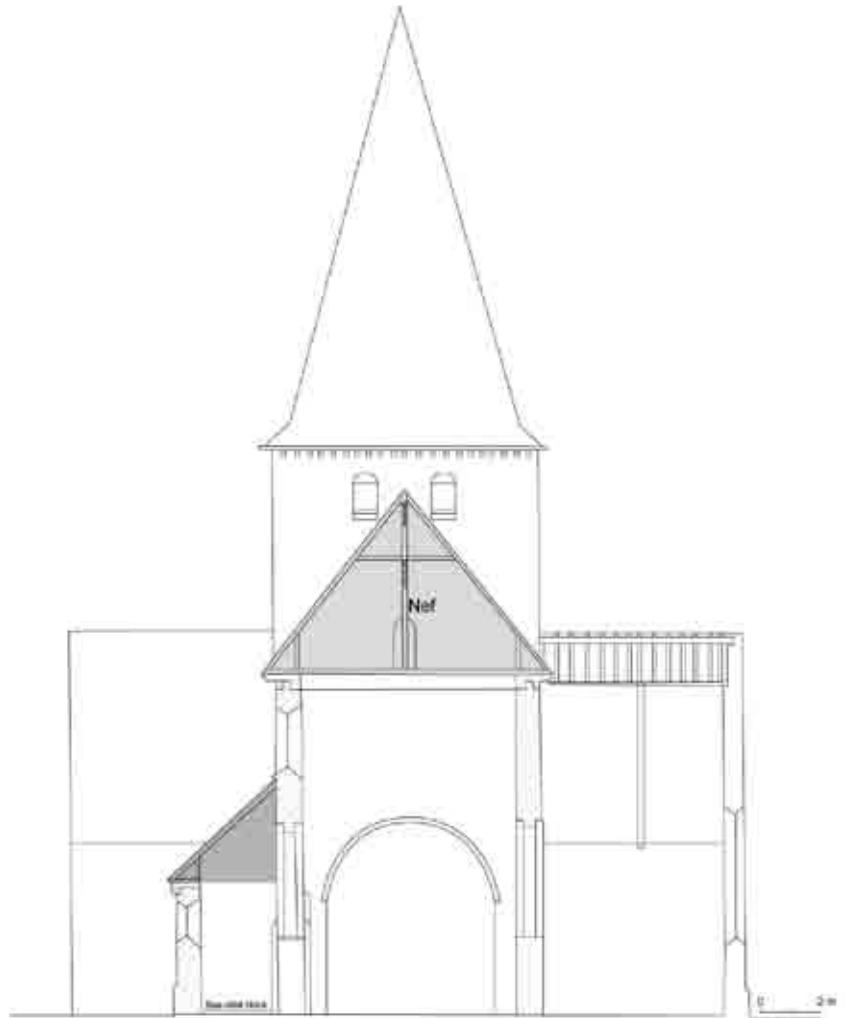


Fig. 7.- Relevé transversal de la nef principale.
© Christophe Maggi (ULg-CEA).

Fig. 8.- Vue en coupe.
© Dimitri Preud'homme et Fabien Cornelusse (SPW, Département du Patrimoine).

Pour l'essentiel, la structure est divisée en cinq travées complètes, délimitées par six fermes principales à entrain espacées de 3 m (fig. 3-4). À l'intérieur de chaque travée la charge des versants est uniformément répartie sur quatre fermes secondaires espacées de 0,60 m d'axe en axe (fig. 5). Chacune de ces fermes légères est composée d'un couple de chevrons-fermes dressés sur des blochets et raidis par des entrains retroussés et des potelets. Les entrains retroussés sont à la même altitude que les faux-entrains des fermes principales et croisent la sous-faîtière par le dessus, sans assemblage particulier (fig. 6-8). Cette technique a été repérée dans des charpentes du premier tiers du XIII^e siècle dans le nord de la France et en Belgique⁹.

Le rôle des entrains retroussés et des potelets est de réduire la portée des chevrons et donc, de les empêcher de fléchir ou de se déformer sous leur poids propre, la charge de la couverture et la pression du vent. L'étude des ardoises¹⁰ retrouvées dans les parties les plus reculées des corniches a permis d'estimer que le poids de la seule couverture de *grandes escailles* pouvait atteindre plus de 80 kg/m². En d'autres circonstances, dans des charpentes plus légères de l'Époque moderne par exemple, cette fonction de soutien serait remplie par des pannes qui courent d'une ferme à l'autre.



⁹ HOFFSUMMER Patrick, 2002, p. 61, fig. 34a.

¹⁰ Voir l'étude à paraître en 2013 dans le *Bulletin du Musée de la Pierre* (Maffle).

Fig. 9.- Vue générale de la charpente de la nef principale (vers l'ouest).
© Gérard Bavay.



Le tout est raidi dans le sens longitudinal par une panne faîtière et une sous-faîtière. Ces pièces longitudinales assurent le contreventement mais soulagent aussi les fermes intermédiaires en reportant leur poids sur les fermes principales à entrails¹¹ (fig. 9). Des liens obliques renforcent ce contreventement.

Le type général de la charpente de la nef est connu ailleurs. On le rencontre dans plusieurs exemples du XIII^e siècle, notamment à Tournai, sur le chœur de la cathédrale (1252-1259d) et à Courtrai (nef de l'église Notre-Dame, vers 1250)¹².

¹¹ Sur la relation entre les débuts de la conception des charpentes gothiques en travées, voir notamment : EPAUD Frédéric, 2007, p. 161.

¹² HOFFSUMMER Patrick (dir), 2002, p. 182.



Fig. 10.- Détail de la partie supérieure de la charpente de la nef illustrant le fait que la plupart des pièces utilisées pour cette charpente sont de section comparable, sinon identique.
© Gérard Bavay.



Fig. 11.- Détail d'assemblage : poinçon et deux contrefiches soutenant la sous-faîtière. Découpe adaptée autour de la base du tenon. L'extrémité inférieure de la contrefiche a été taillée de manière à épouser la partie rentrante du poinçon.
© Gérard Bavay.

Équarrissage

Les charpentiers ont eu à équarrir des merrains pour produire des poutres destinées à 6 entrails, 6 poinçons, 60 chevrons-arbalétriers, 60 jambettes, 50 blochets, 20 contrefiches pour les faîtières et les sous-faîtières, 24 faux-entrails, 12 demi faux-entrails, 6 pièces de sous-faîtières de section carrée et 6 de faîtières de section triangulaire.

À l'exception des entrails (29 x 25 cm) et des poinçons (17 x 17 cm), tous ces bois présentent des types d'équarrissage identiques proches du carré, de 12 cm de section (fig. 10). Il s'agit de bois de brin : la moelle est proche du centre de la section, un mode de débitage typique aux XII^e et XIII^e siècles. Des traces d'écorce sont encore visibles à l'un ou l'autre endroit de la charpente. Les poinçons sont légèrement chanfreinés et présentent une base plus large. Si ce travail a pour but de diminuer le poids de la pièce, voire de retirer de l'aubier peu résistant au vieillissement, il participe aussi à une certaine dimension esthétique.

Les chevrons-arbalétriers sont taillés en veillant à placer le départ de la souche en pied et les départs de branches en tête. Les autres pièces telles que potelets, blochets, contrefiches, faîtières et faux-entrails sont d'un gabarit pratiquement identique à celui des chevrons-arbalétriers et de peu inférieur à celui des poinçons.

Assemblages

La plupart des assemblages sont à tenon-mortaise selon une tradition qui se met en place à partir du début du XIII^e siècle¹³. L'observation des traces d'outils indique que les mortaises ont été tracées à la pointe avant d'être évidées avec une tarière à cuiller et rectifiées au ciseau ou à la bisauquë. Par ailleurs, les bases et les abouts des tenons ont été retravaillés afin de faciliter leur introduction et leur retrait dans les mortaises lors des opérations du montage à blanc au sol et du remontage aux emplacements définitifs (fig. 11).

Ces **tenons-mortaises**, droits ou obliques selon que les pièces assemblées sont perpendiculaires ou obliques entre elles, se retrouvent aux endroits suivants :

- entre les poinçons et les faîtières et sous-faîtières ; les mortaises sont alors traversantes et, au niveau des faîtières, les tenons présentent la particularité d'être taillés en biais de manière à se superposer en se prolongeant à l'intérieur du poinçon (fig. 12-14) ;
- au sommet des fermes principales, pour réunir les abouts supérieurs des arbalétriers assemblés en tête du poinçon (fig. 15-16) ;
- entre le poinçon et les deux demi faux-entrails d'une ferme principale ;
- entre les liens obliques de contreventement, la panne faîtière et la sous-faîtière ;
- entre les blochets et les chevrons-arbalétriers ;
- entre les potelets et les chevrons-arbalétriers ;
- entre les faux-entrails et les chevrons-arbalétriers.

¹³ HOFFSUMMER Patrick (dir), 2002.



Fig. 12.- Détail d'une panne faîtière (nef centrale). Dans ce cas, le tenon est taillé dans la partie supérieure de la faîtière (voir photographie suivante).
© Gérard Bavay.

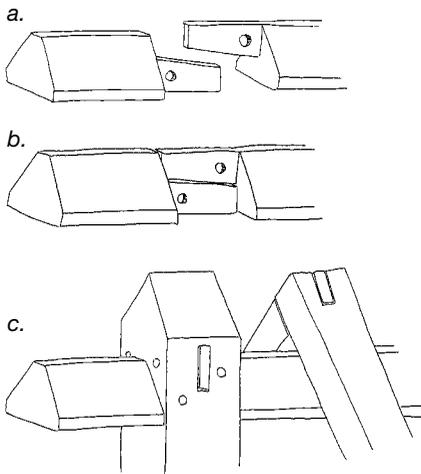


Fig. 13.- a. Schéma de principe de rapprochement de deux segments de la panne faîtière. b. Schéma de principe de superposition. c. Schéma de principe d'assemblage de deux segments de faîtière au droit du sommet d'un poinçon.
© Gérard Bavay.



Fig. 14.- Simulation de l'assemblage de deux faîtières au point de jonction avec le poinçon.
© Gérard Bavay.



Fig. 15.- Détail de la partie supérieure des poinçons et de la liaison avec les chevrons-arbalétriers. Ces derniers sont terminés par des tenons qui sont engagés dans des mortaises symétriques creusées juste en dessous du sommet du poinçon. Situation avant travaux montrant la faîtière de section triangulaire.
© Gérard Bavay.



Fig. 16.- Détail de la partie supérieure d'un poinçon dans son état originel.
© Dimitri Preud'homme.

L'assemblage à **enfouchement** (mortaise ouverte dans sa partie supérieure) est utilisé en tête des chevrons-arbalétriers qui s'assemblent en couple au sommet des fermes secondaires (fig. 17).

Le **mi-bois à queue d'aronde** est réservé aux assemblages destinés à éviter le glissement de pièces horizontales, comme les blochets en pied de chevrons-arbalétriers, calés sur les sablières (fig. 18).



Fig. 17.- Assemblage à enfourchement des chevrons-arbalétriers en prenant appui sur la faîtière de la nef principale.
© Gérard Bavay.



Fig. 18.- Détail de l'assemblage à queue d'aronde (empreinte en négatif sur la sablière intérieure) et positif (à l'extrémité du blochet) (bas-côté sud, avant renouvellement des charpentes).
© Gérard Bavay.



Fig. 19.- Détail de marquage de charpentier (IIII) à la base d'un chevron-arbalétrier.
© Gérard Bavay.



Fig. 20.- Détail de l'extrémité d'un faux-entrait après qu'il ait été dissocié du chevron-arbalétrier auquel il était relié (nef principale).
© Gérard Bavay.

Marques d'assemblage

Ces marques se voient sur les sablières, en pied des chevrons-arbalétriers (fig. 19), et à la rencontre des chevrons-arbalétriers et des faux-entraits¹⁴ (fig. 20). La rareté de repentirs est un indice de la qualité du travail réalisé par l'équipe des charpentiers. Des fissures apparues après le marquage en chiffres romains confirment une fois encore l'usage du bois vert¹⁵.

¹⁴ Il n'a malheureusement pas été possible de procéder à un relevé exhaustif des marques d'assemblage. Par ailleurs, si l'on a pu reconnaître un système de marquage par chiffres romains et constater des différences au niveau des modes d'inscription (ici, en gros traits et là, à la pointe très acérée), il n'a pas été possible de donner sens à tous les traçages observés. Certains sont clairement des tracés préparatoires au positionnement des mortaises ou à l'articulation des pièces les unes par rapport aux autres mais d'autres sont plus difficiles à interpréter.

¹⁵ Sur l'usage du bois vert, voir : HOFFSUMMER Patrick, 2002.



Fig. 21.- Le poinçon et les divers assemblages qui lui sont associés (charpente de la nef).
© Gérard Bavay.



Fig. 21bis.- Traces d'échelons dans un poinçon.
© Dimitri Preud'homme.



Fig. 22.- Détail du pied des chevrons-arbalétriers.
© Dimitri Preud'homme.

Trois séries de marques ont été identifiées : une d'est en ouest pour les fermes principales numérotées de I à VI, avec une contremarque au nord ; une deuxième d'est en ouest pour les fermes secondaires, indépendante de la numérotation des fermes principales – seules quelques marques de valeur élevée ont pu être notées : XX, XXI, XXVIII, XXV avec abréviation des dizaines et une contremarque au nord – ; enfin, une troisième série désigne les assemblages des liens de contreventement de I à XI et s'ordonne d'ouest en est (fig. 11 et 21). Le tout indique que la charpente, en dehors des réparations, est très homogène.

Reconstitution du processus de montage

Certains indices permettent de juger de la manière dont la mise en place de la charpente a pu être planifiée. Les nombreuses marques d'assemblage permettent de mesurer l'ampleur de la préparation au sol. Trois types d'épure ont dû servir à l'étape de la mise sur ligne des bois et dans le cadre de la taille des assemblages ; à ces épures correspondent les trois séries de marques, permettant, après un assemblage provisoire au sol, de procéder ensuite au montage définitif. Il s'agit d'un processus proche de la préfabrication. Des retouches sont intervenues au moment de l'assemblage définitif comme nous le prouvent des traces d'outils au niveau des tenons.

Au moment du montage définitif, la pose des sablières (10 x 10 cm de section) doubles sur l'entablement de la corniche, correspond à la première étape (fig. 22). Les sablières assurent le contact entre la maçonnerie et la charpente, ne sont pas fixées au mur et ne tiendront en place que par le poids des six lourds entrants. L'installation des six entrants s'effectue après la mise en place des sablières (fig. 7), de même que les blochets des fermes secondaires. Des encoches anti-glissement – à queue d'aronde – sont prévues dans les sablières (fig. 18 et 23).

Vient ensuite l'assemblage des fermes principales à poinçons, chacun de ces derniers muni d'un tenon en pied et creusé de douze mortaises : quatre pour les liens de contreventement, deux pour les sous-faîtières, deux pour les faîtières, deux encore pour les demi faux-entrants et deux enfin pour les arbalétriers. Les fermes principales ont été dressées une à une et maintenues entre elles par le contreventement longitudinal dont le montage se fait dans l'ordre du levage des fermes principales. Avant le levage de la ferme, poinçon, arbalétriers et faux-entrants ont probablement été assemblés sur un plancher de travail posé à même les entrants. Chaque poinçon monoxyle se retrouve au centre de chacun des six entrants, avec un assemblage à tenon-mortaise muni d'une seule cheville. En outre, des chevilles plantées dans certains des poinçons (côté nord), à intervalles d'une quarantaine de centimètres, sont très vraisemblablement des traces d'échelons formant une échelle de perroquet (fig. 21bis). Ces échelles ont permis aux charpentiers de se hisser à bonne hauteur pour réaliser la suite du levage.

Les liens de contreventement – dont les assemblages sont ajustés à l'aide de cales introduites lors du montage définitif – trahissent une mise en place immédiatement postérieure à l'installation de la faîtière et de la sous-faîtière. Munie vers le haut d'un tenon introduit dans une mortaise de la faîtière, le lien oblique est ensuite rabattu vers la mortaise creusée dans le poinçon. Une cale de bois vient alors bloquer l'assemblage. Une



Fig. 23.- Détail d'assemblage : mode de jonction de deux segments de la sablière intérieure (bas-côté sud).
© Dimitri Preud'homme.



Fig. 24.- Détail d'assemblage : poinçon et deux contrefiches. Une cale particulière (traversante) est insérée sous le point de jonction des deux contrefiches avec le poinçon.
© Gérard Bavay.



Fig. 25.- Détail de la jonction de la jambette et d'un chevron-arbalétrier (bas-côté sud). Situation avant restauration. Ce détail montre que la charpente avait fait l'objet de transformations. L'une de celles-ci avait abouti à désolidariser la jambette du chevron-arbalétrier. Toutefois, cette même jambette était encore sommairement utilisée comme appui du chevron-arbalétrier.
© Gérard Bavay.

grosse cheville quadrangulaire assure enfin un second verrouillage de l'assemblage (fig. 24).

La structure principale montée sur la longueur de la nef, l'étape suivante consiste à appuyer la vingtaine de paires de chevrons intermédiaires sur la faîtière, puis de relier chaque paire par les entrails retroussés et les potelets. Le fait de pouvoir introduire les pièces secondaires (liens et potelets) après l'installation des pièces principales (fig. 25) a toute son importance. Cela donne du jeu aux assemblages et permet de les ajuster sans avoir à déplacer ou à manipuler les pièces lourdes déjà en place. Cela signifie aussi qu'une pièce secondaire pourra être retirée sans déplacer les pièces maîtresses. Si la procédure de montage est ainsi connue, il devient possible d'organiser un éventuel démontage, en cas de restauration par exemple. La restitution des procédures de mise en place devient donc un guide précieux pour le pilotage d'une restauration.

On a aussi constaté lors du démontage de la charpente de la nef principale que des chevilles portaient les stigmates de forces contradictoires s'exerçant au départ des diverses pièces assemblées. Les chevilles souffrent certes mais elles peuvent aussi, sans se rompre ou sans entraîner un effort excessif en un autre point de la charpente, se plier aux forces qui transitent par elles. À travers les chevilles et, plus généralement par le biais des autres dispositifs d'assemblage, la charpente peut encore, au fur et à mesure qu'elle se trouve chargée, se déformer un tant soit peu pour se mettre progressivement en place et atteindre sa position d'équilibre. Elle peut enfin, en fonction d'événements ponctuels – des vents forts ou l'accumulation de neige – ou d'accidents plus durables – tels des dégradations des maçonneries sous-jacentes ou l'altération de l'une ou l'autre composante de la structure – se prêter à une redistribution des tensions.

Les chevrons-arbalétriers des fermes secondaires ne sont pas seulement posés sur la faîtière. Ils y sont également associés deux à deux par le biais d'un emboîtement à enfourchement scellé par une cheville. De cette manière, les deux chevrons-arbalétriers concernés peuvent agir à la manière d'une vraie ferme et éviter, en cas de déformation ou de déplacement des charges, de peser de tout leur poids sur les faîtières elles-mêmes.

Dendrochronologie

Sur les dix échantillons prélevés, quatre seulement ont été datés. Le type de croissance des chênes, relativement rapide, explique ce taux d'échec élevé. Une séquence moyenne de septante ans a été calculée à partir des séries individuelles et, après comparaisons avec des référentiels, on peut situer la courbe de 1218 à 1288. Deux échantillons présentent de l'aubier, malheureusement incomplet, l'un commençant en 1277, l'autre en 1283. En supposant que les aubiers de ce type de chêne comptent en moyenne 15 à 20 ans, on peut proposer comme hypothèse la période d'abattage ultime de 1289-1294d. Le tableau qui suit présente la liste des échantillons datés et non datés.

Nef		Aubier	Date dernier cerne
760/01/001	Entrait de la ferme I	-	-
760/01/002	Entrait de la ferme V	-	-
760/01/003	Entrait de la ferme VI	-	-
760/01/004	Blochets nord de la ferme secondaire marquée XII à la contremarque	-	-
760/01/005	Poutre intermédiaire entre les fermes principales V et VI	-	-
760/01/006	16 ^e chevron nord à partir de l'ouest	1277	1285
760/01/007	14 ^e chevron sud à partir de l'ouest	-	-
760/01/008	Poinçon de la ferme principale I	-	1280
760/01/009	Section d'une pièce déposée (un chevron ou un faux-entrait)	-	1283
760/01/010	Section d'une pièce déposée (un chevron ou un faux-entrait)	1281	1288

La charpente du bas côté sud

Typologie et assemblages

Les bas-côtés sont de même longueur (18 m) que la nef centrale et mesurent 2,50 m de large. Leur toiture est en appentis et le mode de couverture est une charpente lambrissée. Le lambris intérieur a dû être refait lors de restaurations mais les éléments du pied de la charpente explorés du côté sud, sur le mur gouttereau, appartiennent à une charpente ancienne et sont en chêne.

Quelques pièces ont pu être démontées et prélevées, ce qui a notamment permis d'observer les assemblages. Ceux-ci sont à **tenon-mortaise** aux extrémités des entretoises de 90 cm qui lient les sablières doubles en échelle tous les 2,70 m. Les deux sablières sont écartées de 72 cm (fig. 26-27).

Des **entures** servent à joindre des pièces bout à bout :

- Dans certaines sablières, par des sifflets simples, bloqués par deux chevilles (fig. 23).
- Dans d'autres sablières, plus larges, par des sifflets désaboutés, bloqués par cinq chevilles et sans doute plus tardifs.

Des **mi-bois simples ou à queue d'aronde** (fig. 18) sont réservés aux assemblages destinés à éviter le glissement de pièces horizontales des sablières et des blochets soutenant les chevrons-arbalétriers. Ce type d'assemblage est assez répandu : on le rencontre à partir du premier tiers du XIII^e siècle jusqu'au XVI^e siècle au moins en Bourgogne et dans le nord de la France¹⁶.

La section des bois est sensiblement plus petite que sur la nef et le mode de débitage est différent, s'agissant de pièces refendues en quatre. La finition très soignée empêche de vérifier quel outil a été choisi pour cette découpe. On observe aussi une sélection plus sévère des chênes à travailler, peut-être parce que cette charpente lambrissée exige des bois découpés avec plus de précision. La croissance plus lente que celle des arbres de la nef et l'absence de grosses branches rendent le bois plus tendre et plus facile à trancher.



Fig. 26.- Détail de l'« échelon » reliant la sablière intérieure (en haut de la photographie) et la sablière extérieure (en bas de la photographie) (bas-côté sud). La sablière extérieure ayant été remplacée, on distingue dans le tenon correspondant de l'« échelon », le percement destiné à la cheville ainsi que deux trous correspondant aux clous plantés lors du remplacement de la sablière extérieure.

© Dimitri Preud'homme.

¹⁶ HOFFSUMMER Patrick (dir.), 2002, p. 60, fig. 32.



Fig. 27.- Détail de l'« échelon » reliant la sablière intérieure (au centre de la photographie) et la sablière extérieure (vers la gauche) (bas-côté sud). L'« échelon » est fixé à la sablière intérieure (vers le fond) par le biais d'un tenon fixé grâce à une cheville. Vers la droite, on distingue dans la sablière une encoche d'assemblage à mi-bois à queue d'aronde. La même forme, en positif, se trouve dans le blochet placé au-dessus de cette encoche.

© Dimitri Preud'homme.

L'origine des bois mis en œuvre à l'église de Chaussée-Notre-Dame n'est pas établie. Une hypothèse mérite toutefois d'être signalée ici. Il existait en effet sur le territoire du village un bois (dit « de Souverain-pont ») régulièrement mentionné dans les archives et que les chanoines du chapitre Saint-Vincent de Soignies, par ailleurs maîtres de la seigneurie du lieu, considèrent comme un des éléments importants de leur patrimoine. Ce bois est mentionné en 1466 à l'occasion du transport d'un arbre de moulin de cette provenance vers le site d'Hubeaumes (Horrues)¹⁷. Le 3 juillet 1664, réunis en chapitre, les chanoines examinent les dégâts occasionnés à leur bois de Souverainpont à l'occasion du siège de Saint-Ghislain¹⁸. Il en est encore question le 9 septembre et le 10 octobre 1670. Le 11 mars 1672, les chanoines décident d'y faire une coupe extraordinaire *en advancement des formes que Messrs sont intentionnés de faire faire dans leur chœur*¹⁹. Le bois de Souverainpont semble avoir disparu entre cette date et 1770. Il n'apparaît, en effet, pas sur la carte de Ferraris.

Dendrochronologie

Les cinq échantillons de cette charpente ont tous été datés. Cette réussite s'explique par la qualité de la croissance des chênes du point de vue du nombre de cernes élevé et de la bonne sensibilité par rapport au signal climatique. Il ne s'agit pourtant pas de grosses sections mais les charpentiers ont manifestement choisi des bois à croissance relativement lente qui se laissent plus facilement travailler par l'outil. La moyenne des séries individuelles est donc beaucoup plus longue (171 ans) et se cale, d'après les référentiels interrogés, de 1109 à 1280. De l'aubier, qui commence en 1266, n'a été observé que sur un potelet. On ne peut donc procéder qu'à une estimation pour la période d'abatage : 1286-1298d.

Bas-côté sud		Début d'aubier	Dernier cerne
760/02/001	5° chevron à partir de l'ouest	-	1228
760/02/002	5° blochet à partir de l'ouest	-	1204
760/02/003	13° chevron à partir de l'ouest	1266	1280
760/02/004	11° blochet à partir de l'ouest	-	1278
760/02/005	Potelet numéroté 29 prélevé par D. Preud'homme	-	1269

Charpente du chœur

Typologie et observations archéologiques

Le comble du chœur a été remanié mais on comprend son principe de construction. La structure comptait deux fermes principales à entrain, une au milieu du chœur et l'autre sous une ferme de tête qui reçoit les enrayures des demi-fermes de l'abside (fig. 28). L'entrain de la ferme de tête a été coupé lors d'une transformation. La charpente était lambrisée dès son origine – on voit clairement les rainures dans les jambettes

¹⁷ Archives de l'État à Mons, *Fonds du chapitre Saint-Vincent de Soignies*, n° 509 (compte de la Haute-Livraison, 1465-66).

¹⁸ *Ibidem*, n° 3, f° 35 r° (registre des résolutions capitulaires).

¹⁹ *Ibidem*, f° 207 r°.

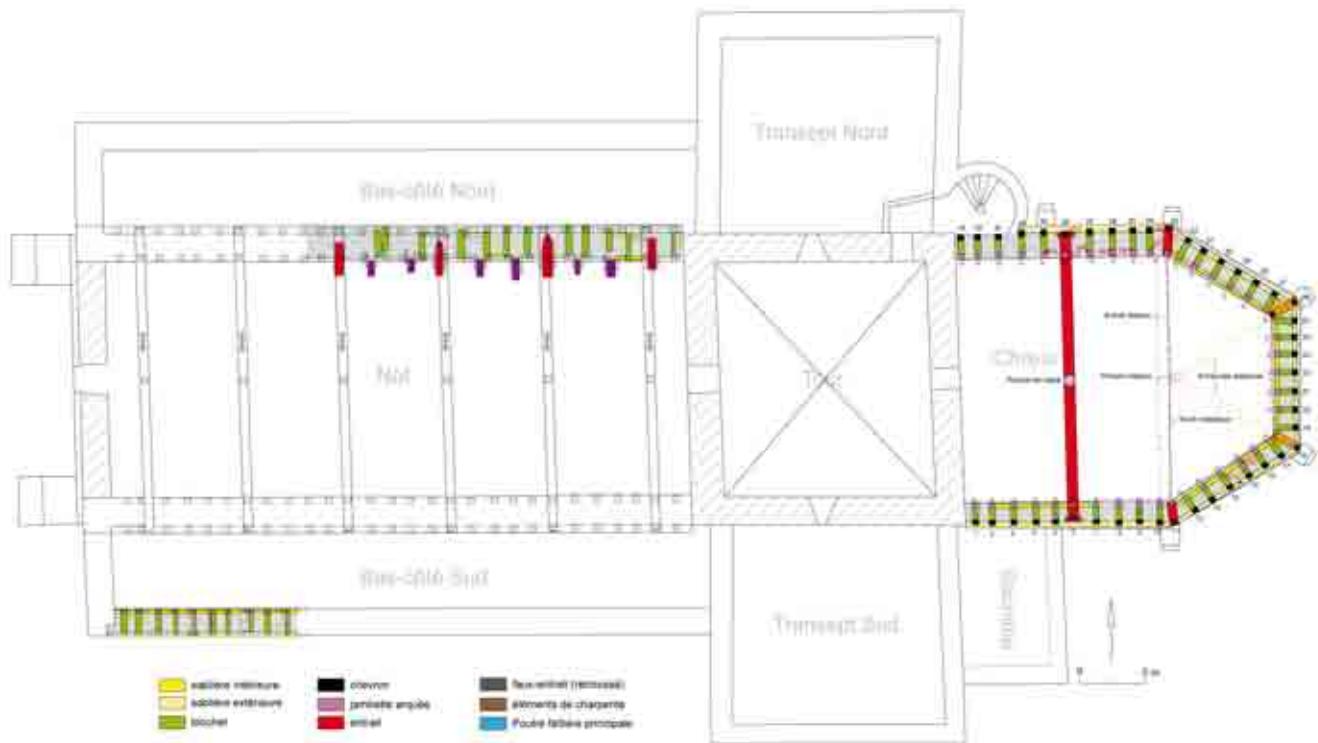


Fig. 28.- Plan au niveau de la base des charpentes avec, en couleurs, les parties analysées.
 © Dimitri Preud'homme et Fabien Cornelusse (SPW, Département du Patrimoine).



Fig. 29.- Rainures dans les jambettes du chœur.
 © Dimitri Preud'homme.



Fig. 30.- Trace de rainure dans un blochet (pour un ancien plafond ?) dans une pièce de remploi de la charpente du chœur, côté sud.
© Patrick Hoffsummer (ULg-CEA).

prévues pour recevoir les planchettes (fig. 29) – mais le recouvrement actuel, cloué, est en sapin et appartient à une phase de restauration. La charpente est en chêne et n'est pas homogène. Les chevrons réunis en couples, soutenus en pied par des jambettes assemblées à des blochets, forment donc des fermes secondaires. De nombreuses traces d'assemblages vides, sans disposition logique, trahissent l'existence de réemplois, principalement dans les blochets, les sablières et les chevrons. On observe même les traces d'anciennes rainures qui font penser à la fixation de planchettes d'un plafond démonté (fig. 30). Il n'est guère possible de rassembler ces pièces de puzzle pour en restituer une charpente disparue, ni d'affirmer qu'il s'agit d'une charpente d'une phase antérieure de l'église, mais une hypothèse allant dans cette direction vaut la peine d'être avancée. Les traces de mi-bois à 45° font penser à une ancienne structure en grillage, comme dans des beffrois de cloches ou certaines fermes de charpentes romanes. Celle de l'église de Chabris (XII^e siècle), dans l'Indre, montre ce type d'assemblage pour des bois de section analogue²⁰. À l'occasion du chantier de restauration récemment terminé, la charpente du chœur a été trouvée en bon état de conservation et n'a donc subi que des interventions très limitées.

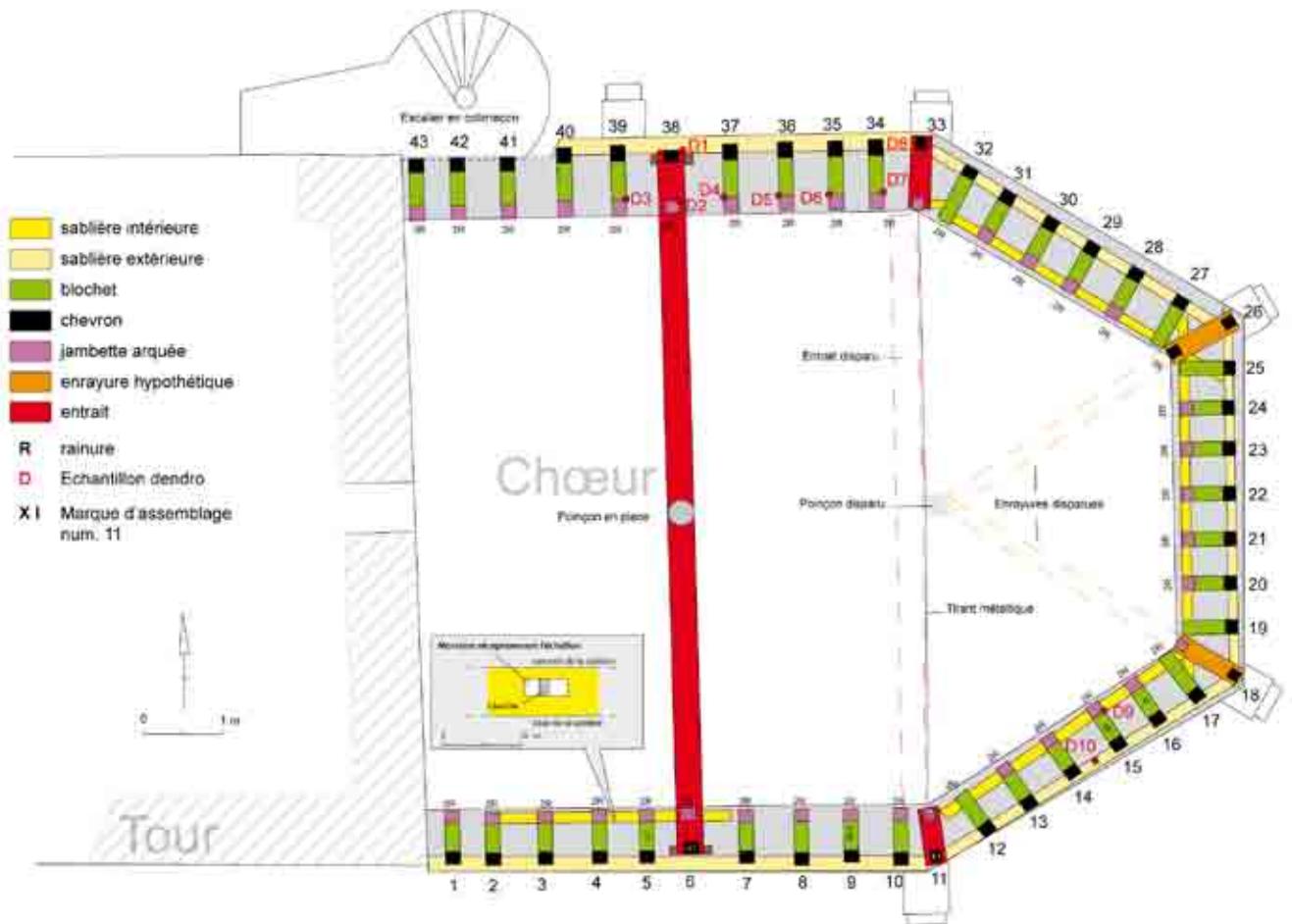


Fig. 31.- Relevé du positionnement des entrails, sablières, potelets, chevrons de la charpente du chœur.
© Dimitri Preud'homme et Fabien Cornelusse (SPW, Département du Patrimoine).

²⁰ BONTEMPS Daniel, 2002, p. 10-14.

Aucun relevé précis n'est actuellement disponible en dehors de la vue en plan au niveau de la base de la charpente (fig. 31). Sur le plan mis au net par Fabien Cornelusse (SPW), on situe l'emplacement de l'unique ferme à entrain encore en place actuellement, les couples de chevrons formant fermes, ainsi que les demi-fermes de l'abside polygonale dressées sur un système à blochets bloqués sur les sablières. Des restes de minuscules chevilles de bois ont été relevés dans la face externe de plusieurs chevrons du chœur. Ces chevilles auraient été utilisées pour fixer les voliges de la couverture sur ces chevrons.

Dendrochronologie

Sept échantillons ont été datés, tous à cernes étroits, issus de jambettes de l'ancien lambris. Leur type forestier les distingue nettement des pièces de remploi, à cernes larges (fig. 32). Il est possible que l'échantillon n° 1 tiré d'un des deux entrains soit contemporain des jambettes mais on ne peut le proposer qu'à titre d'hypothèse. La moyenne obtenue est longue (143 ans) (fig. 33) et fort comparable à ce qui a été analysé sur le bas-côté sud. On observe donc un approvisionnement de pièces de faible section très cohérent pour les chantiers du chœur et du bas-côté gothique. La datation est d'ailleurs fort proche car la moyenne du chœur commence en 1127 et se termine en 1270, avec des débuts d'aubier, selon les bois en 1250, 1252 ou 1255. Au moment des carotages, les échantillons n° 2, 6, 7 et 9 possédaient une trace de cambium.

Fig. 32.- Dendrochronologie du chœur : différence de type de croissance entre un échantillon issu d'un réemploi (à croissance très rapide, indatable) et une des jambettes à croissance lente et sensible (daté).

© Patrick Hoffsummer (ULg-CEA).

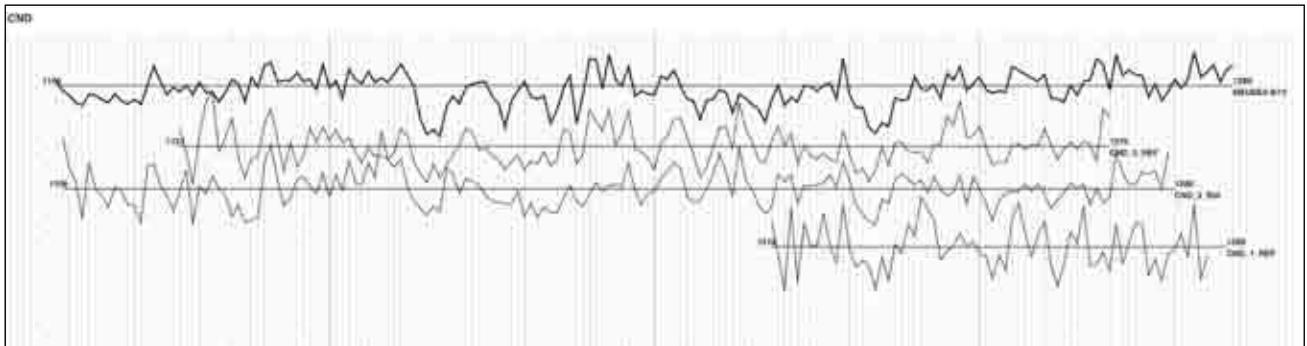


Fig. 33.- Comparaison entre la référence « Meuse » et les trois chronologies de sites datées à Chaussée-Notre-Dame. De haut en bas : la chronologie Meuse (en gras), la moyenne du chœur, celle du bas-côté sud et la nef.

© Patrick Hoffsummer et Christophe Maggi (ULg-CEA).

Il est étonnant de voir que l'échantillon n° 6 présente un dernier cerne en 1268, apparemment sans aubier, mais peut-être celui-ci n'est-il pas clairement visible. Quoi qu'il en soit, malgré les légères pertes d'aubier au moment des forages, les derniers cernes datés sont dans la fourchette assez serrée de 1266-1270, ce qui laisse penser qu'un aubier de ce type forestier doit correspondre à une séquence de 20 à 25 ans maximum. En acceptant cette hypothèse, on a donc procédé à une estimation d'abattage du lot : 1275-1280d.

Chœur		Début d'aubier	Dernier cerne
760/03/001	Entrait principal sur le chœur, extrémité nord	-	-
760/03/002	Potelet nord de la ferme principale	1250	1267
760/03/003	Potelet de la ferme secondaire côté nord (n° 39 sur le plan SPW)	-	1250
760/03/004	Potelet de la ferme secondaire côté nord (n° 37 sur le plan SPW)	-	1258
760/03/005	Potelet de la ferme secondaire côté nord (n° 36 sur le plan SPW)	-	1257
760/03/006	Potelet de la ferme secondaire côté nord (n° 35 sur le plan SPW)	-	1268
760/03/007	Potelet de la ferme secondaire côté nord (n° 34 sur le plan SPW)	1255	1270
760/03/008	Chevron de la ferme de tête de l'abside (n° 33 sur le plan SPW)	-	-
760/03/009	Potelet d'une demi ferme secondaire de l'abside, pan coupé S-E (n° 15 sur le plan SPW)	1252	1266
760/03/010	Sablère, pan coupé S-E de l'abside	-	-
760/03/011	Pièce de réemploi récupérée lors de la restauration	-	-
760/03/012	Pièce de réemploi récupérée lors de la restauration	-	-

Usage du fer

À partir de la seconde moitié du XIII^e siècle, les renforts en fer commencent à être utilisés dans les charpentes de combles de nos régions en relation avec le développement de l'architecture gothique. L'élément le plus ancien (1252d) avéré jusqu'ici est visible au-dessus du transept de la cathédrale Saint-Paul à Liège. À cette époque, le panel des catégories de renforts est encore peu développé. Un seul type revient de façon quasi-récurrente. Il s'agit de l'étrier (ou de la plate-bande) disposé à la jonction entre le poinçon et l'entrait de façon à soulager ce dernier et à favoriser la triangulation.

La structure en travées, de type gothique, de la charpente des combles de l'église de la Sainte-Vierge à Chaussée-Notre-Dame rendrait la présence de renforts en fer plausibles dès l'origine de la construction, comme à Liège. Or, ce n'est pas le cas. L'inutilité du renfort métallique dans cette charpente de portée raisonnable (9 m) l'explique vraisemblablement. Le poinçon (17 x 17 cm de section) travaille en réalité comme un poteau appuyant au milieu de l'entrait et celui-ci ne fléchit pas grâce à sa section importante (29 x 25 cm) et le fait qu'il est mis sur son fort. Par ailleurs, au sommet des fermes principales, les assemblages à tenon-mortaise, sans clé, ne semblent pas conçus pour résister à la force de traction d'un vrai poinçon destiné à suspendre l'entrait.

Toutefois, les charpentes de l'église de la Sainte-Vierge renferment de nombreux renforts en fer, postérieurs, dans les combles de la nef et des bas-côtés pour un total d'un peu plus d'une demi-tonne. Ces renforts datent de plusieurs étapes de consolidation et ont des fonctions variées.

Trois types de renforts sur la nef datent probablement des XVII^e-XVIII^e siècles. Cette estimation se fonde sur la morphologie des pièces. Il s'agit de quatre tirants plats, terminés dans la partie distale en ressaut et dans la partie proximale en crochet. Le tirant est appliqué sur une grosse planche débitée à la hache ou à la doloire et clouée sur l'entrait. Il est fixé aux extrémités des entrants des fermes principales II et III (côtés

nord et sud) à l'aide de clous et d'une agrafe fichée sous le ressaut. Il traverse la maçonnerie sur laquelle reposent les entrails et vient s'accrocher derrière le mur gouttereau. Ce type de renfort (plate-bande ou étrier), dont la partie distale prenant la forme d'un ressaut sous lequel est insérée une agrafe, apparaît au XVII^e siècle. Une reproduction schématique est visible dans l'*Encyclopédie*²¹.

Un second type de renfort en fer sur la nef consiste en des étriers à écrous. Ces étriers reposent sur les entrails. De longs écrous viennent les fixer de part et d'autre de ces entrails à des poutres orientées dans le sens longitudinal de la nef censées accueillir un plancher tardif. D'après la présence des écrous dont l'utilisation se développe au XIX^e siècle, on peut attribuer ces renforts métalliques à cette époque.

Enfin, une troisième catégorie d'éléments en fer peut être aperçue dans la charpente de la nef. Il s'agit à nouveau d'étriers dont les deux bras comportent une torsion et dont les deux extrémités se terminent respectivement par un ressaut sous lequel est fichée une agrafe. Ces pièces ne sont présentes qu'aux terminaisons nord des entrails. En effet, l'enlèvement de la sablière nord à une époque indéterminée a favorisé la mobilité des entrails. Dans le but de les immobiliser à nouveau, les renforts en fer ont été installés de façon à solidariser l'extrémité des entrails consolidée de grosses planches avec une poutre longitudinale ajoutée. Malgré une typologie proche de celle des renforts du XVII^e siècle à ressaut et agrafe, leur datation n'est pas simple. En effet, contrairement au premier groupe, ces étriers sont appliqués sur des grosses planches débitées à la scie électrique et fixées par des écrous. De plus, ces pièces sont toujours disposées au-dessus de celles du XVII^e siècle ce qui tend à prouver leur postériorité, sans plus de précision.

La charpente du bas-côté sud contient quelques gros clous pour maintenir des chevrons à des blochets. À l'origine, l'assemblage était à tenon-mortaise chevillé simple. L'utilisation des clous appartient en conséquence à une phase de restauration et ne concerne d'ailleurs qu'une petite partie des assemblages.

Conclusion

L'analyse récente des charpentes, profitant de la campagne de restauration de 2009-2011, a permis de préciser l'histoire de l'édifice même si des questions restent ouvertes.

Le premier apport est la mise en place de nouveaux jalons grâce à la dendrochronologie (fig. 34). D'après l'analyse des toitures, on peut désormais proposer la séquence suivante pour certaines parties de l'église gothique : chœur vers 1280, bas-côté sud et nef centrale vers 1290-1300. En l'absence de cambium, une estimation plus fine de l'abattage, menée avec un meilleur outil statistique pour l'estimation

²¹ DIDEROT D. et D'ALEMBERT J., *L'encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, article *Serrurerie*, planche IV, t.15, Paris (1753).

Fig. 34.- Plan synthétique de la chronologie révisée des diverses parties de l'église.

© Dimitri Preud'homme et Fabien Cornelusse (SPW, Département du Patrimoine).

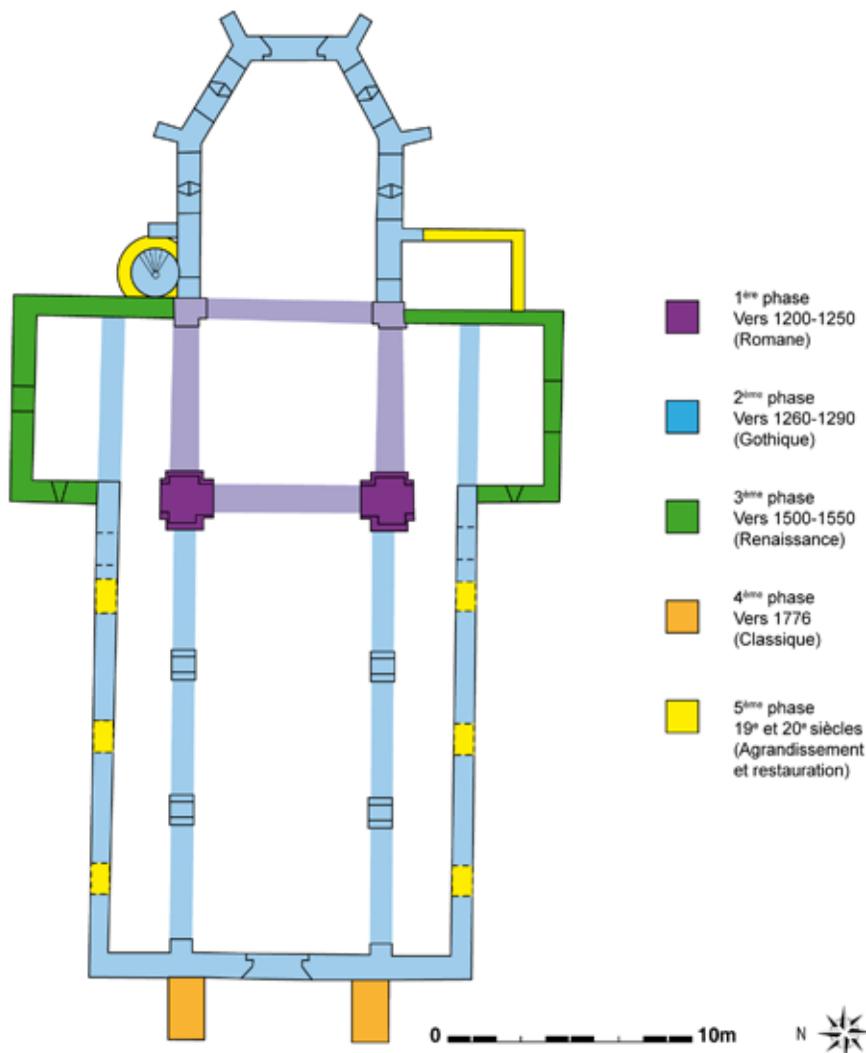


Fig. 35.- Vues des rainures dans les jambettes arquées du chœur.

© Dimitri Preud'homme.



des aubiers, permettrait sans doute d'être plus précis. Toutefois, un léger décalage chronologique entre la toiture lambrissée du chœur et celle de la nef est possible. À ce stade, et à condition d'accepter l'hypothèse selon laquelle la date des charpentes correspond bien à la fin des chantiers gothiques, il apparaît donc que l'écart chronologique entre le chœur et les nefs est plus réduit que ce que pensait Simon Brigode. De plus, la succession des chantiers s'inverse, celui du chœur précédant les autres, la nef centrale étant de cinquante ans environ plus tardive qu'attendu.

Le projet initial gothique prévoyait apparemment une croisée d'ogive sur le chœur, comme l'attestent les départs de voûtes dont on conserve les culs-de-lampe sculptés, les amorces de claveaux au chevet, les traces d'arrêt de chantier visibles au niveau des voûtains. La charpente lambrissée dont il subsiste d'importants témoins de 1280 environ, dont les rainures des jambettes arquées (fig. 35), serait alors un couverture

choisi suite à l'abandon du premier chantier²² qui, faute de moyens, aurait duré avant d'être restauré au XIX^e siècle. L'analyse de cette toiture a par ailleurs permis de découvrir de nombreuses pièces de remploi, malheureusement indatables, mais qui pourraient bien provenir d'une charpente antérieure, romane peut-être, d'un ancien beffroi de cloches ou d'une toiture. Sans permettre d'aller plus loin dans l'interprétation, ce fait à lui seul appuie l'idée selon laquelle un édifice a précédé l'église gothique.

Vu ainsi, il est logique que le chantier du chœur précède celui des nefs et de la tour dressée sur l'extrémité orientale de la nef. Cette tour est manifestement antérieure à la construction des croisillons du transept actuel qui condamnent une partie de ses meurtrières. La datation des croisillons n'a pu être précisée, faute de prélèvements dendrochronologiques, mais certains indices livrés par la pierre – en particulier des marques de carriers – plaident pour une construction échelonnée de la fin du XV^e à la fin du XVI^e siècle, le croisillon septentrional étant le plus ancien. Il n'empêche que la question des rapports chronologiques entre la tour d'escalier de la tour, la corniche du chœur et l'élévation de l'arc diaphragme, qui marque la transition entre le chœur et la croisée du transept, reste obscure à ce stade des investigations.

Toutes ces questions invitent à poursuivre les recherches sur cette église. Si l'édifice a atteint dès le XVI^e siècle l'essentiel de la physionomie qu'on lui connaît aujourd'hui, il dissimule mal les traces d'une genèse mouvementée, au point que l'hypothèse, déjà envisagée lors d'études antérieures, d'élévations romanes reprises dans l'église gothique garde tout son sens.

Bibliographie

- BONTEMPS Daniel, *Charpentes de la Région Centre du XII^e au XIII^e siècle*, Monum, Éditions du Patrimoine, Paris, 2002.
- BRIGODE Simon, « L'architecture religieuse dans le sud-ouest de la Belgique, t. 1, Des origines à la fin du XV^e siècle » dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et Sites*, 1949, p. 255-260.
- EPAUD Frédéric, *De la charpente romane à la charpente gothique en Normandie, évolution des techniques et des structures de charpenterie aux XI^e-XIII^e siècles*, Publications du CRAHMA, Caen, 2007.
- HOFFSUMMER Patrick, *Les charpentes de toitures en Wallonie, typologie et dendrochronologie*, Ministère de la Région wallonne, D.G.A.T.L.P., Liège, 1995 (= Études et documents. Monuments et Sites, 1).
- HOFFSUMMER Patrick (dir.), *Les charpentes du XI^e au XIX^e siècle, typologie et évolution en France du Nord et en Belgique*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2002 (= Cahiers du Patrimoine, 62).
- LAMBERT Georges-Noël, *Dendrochronologie, histoire et archéologie, modélisation du temps ; le logiciel Dendron II et le projet Historic Oaks*, Dissertation HDR, Université de Franche-Comté, 2 vol., Besançon, 2006.

²² L'hypothèse d'une voûte gothique couvrant le chœur, effectivement réalisée mais très tôt disparue, ne peut toutefois être écartée de manière certaine.

- PETIT Louis-Alphonse-Joseph, « Notice sur les édifices religieux du Hainaut » dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. 15, 1878, p. 593-596.
- ROLLAND Paul, *Soignies, Horrues et Chaussée-Notre-Dame-Louvignies*, Mons et Frameries, 1928.
- MAERE René, *Les églises de Chaussée-Notre-Dame, de Horrues et de Saint-Vincent à Soignies*, Mons et Frameries, 1930, p. 2-10 et synthèse aux p. 36 à 39.
- DEVESELEER Jacques, « Église paroissiale de la Sainte-Vierge » dans *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie. Hainaut. Arrondissement de Soignies*, t. 23², Sprimont, 1997, p. 649-654.
- PONCHAU Pierre, « L'église de Chaussée-Notre-Dame » dans *Fascicule du Groupe « Culture et Patrimoine »*, 2007, p. 88.

Philippe BRAGARD

*Professeur d'Histoire de l'Architecture et de l'Urbanisme à l'Université catholique de Louvain
Membre effectif de la section des Monuments et Président de la Chambre provinciale
de Namur de la C.R.M.S.F.*

Deux petites tours d'artillerie de la fin du XV^e siècle à Namur¹

¹ Merci à Nicolas Faucherre, Professeur à l'Université de Nantes et vieux complice en fortification, pour sa relecture et ses conseils.

Fig. 1.- Plan général de situation des deux tours sur le site de la citadelle.



De ses fortifications médiévales, Namur a gardé peu de choses : trois tours et un pan de courtine de la troisième enceinte (XIII^e-XIV^e siècles)², le tracé global du château comtal avec trois tours et quelques structures enfouis dans les maçonneries du XIX^e siècle³, deux tours de l'enceinte avancée de la Barbacane (la tour des Canonniers enterrée dans la batterie de Médiante, dont l'intérieur abrite l'actuelle chaufferie du bâtiment ayant été tour à tour laboratoire d'artillerie hollandais, colombier militaire en 1902, puis mess officier en 1951 avant d'être affecté à des activités commerciales depuis 1979, et la tour Dessus Bordial) et enfin, deux tours plantées dans le coteau pentu dominant la Meuse et son pont : la tour César et la tour Joyeuse, ainsi qu'on les connaît habituellement. C'est de celles-ci dont il est question, elles datent du XV^e siècle, époque où la fortification s'adapte au mieux à l'artillerie à poudre (fig. 1-2).

Fig. 2.- Les tours Joyeuse (à gauche) et César (à droite) vues depuis le sommet du château comtal.
© Philippe Bragard.



Namur est alors, et depuis 1429, passée sous le gouvernement du duc de Bourgogne Philippe le Bon (1396-1467) et intégrée aux possessions du « grand duc d'Occident ». Mais dès avant 1400, sous le règne des derniers comtes de Namur Guillaume I^{er} (1324-1391), Guillaume II (1345-1418) et Jean III (†1429), tant les enceintes urbaines que le château reçoivent des ouvrages défensifs destinés à employer l'arme à feu : en 1388, la tour Saint-Jacques présente un rez-de-chaussée muni de canonnière ; en 1406-1407, des boulevards de terre se dressent devant les trois portes de la quatrième enceinte ; à une date inconnue, les

² Tour Baduelle et tronçon de courtine accolée, tour Saint-Jacques ou beffroi et tour Marie Spilar. Voir : BRAGARD Philippe, BRUCH Vincent, e.a., *Namur et ses enceintes. Une fortification urbaine du moyen âge à nos jours*, Namur, 2009, p. 25-32.

³ BRAGARD Philippe, *Le château des comtes de Namur. Autopsie d'une forteresse médiévale*, Namur, Les Amis de la citadelle de Namur, 1990, 154 p. ; THIRY Bénédicte, *La vie de château. Les comtes de Namur au moyen âge*, Namur, Ville de Namur, 2002, 40 p. ; BODART Emmanuel, « Le château des comtes de Namur des origines au XVI^e siècle : du palais princier aux prémices de la citadelle » dans *Annales de la Société Archéologique de Namur* (désormais cité ASAN), t. 82, 2008, p. 49-93 (sur base d'une relecture des sources comptables essentiellement – dont les contradictions plus fréquentes qu'il n'y paraît ne semblent pas prises en considération –, l'auteur propose une topographie du château sans mesurer pleinement l'impact de l'introduction de l'artillerie à poudre sur les organes défensifs dont il ne semble par ailleurs pas bien maîtriser le vocabulaire ni les aspects morphologiques ; il passe en outre sous silence la tour « Joyeuse » qui fait bien partie des défenses castrales).



Fig. 3.- Le château comtal au milieu du XVIII^e siècle ; les deux tours sont dans la pente à droite. Détail du plan en relief réalisé sous la direction de l'ingénieur français Larcher d'Aubancourt en 1747-1749. Palais des Beaux-Arts de Lille, dépôt de l'État, Musée des Plans-Reliefs, Hôtel national des Invalides.
© Philippe Bragard.

arbalétrières de la tour Dessus Bordial sont transformées en canonnières. Sous Philippe le Bon, les grosses tours Saint-Jean et Saint-Roch ponctuent de leur masse les deux extrémités de la quatrième enceinte tandis que les boulevards sont reconstruits en pierre. De tout cela, plus rien ne subsiste, malgré la mise au jour ponctuelle en 1983 d'un pan du boulevard de la porte en Try et d'une de ses casemates dont les vestiges ont fait place à une trémie routière⁴.

Quant au(x) boulevard(s) édifié(s) à partir de 1429 devant la porte de Champeau, en avant du château, et au moineau installé sous le pont de celle-ci en 1482, rien n'en est conservé non plus⁵.

Les deux tours côté Meuse constituent dès lors des témoignages incontournables pour mesurer l'ampleur, les caractéristiques et la technicité de l'architecture défensive namuroise à la veille de l'introduction de nouvelles formes de fortifications conformes à la modernité de la Renaissance (fig. 3).

⁴ BRAGARD Philippe, « Le passé recomposé : découverte archéologique à la place d'Omalus : une casemate du XVI^e siècle » dans *Confluent*, n° 116, juillet 1983, p. 38-39.

⁵ Peut-être d'éventuelles excavations profondes dans Médiante et dans le sol de ses souterrains en révéleraient peut-être des éléments ? Sur ces ouvrages fortifiés : BRAGARD Philippe, *Les ingénieurs des fortifications dans les Pays-Bas espagnols et en principauté de Liège (1504-1713)*, Louvain-la-Neuve, 1998 (thèse de doctorat inédite), p. 436-446.

L'artillerie namuroise aux XIV^e et XV^e siècles

Avant la description et l'analyse des tours, un bref état des connaissances à propos de l'équipement namurois en artillerie s'avère nécessaire.

Jusqu'à la fin du XIV^e siècle au moins, les espringales – grosses arba-lètes à tour sur chevalet ou sur roues – sont utilisées dans la défense des tours. Si le compte pour 1364 ne contient aucune mention d'artil-lerie à poudre et, malgré la perte des registres pour les années 1365 à 1383-1384, le compte pour 1384-1385⁶ mentionne la pesée de deux *grandes deraines bombardes*, mal évaluées *le année précédente*. Selon Jules Borgnet, le comte Guillaume I^{er} aurait prescrit en 1383 au Magis-trat de se munir d'artillerie, ce qui fait écrire à l'archiviste que c'est sans doute alors que le canon fut introduit dans la capitale comtale⁷.

Entre 1383 et 1420, seul le terme « bombarde » est employé. Mais au vu de leur métal et des différents projectiles mentionnés, il doit s'agir de pièces différentes. Ainsi, il faut distinguer en 1386 des petites et des grandes bombardes en fer forgé tirant des projectiles en pierre⁸. Onze pièces (nouvelles ?) sont essayées dans les prés de Salzennes. En 1388, les Élus font réparer les espringales⁹. L'année 1407 est consacrée à l'ap-provisionnement en boulets de pierre¹⁰ et la fonte par le maître canonnier Colar de le Cuvelerie, originaire d'Avesnes¹¹, de trois « bombardes » de cuivre qui tirent des balles de plomb¹². C'est Massar le Fèvre qui réalise en 1408 une autre bombarde tandis que salpêtre et poudre sont entre-posés à la porte Saïenial qui sert d'arsenal communal¹³. Cette année est caractérisée par un important achat de pièces d'artilleries, vingt-cinq au total. Parmi elles, la *grande roige (rouge) bombarde*, pièce maîtresse de l'arsenal que l'on suit jusqu'en 1496 et même, semble-t-il, jusqu'en 1544¹⁴. Colar le canonnier (autre désignation de Colar de le Cuvelerie) coule dix-sept *kanons* de cuivre auxquels s'ajoute un petit canon en fer forgé et Colon de Golzennes fabrique 209 petites pierres de bombardes l'année suivante¹⁵.

⁶ Le surplus est de 77 livres, soit 36 kg (la livre namuroise vaut 466,23 grammes, *Mémorial administratif de la Province de Namur*, t. V, 1820, p. 421). Archives de l'État à Namur (désormais cité AEN), Ville de Namur (désormais cité VN), 953, *Compte pour 1385*, f° 24 v°. Merci à Véronique Petit, licenciée en Histoire, qui m'a communiqué les extraits de comptes concernant l'artillerie entre 1364 et 1413.

⁷ BORGNET Jules, *Histoire du comté de Namur*, Bruxelles, Jamar, 1847, p. 141-142 (= Bibliothèque nationale).

⁸ AEN, VN, 953, *Compte pour 1386*, f° 23 v°.

⁹ *Idem*, *Compte pour 1388*, f° 19-22 v°.

¹⁰ 219 en tout, pour les bombardes et les deux grosses bombardes. AEN, VN, 954, *Compte pour 1407*, f° 5 v° et 8 v°.

¹¹ *Idem*, *Compte pour 1410*, f° 46. Selon Joseph BALON (« L'organisation militaire des Namurois au XIV^e siècle » dans *ASAN*, t. XL, 1932, p. 30), il entre au service de la ville comme canonnier communal. On retrouvera ce personnage gagé par le duc comme maître canonnier des domaines de Namur en 1459 (voir *infra*).

¹² *Idem*, f° 23 et 24. Chacune pèse 36 livres soit un peu moins de 17 kg.

¹³ *Idem*, *Compte pour 1408*, f° 36, 38 et 40 v°. La porte Saïenial est située entre la rue de Fer et la rue de l'Ange, sur la petite enceinte. Elle connaît le même usage depuis au moins 1385.

¹⁴ *Idem*, f° 24-25. Ferdinand Courtoy a rassemblé quelques notes sur cette pièce : AEN, Courtoy, 563. Par ailleurs, elle est amenée au siège de Saint-Riquier en 1420-1421, GARNIER J., *L'artillerie des ducs de Bourgogne d'après les documents conservés aux Archives de la Côte d'Or*, Paris, 1895, p. 91. AEN, VN, 992, *idem pour 1544*, f° 116 v°.

¹⁵ AEN, VN, 954, *Compte pour 1409*, f° 68 et 78. Colar le canonnier est la même personne que Colar de le Cuvelerie d'Avesnes.

Un nouveau type de pièce apparaît en 1410, toujours appelé bombarde : elle se charge par une culasse mobile, une *chambre*. Il s'agirait en fait d'un veuglaire, canon généralement d'un calibre de 0,10 à 0,15 m. Trois chambres accompagnent la pièce forgée par maître Andrieu en même temps qu'un petit canon¹⁶. Le rythme d'accroissement du parc d'artillerie semble se ralentir dans les deuxième et troisième décennies : une bombarde à trois chambres en 1416-1417, l'épreuve des bouches à feu et la fabrication de balles de plomb¹⁷.

Aussitôt le duc de Bourgogne investi de la souveraineté sur le comté et à cause de la guerre avec Liège, Namur achète dix-huit bouches à feu supplémentaires en 1429-1430, certaines à chambre – ce sont donc des veuglares –, mais toutes dénommées *bombardes* par les greffiers chargés de la tenue des comptes¹⁸. Un nouveau maître canonnier apparaît à cette époque, gagé annuellement par le Magistrat : Perin Bonendroit l'Artilleur, succédant à Cazin Velut¹⁹. Ces années marquent ainsi un net coup de fouet dans l'augmentation de l'arsenal et des fortifications.

Dans la décennie 1440, Namur réceptionne pour Philibert de Vaudrey, maître de l'artillerie de Philippe-le-Bon, deux bouches à feu d'un calibre impressionnant. Ce sont des bombardes de siège, pesant respectivement 8.200 et 24.000 livres et tirant des projectiles de 13 à 14 pouces de diamètre : 3.800 kg et 11.200 kg pour 0,40 m de calibre²⁰ ! Mais ces canons font partie du parc d'artillerie ducal et non communal²¹.

Les années 1460 sont également marquées par l'augmentation quantitative des pièces : une *bonne* couleuvrine en 1461²², cinq autres en 1462²³, deux en 1463 avec une serpentine à trois chambres *jetant garotz* (trait, projectile) *de cru fer*, un mortier, un veuglaire portatif à deux chambres rejoignent trois grands canons et quatre couleuvrines vermeilles²⁴. Deux canonnières sont alors employés par la ville, Willaume de Faul et Collart de le Cuvelerie d'Avesnes. Celui-ci, déjà rencontré précédemment, n'intervient que si nécessaire et tandis que Willaume fabrique des tubes,

¹⁶ *Idem*, *Compte pour 1410*, f° 40.

¹⁷ AEN, VN, 955, *Compte pour 1412*, f° 27 v° et *Compte pour 1413*, f° 30 v°. AEN, VN, 956, *Compte pour 1416-1417*, f° 20 v°, noté par Courtoy 563. La bombarde pèse 275 livres.

¹⁸ AEN, VN, 957, *Compte pour 1429*, f° 39 v°; quatre bombardes à deux chambres chacune pèsent 767 livres, soit près de 90 kg pour une pièce et ses culasses. Le fabriquant est le ferronnier Jehan de Chainal. Quinze autres sont mises sur de nouveaux affûts. *Idem pour 1430*, f° 51, cité par : GAIER Claude, *L'industrie et le commerce des armes dans les anciennes principautés belges du XIII^e siècle à la fin du XV^e siècle*, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CCII, Paris, Les Belles Lettres, 1973, p. 93.

¹⁹ AEN, VN, 957, *idem pour 1430*, f° 41 et 56 ; *idem pour 1431*, f° 21 v°. Le prédécesseur de Perin Bonendroit est cité *Cazin Velut le bombardier*, *idem pour 1429*, f° 54 v°. Le qualificatif différent dénoterait-il des compétences distinctes : le bombardier fabrique des bombardes, l'artilleur les utilise en plus de les fabriquer ? Cette distinction n'est pas indiquée dans les dictionnaires que j'ai consultés : BLOCH Oscar, VON WARTBURG Walther, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, Paris, PUF, 1964 ; GREIMAS A. J., *Dictionnaire de l'ancien français. Le moyen âge*, Paris, Larousse, 1992 (= *Trésors du français*) ; GREIMAS A. J., KEANE T. M., *Dictionnaire du moyen français. La renaissance*, Paris, Larousse, 1992 (= *Trésors du français*).

²⁰ GARNIER Joseph, 1895, p. 111 et 171 citant le contrôle de l'artillerie bourguignonne de Bertholet Lambin, 1439-1445, Archives de Dijon, B 11866, f° 3 et 129. Voir aussi p. 266.

²¹ GARNIER Joseph, 1985, p. 126 ; GAIER Claude, 1973, p. 152-153, n. 112.

²² Il n'y a pas d'achats de 1457 à 1460. AEN, VN, 963, *Compte communal pour 1461*, f° 72.

²³ *Idem pour 1462*, f° 62 ; Un *groz canon* mis en batterie sur la grosse tour Saint-Roch est approvisionné à 46 coups (*rondes pieres*).

²⁴ *Idem pour 1463*, f° 55 v° et 56. La serpentine pèse 96 livres (45 kg), le mortier 80 (37 kg), les couleuvrines badigeonnées de rouge tirent des balles de plomb et l'une d'entre elles est frappée de la fleur de lys.

Collart l'Artilleur ne le fait pas²⁵. Mais c'est en 1465 que les dépenses en artillerie montent. Jehan du Masich, le Fevre, remplace Willaume de Faul comme canonnier²⁶. Deux serpentines sont forgées et affûtées²⁷, une chambre est fabriquée pour une grosse bombarde²⁸, trois autres serpentines sont mises sur roues ainsi que deux ribaudequins – canons jumelés sur un seul affût²⁹ –, plus de seize cents boulets de pierre sont façonnés³⁰, des balles de plomb pour couleuvrines et 1.000 livres de poudre s'entassent dans la porte Saenial³¹, tandis que l'artillerie ducale transite en ville. Une serpentine de cuivre est d'ailleurs donnée en location au duc de Bourgogne³². Quant aux bombardes plus anciennes, il y en a des rouges, une noire et une dont l'affût a été incendié au siège de Ciney ; elles sont nettoyées et éprouvées par le maître canonnier³³. Un veuglaire est également cité³⁴.

La guerre avec Liège va devenir conflit ouvert. L'année suivante est en effet celle du sac de Dinant : deux serpentines de cuivre à chambre et un ribaudeau – variété de ribaudequin – sont conservées par le Magistrat à titre de butin, pendant que l'on procède à l'inventaire (malheureusement non conservé) de l'arsenal communal³⁵. Mathieu de Bossut vend en 1468 une couleuvrine de cuivre à une chambre³⁶, mais les armes portatives n'apparaissent pas en nombre avant la décennie 1470³⁷ : en 1475, dix *couleuvrines moyennes que l'on dit hacquebuttes* et une *petite couleuvrine* sont acquises à trois fabricants³⁸. D'autre part, l'origine de la compagnie de couleuvriniers entretenue jusqu'en 1519, qui se situerait avant 1450 selon Jules Borgnet³⁹, se place dans les toutes dernières années du siècle au mieux⁴⁰ (fig. 4).

²⁵ Les gages du premier, qui est en poste avant 1457 jusque peu avant 1489, sont de 25 moutons (ils passent à 42 moutons en 1469) ; ceux du second sont de la moitié, 12 moutons ; celui-ci disparaît des comptes en 1469. Le canonier est Willaume de Faul et fabrique effectivement des tubes d'artillerie. Colart est appelé l'artilleur et n'est pas payé comme fabricant, ce qui irait éventuellement dans le sens d'une spécification des techniciens d'après la terminologie qu'on leur donne.

²⁶ AEN, VN, 964, *Compte communal pour 1465*, f° 37. Il sera destitué trois ans plus tard et Willaume de Faul recevra des arriérés de salaires, *idem pour 1468*, f° 8 et 48 v°.

²⁷ *Idem pour 1465*, f° 96 v° et 127 v°. Poids des deux pièces : 236 livres ou 110 kg.

²⁸ *Idem*, f° 126 v°. Poids de la chambre : 65 livres ou 30 kg. Elle est forgée par Jehan Pierart, de Floreffe. La bombarde est affûtée à la grosse tour Saint-Jean.

²⁹ *Idem*, f° 95 et 98 v°.

³⁰ *Idem*, f° 125 v°-129. 1057 pierres de bombardes *de quatre sortes, de trois sortes, de plusieurs manières*. 505 pierres de ribaudequin *de trois sortes*. 100 pierres *de deux sortes pour le petit baston en la porte du pont de Meuse*.

³¹ *Idem*, f° 122 v°, 124 v° et 127 v°. Deux *fourmes de pierre pour jetier plommées de cinq sortes* sont fournies par un tailleur de pierre. La porte Saenial s'ouvre dans la troisième enceinte, entre les actuelles places de l'Ange et Quatre Coins.

³² *Idem*, f° 97 v°. Poids : 32 livres ou 15 kg.

³³ *Idem*, f° 90, 99 et 118.

³⁴ *Idem*, f° 100 v°.

³⁵ *Idem pour 1466*, f° 42 et 47.

³⁶ *Idem pour 1468*, f° 54 v°. Les 16 livres de poudre achetées à Bouvignes pour approvisionner probablement cette arme sont un achat distinct de la poudre de serpentine et de couleuvrine sans doute plus grossière dont la ville acquiert 80 livres.

³⁷ Pour autant que l'on puisse en juger, car le registre de l'année précédente est perdu comme ceux de 1467 et de 1470 à 1472 ; le compte pour 1473 ne contient pas de rubrique concernant l'arsenal communal.

³⁸ AEN, VN, 965, *Compte communal pour 1475*, f° 125 v°-126.

³⁹ BORGNET Jules, « Histoire des compagnies militaires de Namur » dans *Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers publiés par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-arts de Belgique*, vol. XXIV, Bruxelles, 1852, p. 44-46.

⁴⁰ Après 1490 en tout cas, les comptes communaux n'en faisant pas mention jusque-là.

Fig. 4.- Une hacquebute des années 1470. Musée d'Art et d'Histoire de La Neuveville (Berne, Suisse).

© Philippe Bragard.



Au château comtal, l'artillerie est réparée et renforcée à plusieurs reprises, notamment en 1466 par onze ribaudequins à chambre sur roues, une serpentine, une couleuvrine et une grosse bombarde⁴¹. Les périodes de crise politique provoquent l'augmentation de l'approvisionnement : ainsi, en 1461, l'élu Jean Walleran fournit cinq muids de charbon de tilleul pour fabriquer de la poudre, *pour doute que on avoit d'avoir la guerre aux Liégeois*⁴². L'artilleur maître Piron est logé au château en 1441⁴³. Un autre maître-canonnier est rémunéré depuis au moins 1459 : Colart de le Cuvelerie l'artilleur, que l'on a vu employé par la ville dès 1410⁴⁴. En 1480, on trouve à ce poste Thierry de Hoghe, jusqu'en 1488. Son successeur est Jehan Mouton ou Jamouton Baudechon⁴⁵.

Les deux tours dont il est question ici ne participent pas au même système défensif : la tour César appartient à l'enceinte urbaine, elle est financée par les finances communales ; la tour Joyeuse constitue une défense avancée du château, voulue par le pouvoir central. Leur construction est à placer au XV^e siècle⁴⁶.

Fig. 5.- La tour César au début du XX^e siècle.

Carte postale. Collection Philippe Bragard.



La tour sur la Rochette, dite « César »

Plantée dans la pente, la tour présente un plan mêlant un cercle et un carré (fig. 5-6). Son diamètre varie de 6,20 à 6,50 m et atteint 7,70 m à partir de l'angle sud-est. L'épaisseur des parois va inégalement de 0,80 à 1,50 m. Sous la toiture actuelle, l'hauteur est de 8,30 m à partir du seuil de l'entrée et de 13 m au contrefort qui la soutient au sud-ouest, et comprend deux niveaux. Le rez-de-chaussée, dallé, est accessible

⁴¹ Archives Générales du Royaume (désormais cité AGR), Chambre des Comptes (désormais cité CC), 3252, *idem pour 1465-1466*, f° 46 v°.

⁴² AGR, CC, 3250, *idem pour 1461-1462*, f° 38.

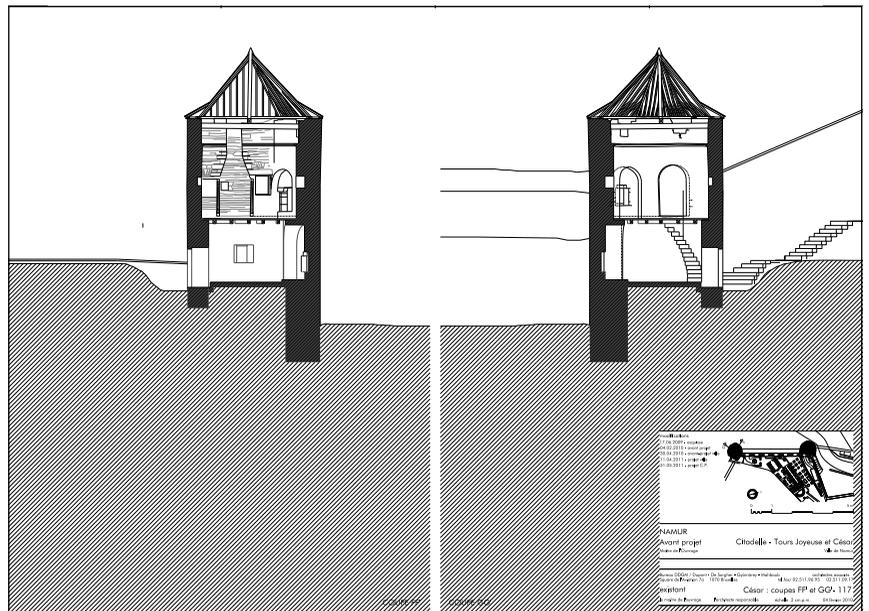
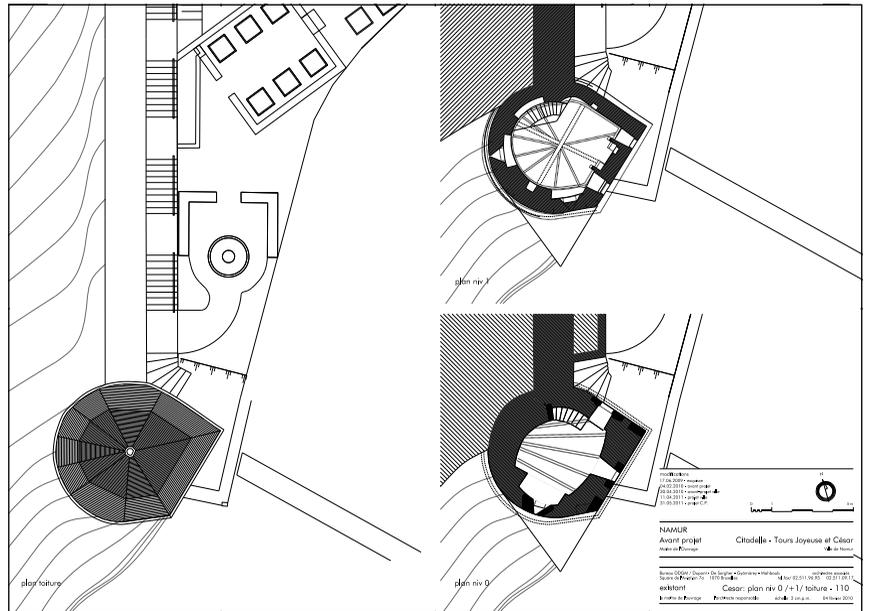
⁴³ AGR, CC, 3238, *idem pour 1441-1442*, f° 45.

⁴⁴ AGR, CC, 3249, *idem pour 1459-1460*, f° 29. De façon non exhaustive, plusieurs mentions d'entretien de l'artillerie : en 1441, un ferronnier et le charpentier Jean Le Mineur réparent et affûtent les bombardes, canons et couleuvrines. Les chambres des bombardes sont pourvues de charbon (CC, 3238, *idem pour 1441-1442*, f° 37) ; en 1444, fourniture de trois tonneaux à poudre, soufre et salpêtre (CC, 3241, *idem pour 1444-1445*, f° 33) ; en 1445, achat de 50 livres de plomb à plommées de couleuvrines et de crapaudeaux – fondues par un postainier –, de pierres de bombardes, de poudre, d'affûts de canons, accrochage des manteaux de bombardes entreposés sous la halle al'chair que les hautes eaux menaçaient d'emporter (CC, 3242, *idem pour 1445-1446*, f° 37 v° et 47) ; en 1484, on répare une bombardelle, un courtaut (les deux à boulets de pierre), trois serpentes sur chariot, une grosse serpentine nommée *Lagardère* et tirant des boulets de fonte, pièces menées du château de Namur à Bruxelles (CC, 3258, *idem pour 1484-1485*, f° 35) ; en 1487, sept *harcquebuses* sont montées sur des chevalets (CC, 3261, *idem pour 1487-1488*, f° 41). Le mot « arquebuse » ne doit pas étonner, il apparaît dès 1475 : MICHAUX Marie-Anne, *Glossaire des termes militaires du seizième siècle. Complément du Dictionnaire de la langue française du XVI^e siècle d'Edmond Huguet*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 47 et 49-50.

⁴⁵ AGR, CC, 3255, *idem pour 1480-1481*, f° 30 ; CC, 3262, *idem pour 1489-1490*, f° 39 v°.

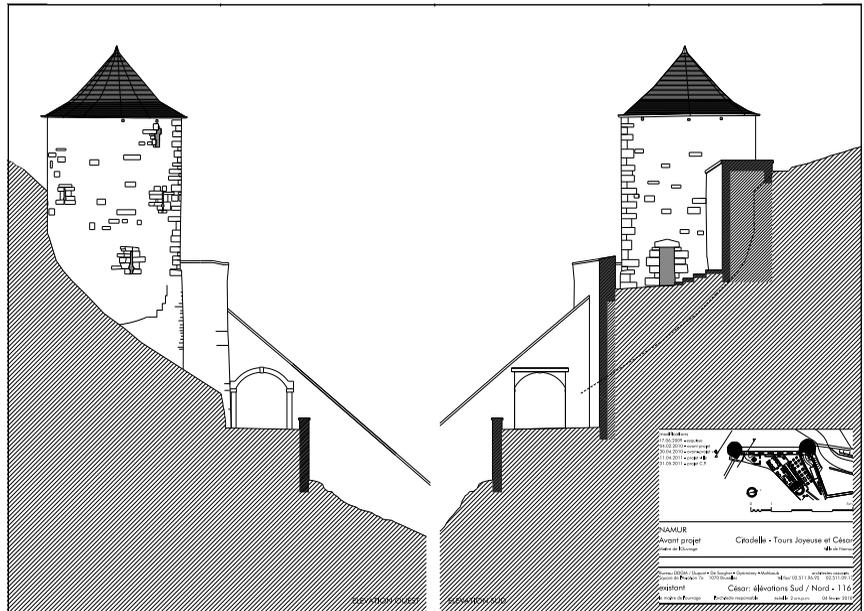
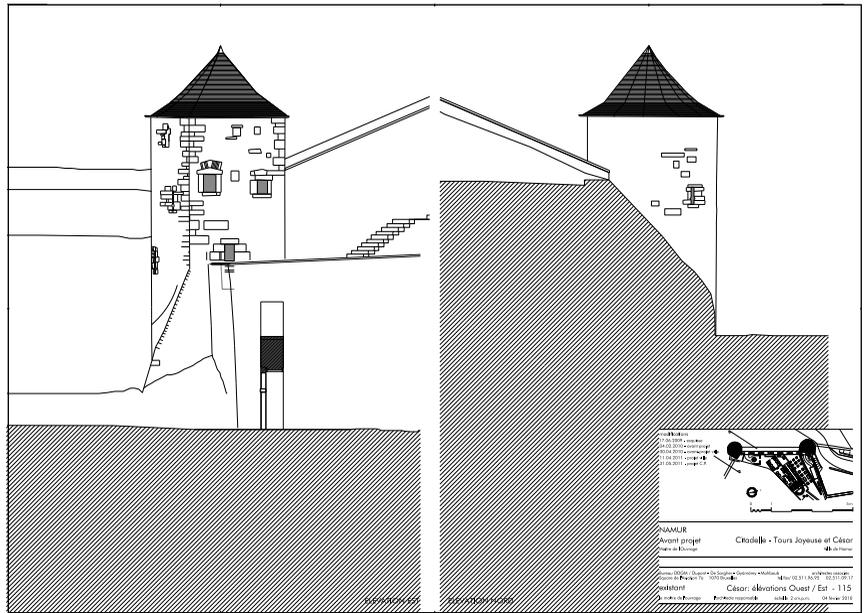
⁴⁶ Datation déjà avancée par : BORNET Jules, *Promenades dans Namur*, Namur, Wesmael, 1851-1859, p. 132-133.

Fig. 6.- Plans et coupes de la tour César.
Relevés : DDGM architectes associés –
2009-2010.



par une porte pratiquée dans le mur est, tandis qu'une fenêtre s'ouvre au sud, vers la Meuse, et qu'une meurtrière – obturée par une maçonnerie de moellons – est percée vers l'ouest. Un escalier rampant réservé dans la paroi nord accède au premier étage qui est planchéié, éclairé au sud par deux baies rectangulaires – l'une sous linteau en mitre et l'autre sous linteau droit avec arc de décharge en schiste – et défendu par deux meurtrières dirigées vers le sud-ouest et le nord-ouest, dont seule la seconde demeure ouverte. À l'intérieur, les parois sont encore recouvertes d'un badigeon blanchâtre, sans doute ancien (chaux ?). Les trois ouvertures de tir sont à ébrasement interne et à fente moyenne évasée en rond à la partie inférieure ; celles de l'étage sont munies d'un trou percé dans la joue au niveau du seuil, destiné à accueillir une poutre en bois pour y appuyer ou caler une arme à feu. Une petite niche rectangulaire s'ouvre dans la paroi entre les meurtrières (étagère murale ou

Fig. 6bis.- Élévations de la tour César.
 Relevés : DDGM architectes associés –
 2009-2010.



« niche à lumière » ?). Entre les deux fenêtres monte une cheminée aux piédroits de section polygonale en calcaire ; son âtre paraît avoir été dallé de pierre⁴⁷. Une toiture pointue d'ardoise, à onze pans irréguliers et à coyau, coiffe la tour. La maçonnerie des murs présente un moellonnage irrégulier de grès et de schiste houiller parsemé de pierres de tailles en calcaire, tandis que les encadrements des baies et des meurtrières sont appareillés en pierre de taille de calcaire comme les trois chaînages d'angle.

⁴⁷ Les rubriques de la comptabilité ne font pas mention de fournitures de pierre ayant pu servir de dallage de l'étage entier.

Sous la corniche, la maçonnerie semble avoir fait l'objet de réfections : trois pierres de taille posées l'une sur l'autre pourraient être la trace d'une meurtrière d'un troisième niveau en partie arasée. À l'intérieur, on aperçoit les traces de fenêtres, de créneaux ou d'ouvertures de tir arasées et obturées : originellement, la tour aurait donc compris un troisième niveau actif et paraît bien avoir perdu une partie de son élévation.

À la base de l'angle formé par ses parois ouest et sud, un contrefort taluté fait de moellons gréseux et anglé de calcaire paraît être lié aux niveaux supérieurs et serait donc contemporain du gros-œuvre premier (fig 7-18)



Fig. 7.- La tour, face sud-ouest.
© Philippe Bragard.



Fig. 8.- L'éperon-contrefort à la base de la tour César.
© Philippe Bragard.



Fig. 9.- Face nord-est avec au premier niveau la porte d'accès.
© Philippe Bragard.



Fig. 10.- Vue intérieure du premier niveau dans l'axe de la porte ; une archère-canonnière obturée s'ouvre dans une niche.
© Philippe Bragard.



Fig. 11.- Paroi sud-est du deuxième niveau (premier étage), avec la cheminée accostée de deux petites baies.
© Philippe Bragard.



Fig. 12.- Détail de la base d'un piédroit et de l'âtre de la cheminée. Celui semble avoir été dallé de pierre.
© Philippe Bragard.



Fig. 13.- Détail extérieur d'une baie.
© Philippe Bragard.



Fig. 14.- Paroi sud-ouest du deuxième niveau (premier étage), avec une archère-canonnnière obturée dans une niche et, à gauche, une armoire murale ou « niche à lumière ».
© Philippe Bragard.



Fig. 15.- Paroi ouest du même niveau avec la seule archère-canonnnière encore ouverte.
© Philippe Bragard.



Fig. 16.- Extérieur d'une archère-canonnnière obturée.
© Philippe Bragard.

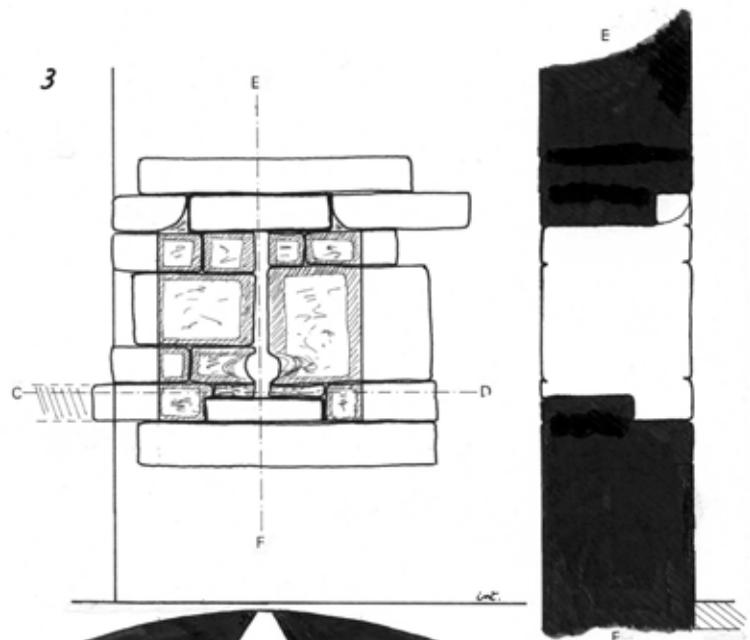


Fig. 17.- Relevés de l'archère-canonnnière encore ouverte. A technical drawing showing the profile of an open cannon window. It includes a scale bar at the bottom indicating 1 meter.

Fig. 18.- Les restes du troisième niveau, sous la charpente actuelle.
© Philippe Bragard.



Fig. 19.- Détail du plan de Namur gravé par Franz Hogenberg (1582). Trois tours au lieu de deux sont représentées sur une ligne droite, contrairement à la réalité. Collection Philippe Bragard.



Fig. 20.- Détail d'une vue de Namur pendant le siège de 1695, dessinée par Maas. D'après Assiégeants et assiégés (...), 1992, p. 189.



Cette tour apparaît dans les documents iconographiques les plus anciens, plans et vues de Namur et de ses fortifications, toutefois tous postérieurs au Moyen Âge. Si le plan gravé en 1583 par Franz Hogenberg⁴⁸ est schématique de ce point de vue (fig. 19), les dessins de Maas en 1695⁴⁹ (fig. 20), de Valentin Klotz en 1697⁵⁰ (fig. 21) comme le plan en relief de 1747 (fig. 22) montrent une tour plus élancée, à trois registres de fenêtres côté Meuse et avec une toiture en poivrière plus haute également. Par contre, les dessins de Jan de Beyer en 1741⁵¹ (fig. 23) la montrent sans sa toiture et les élévations dressées par les officiers du génie français en 1831⁵² (fig. 24) en donnent une image proche de l'état actuel.

C'est en 1475 que l'on construit une nouvelle tour au lieu dit « la Rochette » par ailleurs bien localisé grâce à la comptabilité communale : *La Rochette estant ens es vignes au tierne le conte au desseur du piet dudit pont* (de Meuse). Dix ans auparavant, un poste de guet en bois y avait été dressé⁵³. Et ce sont bien des vignes qui existent alors à cet endroit (et non un jardin !), dans la pente sud sous le château comtal. Le nom de César apparaît tardivement, vers 1586, sous la plume du chroniqueur Paul de Croonendael († 1621)⁵⁴ qui lui donne une origine mythologique.

⁴⁸ Édité dans le *Theatrum orbis terrarum*, Cologne, Georg Braun, t. III, 1583, f° 32.

⁴⁹ Collections de la Société archéologique de Namur. Publié dans *Assiégeants et assiégés au cœur de l'Europe. Namur 1688-1697*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1992, p. 132 et détail p. 189.

⁵⁰ Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts. Publié dans : BASTIN Norbert, *Vues anciennes de Namur*, Namur, 1978, p. 18-19.

⁵¹ Publiés par : *idem*, p. 24-25 et 28-29.

⁵² Vincennes, Service Historique de la Défense, Archives du Génie, art. 14, Namur, carton 2, n° 5.

⁵³ AEN, VN, 964, f° 31, cité par : BORGNET Jules, 1851-1859, p. 132. Mais celui-ci se trompe dans l'identification de la tour sur la Rochette, qu'il croit être la tour Joyeuse.

⁵⁴ CROONENDAEL Paul de, *Cronique contenant l'estat ancien et moderne du pays et comté de Namur*, éd. De LIMMINGHE, Bruxelles, 1878-1879, t. I, p. 9, qui est repris par BORGNET Jules, 1851-1859, p. 133 et sur le plan p. 77-78. Sur Croonendael, voir : PHILIPPART de FOY Guy, « Croonendael, Paul de » dans JACQUET-LADRIER Françoise (dir.), *Dictionnaire biographique namurois*, Namur, Le Guetteur Wallon, 1999, p. 65.

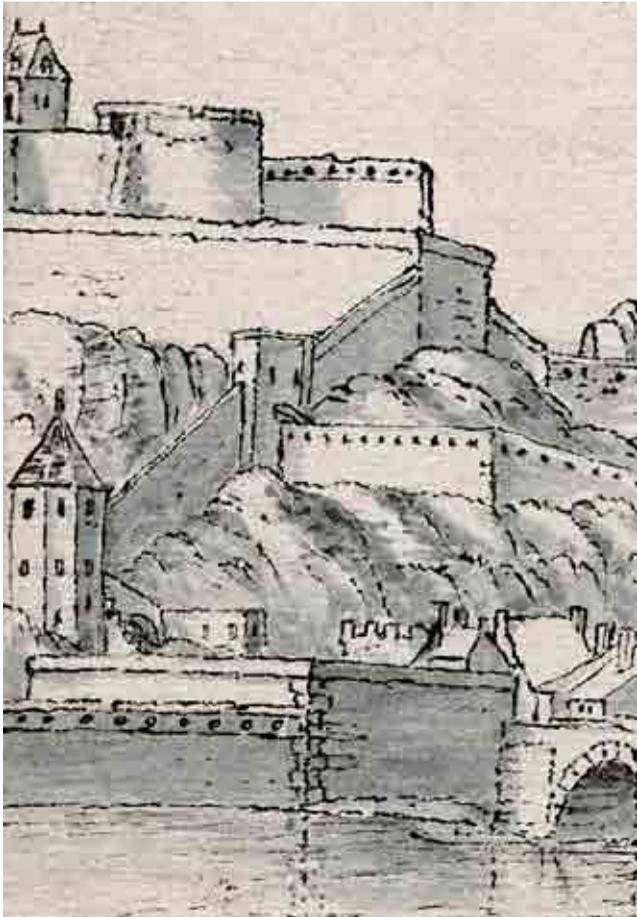


Fig. 21.- Détail de la vue du château de Namur dessinée par Valentin Klotz en 1697. Si la tour César présente, semble-t-il trois niveaux sous une toiture polygonale, la tour Joyeuse a perdu la sienne. Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois-Trésor d'Oignies (TreM.a), collections Société archéologique de Namur.
© Guy Focant.



Fig. 23.- Détail d'une vue de Namur dessinée par Jan de Beyer en 1741.
D'après BASTIN Norbert, 1978, p. 29.



Fig. 22.- Détail du plan en relief de l'ingénieur Larcher d'Aubancourt (1747-1749). Sur cette photo publiée en 1965, les deux tours sont intactes et toutes deux coiffées d'une toiture en poivrière.
D'après Plans en relief de villes belges (...), 1965, p. 313.

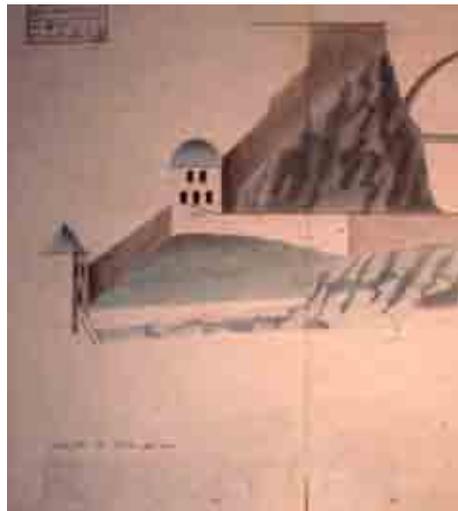


Fig. 24.- Détail de l'élévation côté Meuse du château comtal en 1831, par des ingénieurs français : les deux tours se présentent telles qu'elles sont aujourd'hui.
© Collection du Ministère de la Défense, Service historique de la Défense, Département de l'Armée de Terre, plan 1 Vⁿ 208, pièce 5/f8.

La même année 1475, le boulevard de la porte en Trieux est réédifié en maçonnerie de grandes pierres de taille et muni de casemates de flanquement aux canonnières à double ébrasement, une « grosse tour » s'élève en Pallières, le long de la Sambre, et depuis le pont de Meuse monte un mur complété par un boulevard palissadé⁵⁵. Les murailles de Gravières et de la deuxième porte Bordial sont également concernées par cette campagne de travaux relativement importante.

Le calcaire est tiré des carrières d'Herbatte, mais l'essentiel des moellons vient de la carrière de grès sous l'ermitage Saint-Georges, au sommet du Champeau⁵⁶. La chaux est produite dans un four installé (provisoirement ?) dans la Barbacane ou enceinte avancée du château comtal.

Il n'est pas possible de déterminer avec précision le coût de l'édifice, car les paiements tant des matériaux et de leur transport, que de la main-d'œuvre et des outils concernent globalement plusieurs chantiers (fossés, tour de Gravières, pont de Meuse, la Rochette⁵⁷...). Ainsi, la Ville dépense 1.315 moutons pour des pierres, 2.152 moutons pour du bois de charpente, 411 moutons pour des clous et du plomb, 808 moutons pour le transport, 485 moutons pour les maçons et 1.236 moutons pour les ouvriers manœuvres⁵⁸.

Les maîtres d'œuvre sont les praticiens communaux de la pierre et du bois (maître-maçon et maître-charpentier). Intervient probablement également le canonnier Jehan du Masich, par ailleurs aussi charpentier. Le chantier est surveillé, comme les autres, par le valet de la ville Colar le Tisseur⁵⁹.

Par rapport aux autres organes de flanquement édifiés à l'enceinte urbaine proprement dite, la tour sur la Rochette est d'une moindre ampleur. À dire vrai, elle n'a pas de correspondante directe : les tours contemporaines ont des diamètres supérieurs et sont de véritables organes à l'usage de l'artillerie (sans parler des boulevards devant les portes)⁶⁰.

On trouve cependant des tours de formule voisine par exemple à l'enceinte de Beaune : entre 1465 et 1475, y sont bâtis des flanquements en fer à cheval greffés sur la muraille, d'un diamètre allant de 8 à 10 m avec des parois épaisses de 2 m, munis de meurtrières du type

⁵⁵ Cf. annexe ci-après.

⁵⁶ Là où le théâtre de Verdure a étalé ses gradins en 1910.

⁵⁷ Cf. annexe ci-après.

⁵⁸ Il est très difficile de donner des équivalences à ces monnaies de compte propres à Namur. Un mouton vaut 14 heaumes ou 84 wihots. Pour le XIV^e siècle, voir : BAURIN Georges, « Les comptes de la ville de Namur et le système monétaire du Namurois au XIV^e siècle » dans ASAN, t. 66, 1989, p. 15-72 ; BAURIN Georges, « Le système monétaire jusqu'au début du XV^e siècle » dans ASAN, t. 70, 1996, p. 27-75 ; BAURIN Georges, « Le système monétaire namurois jusqu'au début du XV^e siècle, supplément » dans ASAN, t. 71, 1997, p. 97-119. En outre, quelques indications dans : VAN DER WEE Herman, « Prijzen en lonen als ontwikkelingsvariabelen. Een vergelijkend onderzoek tussen Engeland en de Zuidelijke Nederlanden, 1400-1700 » dans *Album offert à Charles Verlinden à l'occasion de ses trente ans de professorat*, Gand, 1975, p. 413-477 ; DELSART V., « Les finances de la prévôté de Valenciennes sous les Maisons de Bavière et de Bourgogne (1389-1477) » dans NYS Ludovic, SALAMAGNE Alain (dir.), *Valenciennes aux XIV^e et XV^e siècles. Art et histoire*, Valenciennes 1996, p. 37-53. Pages précieuses pour la charnière des XIV^e et XV^e siècles dans l'espace bourguignon : VAN NIEUWENHUYSEN Andrée, *Les finances du duc de Bourgogne Philippe le Hardi (1384-1404)*, Bruxelles, Palais des Académies, 1990, p. 177-187 (= *Académie royale de Belgique. Mémoires de la classe des lettres*, t. LXVIII, fasc. 3).

⁵⁹ AEN, VN, 955, *compte communal pour 1475*, f^o 63 v^o. Sur les sergents ou valets de la ville, voir : BORGNET Jules, BORMANS Stanislas, *Histoire de la commune de Namur aux XIV^e et XV^e siècles*, Namur, Wesmael-Charlier, 1876, p. 126-128.

⁶⁰ BRAGARD Philippe, BRUCH Vincent, 2009.



Fig. 25.- Une des petites tours édifiées à l'enceinte urbaine de Beaune (Bourgogne) à la fin du XV^e siècle.
© Philippe Bragard.

« archère-canonnière » ; toutes proportions gardées, l'appareil des murs est proche également : les encadrements des embrasures de tir sont en pierre de taille, le gros de la maçonnerie en moellonnage de pierre locale⁶¹. Mais de la comparaison ne découle en aucune façon qu'une éventuelle réflexion commune ait eut lieu entre les deux régions, nonobstant l'appartenance au même prince (fig. 25). À Bergheim (Alsace, Haut-Rhin), l'enceinte est munie entre 1450 et 1470 de tours circulaires d'un diamètre de 4,20 m à 7,40 m, hautes de 7 à 10 m et aux murs épais d'1 à 1,20 m (six sont conservées) ; diverses ouvertures de tir pour armes à feu y sont pratiquées⁶² (fig. 26).

Si la canonnière à double ébrasement du boulevard de la porte en Trieux, édifié au même moment, reflète le « modernisme » du dernier quart du XV^e siècle, celles de la tour sur la Rochette apparaissent archaïques. Sans doute faut-il y voir une possible adaptation à deux types de tireurs, canonniers et arbalétriers, alors que la casemate du boulevard serait desservie seulement par des armes à feu déjà épaulées (hacquebutes à croc) (fig. 27-29).

La tour sur la Rochette est par ailleurs un excellent poste de guet, surveillant les vignes du coteau s'étalant vers l'ouest et le pont de Meuse. La présence d'une cheminée laisse supposer une occupation permanente. L'épaisseur de ses murs n'offre assurément pas une protection suffisante contre les boulets de bombardes, mais ce n'est pas le but premier de l'édifice.



Fig. 26.- Une tour contemporaine de l'enceinte de Bergheim (Alsace).
© Philippe Bragard.

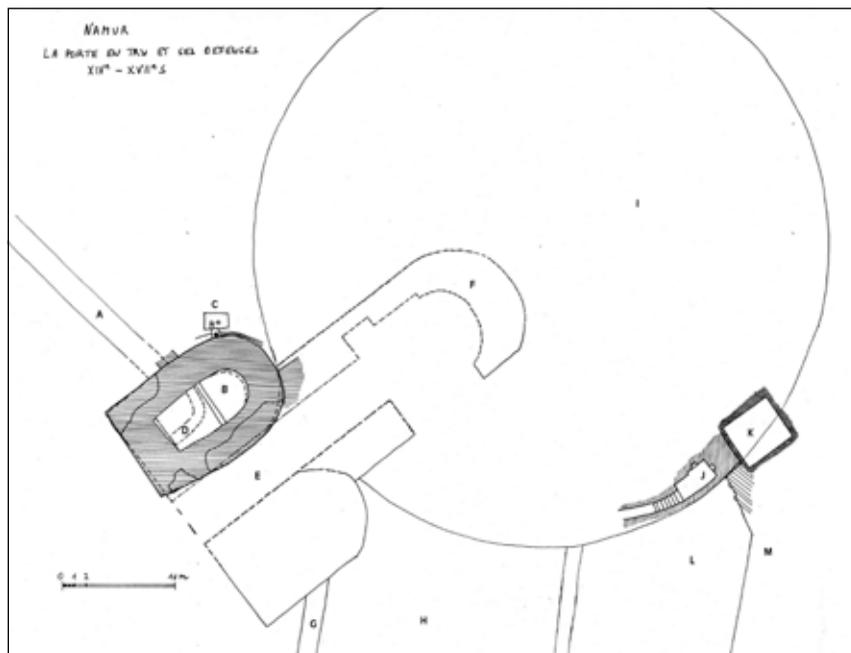


Fig. 27.- Plan des vestiges de la porte en Trieux et du boulevard d'artillerie édifié en 1474-75 à Namur.
© Philippe Bragard.

⁶¹ DANGLES Philippe, FAUCHERRE Nicolas, COLLET Brice, MORELIERE Alain, « Fortifications urbaines duciales en Bourgogne, l'exemple de Beaune » dans *Congrès archéologique de France*, 1998, p. 317-341.

⁶² JAENGER Fernand, SCHMITT Charles, « Die mittelalterlichen Befestigungswerke der Stadt Bergheim im Ober-Elsass » dans *Cahiers alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire*, V, 1930, p. 275-286 ; SALCH Charles Laurent, *Atlas des villes et villages fortifiés en France du V^e à la fin du XV^e siècle*, Strasbourg, Publitotal, 1987, p. 206-211.

Fig. 28.- Vue extérieure de la canonnière (disparue) de la casemate de flanquement du boulevard de la porte en Trieux. État lors de la fouille de sauvetage de juin 1983.

© Maddy Delhamende.



Fig. 29.- Vue intérieure de la même canonnière avec son bouchon de fermeture en pierre.

© Philippe Bragard.



La tour Joyeuse, sentinelle du château comtal

À 25 m plus haut vers l'est, une seconde tour se dresse en surplomb de la tour sur la Rochette (fig. 30).

Son plan est en U, large de 7,70 m à la base et de 6,20 m en diamètre. L'épaisseur des murs ne dépasse pas 0,80 m. L'élévation actuelle, un demi-cylindre biseauté, comprend deux niveaux sous une toiture à un seul pan. La façade sud, plane, est haute de 6,40 m (du rez à la corniche) à 10 m (pour rattraper la dénivellation) ; la plus grande hauteur de la paroi nord est de 9,50 m (fig. 31).

Enduits jusqu'à son abandon par les derniers locataires il y a une quinzaine d'années, les murs intérieurs ont été entièrement déplafonnés pour en permettre une lecture archéologique.

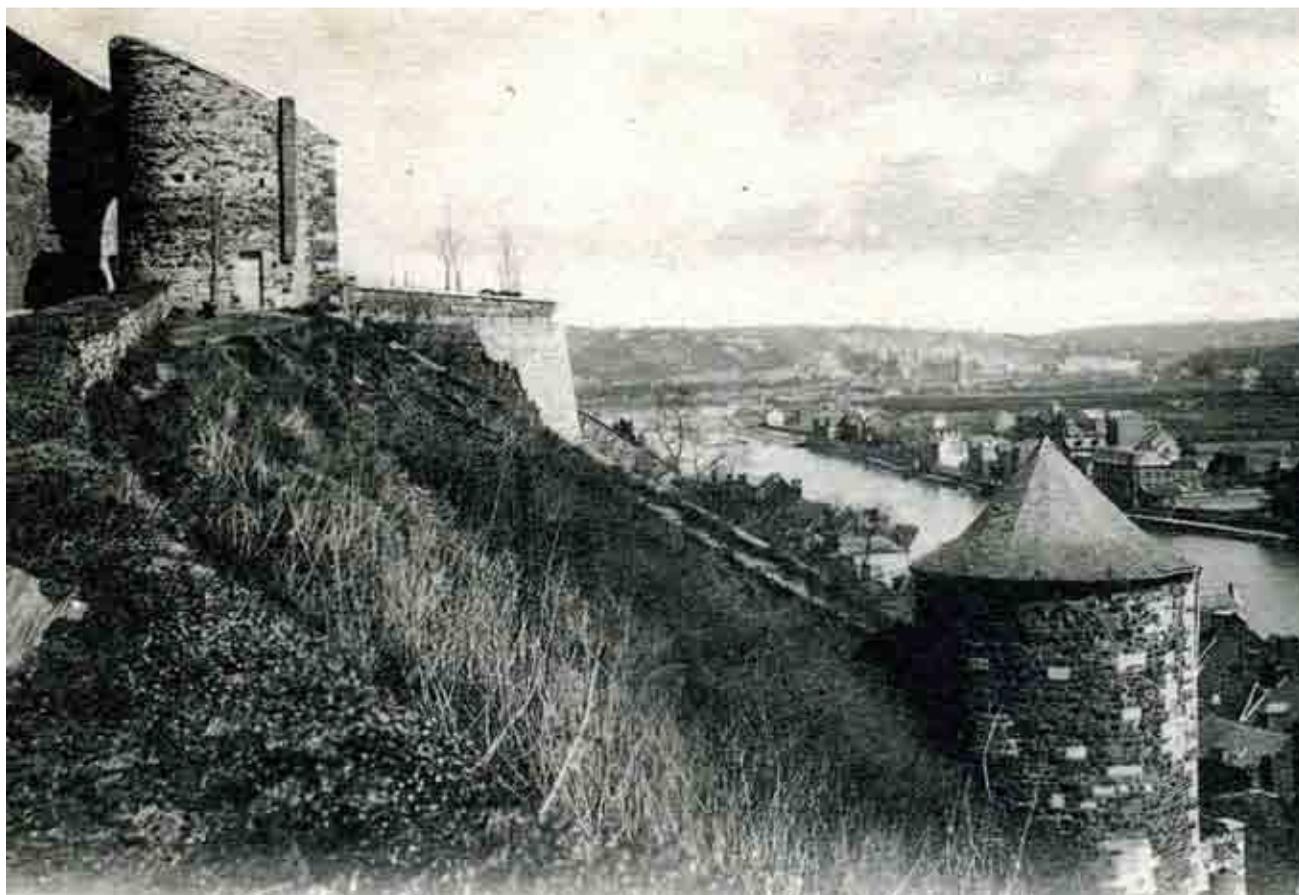


Fig. 30.- Les tours César et Joyeuse vers 1900.
Carte postale. Collection Philippe Bragard.

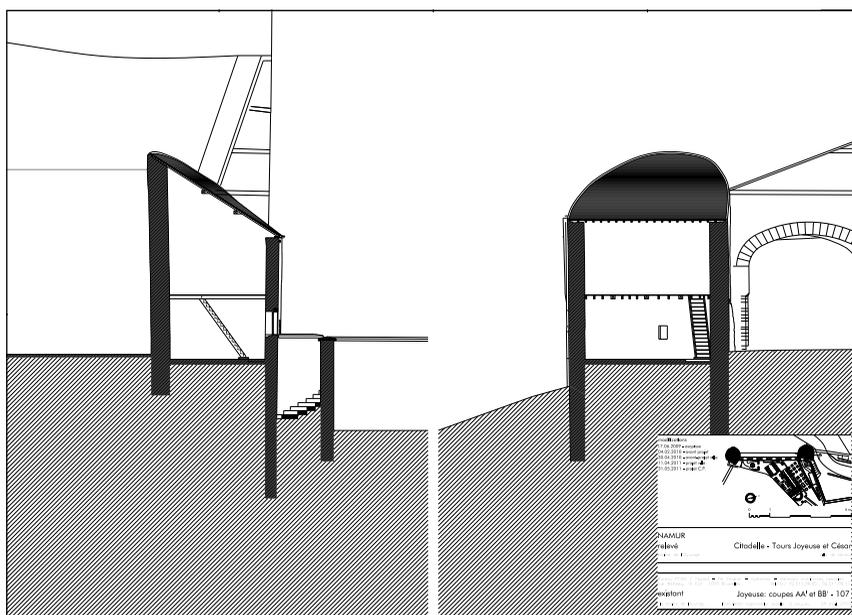
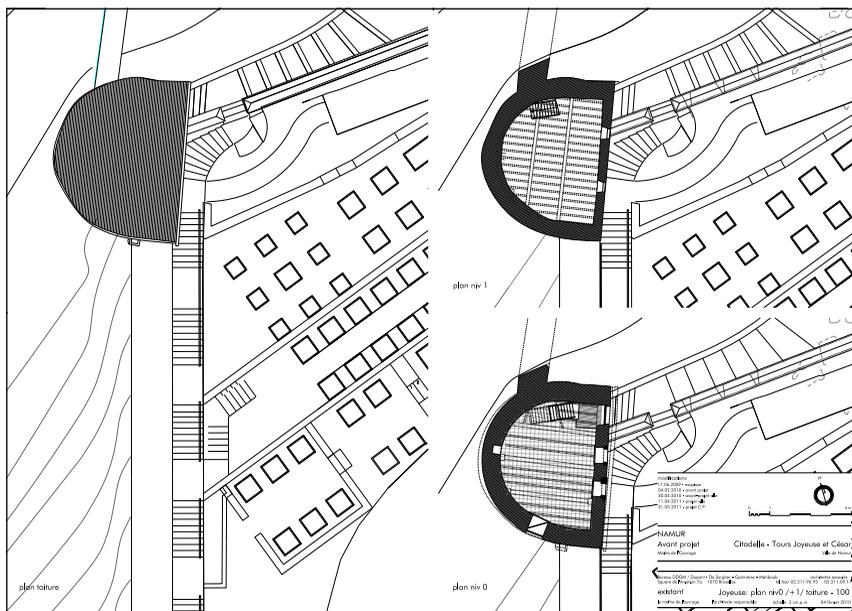
Elle conserve les restes de trois canonnières aux deuxième et troisième niveaux ; les deux premières, dont une seule est intacte, sont dirigées vers l'ouest, soit pour couvrir le coteau de Buley, la troisième, dont il ne subsiste extérieurement que le seuil, vers le nord-ouest, soit pour battre l'extrémité de la Barbacane et la tour de Cocrialmont⁶³. Malgré les reprises de maçonnerie, signalées dans les comptes et visibles autour d'une porte pratiquée tardivement dans la courbure de la paroi occidentale, les canonnières sont d'origine. La façade sud, rectiligne, est percée d'une porte et de deux niveaux de deux fenêtres, rectangulaires à linteau bombé au rez-de-chaussée, carrées au premier étage. L'accès à celui-ci se fait par une échelle menant à un trou pratiqué dans le plancher. Une partie du dernier niveau a disparu, ainsi que la toiture en poivrière présente sur le plan en relief de 1747-1749⁶⁴.

Au rez-de-chaussée, la porte sous linteau en mitre est d'origine, tandis que les fenêtres à linteau bombé et à encadrement muni d'une feuillure

⁶³ Celle-ci, formant l'extrémité de l'enceinte de la Barbacane, sera absorbée en 1542 dans le bastion Meuse de Médiane. BRAGARD Philippe, « La construction de la première citadelle bastionnée à Namur et les ingénieurs Donato di Boni, Sébastien van Noyen et Gianmaria Olgiati (1542-1559) » dans *Les Amis de la Citadelle de Namur*, n° 83, 1998, p. 5-21.

⁶⁴ Il faut se reporter aux clichés publiés en 1965, car en 1987, lorsque nous avons effectué une campagne photographique du plan en relief, la tour Joyeuse avait disparu. ROUSSEAU Félix, « Namur » dans *Plans en relief de villes belges levés par des ingénieurs français XVII^e-XIX^e siècle*, Bruxelles, Crédit communal de Belgique, 1965, p. 295-304 ; BRAGARD Philippe, « Le plan en relief de Namur (1747-1750) » dans *Plans en relief. Villes fortes des anciens Pays-Bas français au XVIII^e siècle*, Lille, Musée des Beaux-arts, 1989, p. 127-136.

Fig. 31.- Plans et coupes de la tour Joyeuse.
Relevés : DDGM architectes associés – 2009-2010.

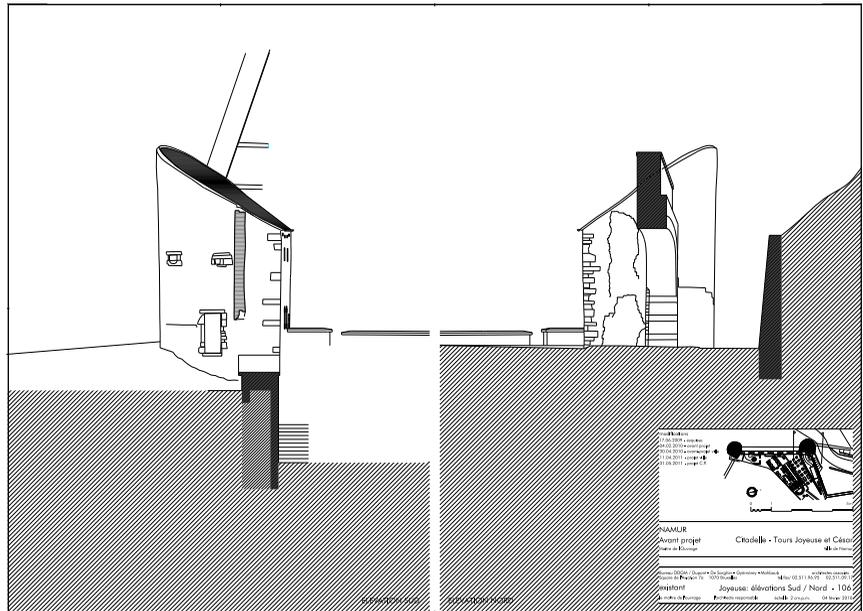
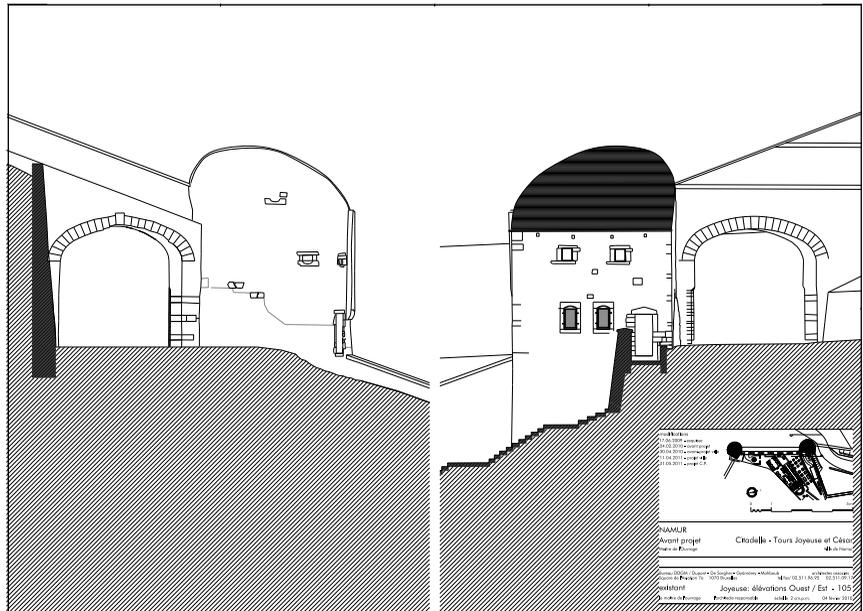


seraient une modification sinon un ajout postérieur, peut-être du XVII^e ou du XVIII^e siècle⁶⁵. Dans la paroi nord, on devine une niche intra-murale rectangulaire (armoire ou étagère), aujourd'hui bouchée par un moellonnage au nu du parement. Le sol est recouvert d'un carrelage moderne, sous lequel est apparu un revêtement fait de briques sur chant, dont on ne retrouve pas mention dans les comptes de construction. Le conduit externe d'une cheminée de brique, jouxtant la porte percée ultérieurement à l'ouest, constitue également un ajout, du XIX^e siècle tardif, permettant l'installation d'un poêle⁶⁶. L'étage est ouvert de deux petites baies carrées à encadrement de calcaire, d'origine (fig. 32-43).

⁶⁵ Je n'en ai trouvé aucune mention dans les comptes des travaux ni dans les dossiers administratifs relatifs à la construction et à la gestion des fortifications namuroises.

⁶⁶ Signalons que la tour Joyeuse a été occupée à partir de 1957 et durant près de quarante ans à titre d'habitation principale par un couple de locataires.

Fig. 31bis.- Élévations de la tour Joyeuse.
Relevés : DDGM architectes associés –
2009-2010.



Sur les plans levés par les ingénieurs français en 1831⁶⁷, la tour est déjà dans l'état qu'on lui connaît aujourd'hui, alors que les dessins plus anciens la montrent soit sans toiture, soit avec une poivrière. Une muraille, crénelée à l'origine, prolonge la tour vers la tour César ; l'arrachement de son pendant vers le château est visible dans la paroi est. Le parement extérieur de la partie arrondie est hétérogène : des assises bordant la toiture résultent d'une réfection déjà ancienne et intègrent des moellons de calcaire, tandis que la partie basse, en grès clair non endogène, correspond à la construction de la route Merveilleuse en 1904⁶⁸ :

⁶⁷ Vincennes, SHD, AG, art. 14, Namur, carton II, dossier n° 5, *Château de Namur, élévation du donjon suivant la ligne n o p q*, par A. BRESON de NOIRFONTAINE, 1831.

⁶⁸ BRAGARD Philippe, BRUCH Vincent, CHAINIAUX Jacques, FRANCOIS Dominique, FURNEMONT Alex, MARCHAL Jacky, *La citadelle de Namur en noir et blanc. Histoire du monument à travers photographies et cartes postales, 1860-1940*, Namur, 2005, p. 43-50.



Fig. 32.- Façade est de la tour Joyeuse, vers la Meuse.
© Philippe Bragard.



Fig. 33.- Face sud de la tour Joyeuse, avec les trois canonniers en place. La flèche indique le seuil extérieur conservé de celle du niveau supérieur.
© Philippe Bragard.



Fig. 34.- Porte d'accès au premier niveau. État actuel.
© Philippe Bragard.



Fig. 35.- Intérieur du premier niveau. À gauche, insertion en brique de la cheminée des XIX^e-XX^e siècles ; à droite, armoire murale bouchée.
© Philippe Bragard.



Fig. 36.- Intérieur du deuxième niveau, avant le décapage total des parois. Les deux canonniers conservent leur disposition interne originelle.
© Philippe Bragard.



Fig. 37.- Intérieur obturé de la troisième canonniers, au niveau supérieur. L'encadrement de pierre de taille est totalement conservé, contrairement à l'extérieur.
© Philippe Bragard.



Fig. 38.- Extérieur d'une canonniers modifié.
© Philippe Bragard.



Fig. 39.- Extérieur de la seule canonniers intacte.
© Philippe Bragard.

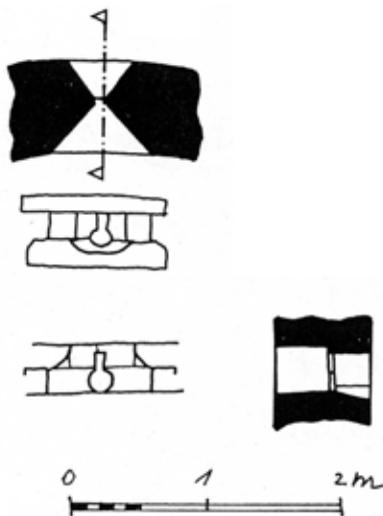


Fig. 40.- Relevé de la canonnière intacte.
© Philippe Bragard.



Fig. 41.- Un ratelier d'hacquebutes à croc dans l'arsenal de Maximilien I^{er}. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Icon. 222, f^o 116.

Cf. http://codicon.digitale-sammlungen.de/Band_bsb00020956.html.

autrefois enchâssé dans la roche, l'extérieur de la paroi a nécessité alors un parementage jusque-là inexistant.

Le siège de 1488, le premier à mettre en œuvre des pièces d'artillerie à poudre⁶⁹, a causé des dégâts importants au vieux château comtal – alors occupé par les rebelles à l'autorité du régent Maximilien de Habsbourg – et a montré une faiblesse sur son flanc sud : depuis la tour César, des fantassins ont bloqué toute sortie des assiégés de ce côté, alors qu'une bombarde tirait depuis le pont de Meuse, et cette petite tour pouvait servir de point d'appui à une attaque en direction du fossé de la Barbacane. Comme les réparations, la construction d'une nouvelle tour parant à ce défaut est payée par la commune de Namur, à titre de punition.

La nouvelle tour érigée avec de *grandes pierres de taille* au pied du château, c'est-à-dire en contrebas du niveau moyen du château proprement dit, et sur les vignes, soit dans la pente de Buley, est appelée *Joyeuse* par Paul de Croonendael⁷⁰. Les meurtrières de la tour sur la Rochette, érigée quinze ans auparavant, sont des arbalétrières-canonniers, tandis que la tour Joyeuse possède des canonniers à double ébrasement, dites à *la française*⁷¹, mais d'un type plus élaboré : l'ébrasement externe est rétréci au maximum, pour éviter les coups d'embrasure, et fournit cependant grâce à l'ébrasement interne un plan de tir large de 82°, soit 22° de plus qu'à la tour César, 28° de plus qu'à Bouvignes (château) et 15° seulement de moins qu'au boulevard de la porte de Bruxelles pour une largeur externe trois fois moindre. La faible épaisseur des murs de la tour (0,80 m) permet d'omettre la chambre de tir intérieure. Cette canonnière permet un tir avec des pièces légères, du type hacquebute ou couleuvrine à main⁷². Les fenêtres pratiquées dans la façade sud rendent inutiles un quelconque dispositif d'évacuation des gaz résultants des tirs.

⁶⁹ BRAGARD Philippe, « Un exemple de la transformation de la poliorcétique au XV^e siècle : le premier siège au canon à Namur (1488) » dans *Revue Belge d'histoire militaire*, t. XXXI, 1995, p. 117-152 et dans *Les Amis de la Citadelle*, n° 76, 1996, p. 4-19.

⁷⁰ Voir note 54.

⁷¹ FAUCHERRE Nicolas, *Places fortes, bastion du pouvoir*, Paris, Desclée de Brouwer / Rempart, 1989, p. 14 (= *Patrimoine vivant*) ; FAUCHERRE Nicolas, *Les citadelles du roi de France sous Charles VII et Louis XI*, Paris, Sorbonne, 1992 (thèse de doctorat inédite), t. I, p. 46-80 ; MESQUI Jean, *Châteaux et enceintes de la France médiévale. De la défense à la résidence. I. Les organes de la défense. II. La résidence et les éléments d'architecture*, 2 vol., Paris, Picard, 1991-1993, t. II, p. 317-318.

⁷² Par exemple, voir : EGG Erich (dir.), *Ausstellung Maximilian I Innsbruck. Katalog*, Innsbruck, Land Tyrol, 1969, p. 118 et pl. 92b (exemplaire daté des environs de 1500, canon sur une crosse de bois, long de 1,10 m) ; MILLER David, *The Landsknechts*, Londres, Osprey, 1976, p. 17 (= *Men at arms*, n° 26) ; Eugène HEER [HEER Eugène, « Armes et armures au temps des guerres de Bourgogne » dans REICHEL Daniel (dir.), *Grandson 1476. Essai d'approche pluridisciplinaire d'une action militaire du XV^e siècle*, Lausanne, 1976, p. 180-181 (= *Centre d'histoire et de Prospective militaires, Série Recherches de sciences comparées*, t. II)] distingue la couleuvrine à main, épaulée, de la couleuvrine à croc ou hacquebute, arme portative. La première au canon de 15 à 20 mm de calibre, crossée, pèse entre 3,5 et 6 kg et tire des balles de plomb. La seconde, d'un calibre variant de 20 à 40 mm, est longue de 0,8 à 1,2 m. Des exemplaires similaires sont conservés dans les musées suisses de la Neuveville, Morat et Grandson, faisant partie du « butin de Bourgogne » bien que non répertoriées dans : DEUHLER Florens, *Die Burgunderbeute. Inventar der Beutestücke aus den Schlachten von Gradson, Murten und Nancy 1476/1477*, Bern, Stämpfli & cie, 1963. D'autres, un peu plus élaborés, figurent dans : FREYSLEBEN Bartholomaeus, *Inventarium über sämtliche in S.M. verschiedenen Städten und Schlössern 1495 vorgefundene Büchsen und Zeug (Zeugbuch Kaiser Maximilian I)*, Innsbruck, 1502, f^o 61, 72 et 109 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, cod. Icon. 222. Cf. http://codicon.digitale-sammlungen.de/Band_bsb00020956.html).



Fig. 42.- Arrachement de la courtine montant vers le fossé du château comtal depuis la tour Joyeuse.
© Philippe Bragard.



Fig. 43.- Porte percée avant 1900 à la base de la face Sud.
© Philippe Bragard.

La carrière de Saint-Georges fournit l'essentiel des pierres pour la construction, des schistes gréseux et des grès⁷³. Les pierres à chaux proviennent des carrières d'Herbatte, qui donnent le calcaire utilisé aussi en chaînages d'angle et pour les encadrements de meurtrières, de portes et de fenêtres.

Le coût total des travaux parmi lesquels la construction de cette « neuve tour » s'élève à 2.900 oboles 3 deniers⁷⁴. Les maîtres d'œuvres cités dans les comptes sont l'artilleur Jamoton Baudechon, Jean du Mazis, Pierart Ballart et Georges de Berlo, ces trois derniers maîtres-maçons et maîtres-charpentiers responsables du chantier (ils sont chargés depuis quelques années des bâtiments domaniaux du Namurois).

Ainsi, en plus d'une remise en état des défenses existantes et de la réparation des bâtiments du château endommagés par le siège, une nouvelle tour couvre les approches de la forteresse ducale par le flanc sud qui peut être directement menacé depuis la tour sur la Rochette faisant partie des défenses urbaines. Cette tourelle avec ses canonnières pour armes portatives n'a certes rien de comparable avec les ouvrages contemporains destinés au même usage, tels les tours d'artillerie du château de Montcornet, datées des années 1460-1480⁷⁵ (fig. 44), celle du château

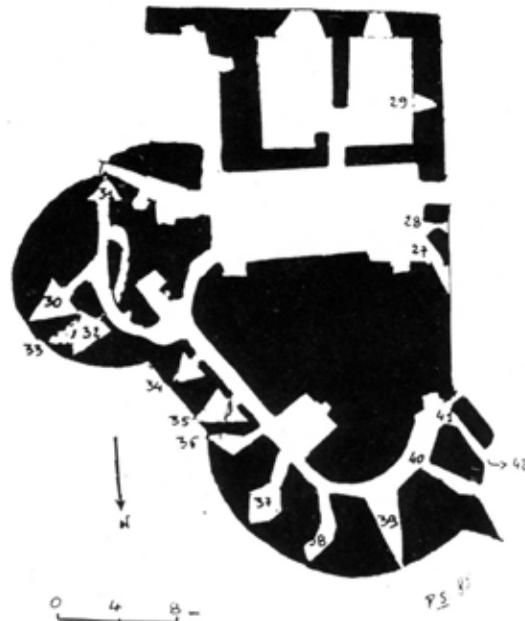


Fig. 44.- Croquis planimétrique de la partie centrale du château de Montcornet. D'après SABOURIN Pascal, « Montcornet, une forteresse de la fin du moyen âge » dans *Route des fortifications*. Numéro spécial de la revue *Terres ardennaises*, 1993, p. 24.

⁷³ KAISIN Félix, « La coupe de la citadelle à Namur » dans *Bulletin de la Société belge de Géologie*, t. XXXIV, 1924, p. 93-101 ; BOUCKAERT Joseph, « Le Namurien à Namur » dans *Bulletin de la Société belge de Géologie*, t. LXX, p. 358-375 ; VANDENBERGHE N. E., BOUCKAERT Joseph, « On the origin of the folding in the Namurian strata at the Namur citadel, Belgium » dans *Sedimentary geology*, 37, 1983-1984, p. 163-183 ; PINGOT Jean-Louis, CORNET Colette, PACYNA Daniel, TOURNEUR Francis, VANNESTE Céline, *Sentier géologique à la citadelle de Namur*, Namur, SPW, 2009.

⁷⁴ Voir note 58. Une obole vaut un florin ou une livre en 1474, 4/5 de livre en 1490-1510 (AEN, papiers Ferdinand Courtoy, 1221, d'après ses lectures des comptes des domaines et des comptes communaux).

⁷⁵ SALAMAGNE Alain, « À propos des moineaux du château de Hédé. Quelques remarques sur l'architecture militaire à la fin du XV^e siècle et au début du suivant dans le Nord-Ouest de la France » dans *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, t. LXIX, 1992, p. 190.

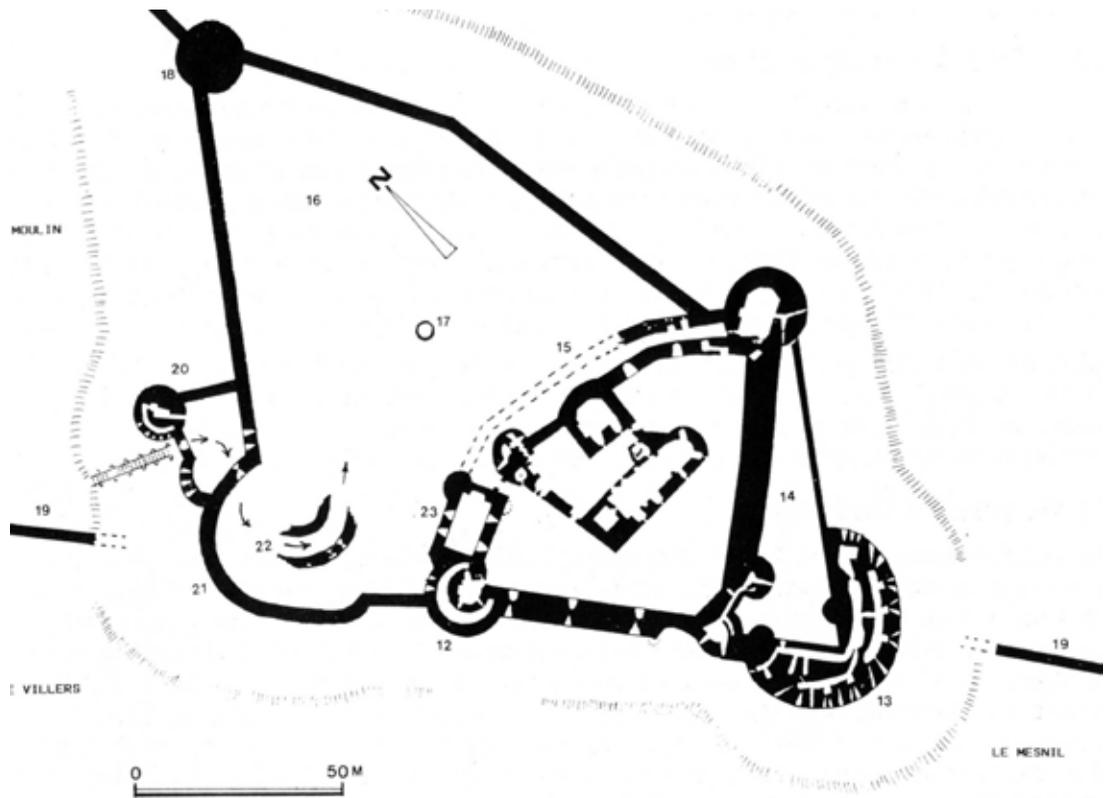


Fig. 45.- Restitution planimétrique du château de Sedan à la fin du XV^e siècle. D'après SARTELET Alain, 1991, p. 27.

de Sedan, bâtie vers 1480-1495⁷⁶ (fig. 45), ni avec les réalisations françaises de Louis XI dans les villes qu'il a récemment conquises – qui mettent en œuvre un arsenal de formes architecturales adaptées au canon, tours d'artillerie, boulevards en fer à cheval, murs très épais, gaines d'artillerie et galeries de contremine, recherche du flanquement des fossés, moineaux, faible hauteur des défenses⁷⁷ –. À Gand, le Rabot construit de 1489 à 1491 par la commune à l'endroit où les assauts du siège de 1488 avaient été les plus violents, est d'une autre ampleur. Avec ses murs épais de 2 m et ses nombreuses canonnières à l'étage inférieur, il a bien sûr une autre fonction : c'est une écluse fortifiée. Ses canonnières élaborées sont à double ébrasement et à fente extérieure horizontale et permettent l'utilisation de tubes semi-lourds, affûtés, tels des veuglaires, en-dessous, et des hacquebutes, au-dessus⁷⁸. L'étage supérieur, percé d'une trentaine d'archères-canonnières, offre un plan de feu étendu (fig. 46-47).

⁷⁶ Selon une hypothèse récente à partir de : FAUCHERRE Nicolas, DROMBY Jean-Jacques, « Sedan, place-forte dans l'histoire des fortifications » dans SALMON P., ROUSSEAU J. (dir.), *Sedan, de l'Europe des principautés à l'Europe des nations*, Nancy, 1995, p. 79-92 ; FAUCHERRE Nicolas, SARTELET Alain, « Le château de Sedan » dans PÉROUSE de MONCLOS Jean-Marie, *Le guide du patrimoine Champagne-Ardenne*, Paris, Hachette, 1995, p. 328-331 ; BRAGARD Philippe, 1998, p. 566-570. La datation traditionnelle donne la fourchette 1450-1480 : SARTELET Alain, « Une tour d'artillerie au château fort de Sedan » dans *Archeologia*, n° 127, 1979, p. 62-63 ; SARTELET Alain, *La principauté de Sedan*, Charleville-Mézières, 1991, p. 25-28 ; SARTELET Alain, *Le château de Sedan. Ardennes*, Paris, Monum, 1998 (= *Itinéraires du patrimoine*).

⁷⁷ FAUCHERRE Nicolas, 1992, t. I, p. 107-119. Voir aussi : MESQUI Jean, 1991-1993, t. I, p. 276-283 sur les tours à canon de la seconde moitié du XV^e siècle.

⁷⁸ CLAEYS P., GEERTS J., « Les anciennes fortifications de la ville de Gand. Le Rabot » dans *Messenger des sciences historiques*, 1886, p. 253-273 ; LALLEMAN Marie-Christine, « Het Rabot in Gent » dans DE VOS Luc (dir.), *Burchten en forten en andere versterkingen in Vlaanderen*, Louvain, Davidsfonds, 2002, p. 58-61.

Fig. 46.- Le Rabot de Gand, façade extérieure.
Photo anonyme.



Fig. 47.- Détail d'une tour du Rabot, montrant les trois niveaux d'ouvertures de tir.
© Philippe Bragard.



À Namur, l'on peut être surpris de la maigreur des travaux de fortification consécutifs au premier siège au canon du château. La fortification de l'espace habsbourgeois dans les années 1480 est peu connue. Dans un empire hétérogène, seuls quelques éléments épars surgissent d'un survol de la littérature⁷⁹, comme la construction entre 1479 et 1517 du bouclier et des deux tours d'artillerie du Haut-Koenigsbourg⁸⁰, entre 1461 et 1479 de « rondelles » au château de Querfurt⁸¹ (fig. 48), d'une tour à canons de la seconde moitié du XV^e siècle à celui de Münzenberg⁸² et avant 1493 d'une tour d'artillerie à Nuremberg⁸³.

⁷⁹ Des châteaux d'Europe centrale améliorés au XV^e siècle sont décrits par : LIBAL Dobroslav, *Châteaux forts et fortifications en Europe du V^e au XIX^e siècle*, Prague, Ars Mundi, 1993, p. 137-154.

⁸⁰ Cédé par Frédéric III aux Thierstein en 1479, après sa destruction en 1462. HUMM André, STAUB Alain, *Le Haut-Koenigsbourg*, Strasbourg, La Nuée Bleue, 1991, p. 8-9 (= Kaléidoscope d'Alsace) ; MESQUI Jean, *Châteaux forts et fortifications en France*, Paris, Flammarion, 1997, p. 195-196 (= Tout l'art) ; FUCHS Monique, METZ Bernhard, *Le château du Haut-Koenigsbourg*, Paris, Monum, 2007 (= Itinéraires du patrimoine). L'étage supérieur et la superstructure sont une création de l'architecte Bodo Ebhardt en 1901-1908.

⁸¹ NEUMANN Hartwig, *Festungsbaukunst und Festungsbautechnik. Deutsche Wehrbauarchitektur vom XV. bis XX. Jahrhundert. Mit einer Bibliographie deutschsprachiger Publikationen über Festungsforschung und Festungsnutzung 1945-1987*, Coblenz, 1987, p. 208-209 (= *Architectura militaris*, t. I).

⁸² *Idem*, p. 212.

⁸³ *Albert Dürer aux Pays-Bas. Son voyage (1520-1521), son influence* (catalogue d'exposition Europalia 77 Bundesrepublik Deutschland), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1977, p. 12 et pl. 1, dessin de Hans Wurm. Voir aussi avec moins d'exactitude dans le rendu : SCHEDEL Hartmann, *Liber Chronicarum*, Nuremberg, 1493, f° 100 (réédition Cologne, Taschen, 2001).

Fig. 48.- Tour d'artillerie du château de Querfurt.
D'après NEUMANN H., 1987, p. 209.



Ce sont des exemples trop peu marquants pour appréhender l'ampleur ou l'inexistence de grands travaux à l'échelle royale, en dehors de l'adaptation des enceintes urbaines en cours depuis quelques décennies, et des châteaux flanqués au XVI^e siècle par des ouvrages d'artillerie curvilignes, certains commandités directement par Maximilien⁸⁴, qui pourraient refléter une politique globale. Mais ils sont autrement significatifs que la petite tour namuroise. Pourtant, le contexte militaire, fait de guerres incessantes qui sont les témoins des *nationalismes* précoces au sein des possessions des Habsbourg, serait propice à de telles expériences. Malgré l'existence toute proche des citadelles de Louis XI, qui symbolisaient la puissance et le pouvoir royal sur les conquêtes récentes, la fortification en tant que *fait du prince* a pu dans nos régions passer au second plan, d'autant plus que les canons des bandes françaises se sont montrés très performants dans la campagne de 1488-1489 aux Pays-Bas. Seuls les remparts des villes ont résisté à une artillerie bien organisée, tandis que les enceintes castrales cédaient après trois ou quatre jours⁸⁵. Est-ce que l'obsolescence relative des châteaux a pu être telle que leur défense ait été momentanément négligée ? Il faudra en effet attendre les premières décennies du XVI^e siècle, puis le règne de Charles-Quint, pour voir émerger une politique stratégique-défensive globale, comportant villes et châteaux, et un langage architectural puissant sinon nouveau, parallèlement d'abord à l'intervention systématique des maîtres artilleurs, puis à l'arrivée progressive des maîtres de la fortification à bastions angulaires que sont les Italiens. Sans doute Maximilien d'Autriche a-t-il plus volontiers concentré ses efforts sur les moyens d'attaque et développé un parc d'artillerie ultra moderne,

⁸⁴ LIBAL Dobroslav, 1993, p. 176-189.

⁸⁵ CONTAMINE Philippe, « L'artillerie royale française à la veille des guerres d'Italie » dans *Annales de Bretagne*, t. LXXI, 1964, p. 221-261 ; BRAGARD Philippe, 1995 ; de WAHA Michel, « Beersel, une expérience de défense contre l'artillerie ? Hypothèses en marge d'une restauration » dans CAUCHIES Jean-Marie, GUISSSET Jacqueline (dir.), *Du métier des armes à la vie de cour, de la forteresse au château de séjour XIV^e-XVI^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2005, p. 133-142.

performant, renouvelé entre les années 1480 et 1487⁸⁶, dont font état les répertoires ou *Zeugbücher*⁸⁷ richement illustrés et les miniatures de Jörg Kölderer (peintre et architecte tyrolien 1465/70-1540), aux dépens de la défense statique représentée par les forteresses. Le monarque allemand connaissait en effet très bien les capacités offensives et destructrices de son arsenal.

À Namur, la faible épaisseur des murs et ses dimensions générales font de la tour Joyeuse plutôt un simple poste de guet qui surveille la tour sur la Rochette et l'enceinte urbaine reliée au pont de Meuse, qu'un poste de résistance puissamment armé. Les *haquebutiers* qui l'occupent peuvent tout au plus barrer momentanément le passage à des assaillants en progression à travers le vignoble de Buley. En outre, sa situation d'ouvrage détaché du corps du château affaiblit sa position et sa résistance propre. On oserait un parallèle audacieux avec la tour dressée en contrebas du donjon de Château-Gaillard⁸⁸ et avec la tour Lapidon à Thon-Samson⁸⁹, qui surveille la vallée du Samson, toutes deux séparées du corps de place ; leur édification au XIII^e siècle ferait-elle pour autant considérer l'implantation de la tour Joyeuse comme un anachronisme dans l'organisation de la défense ? Le front d'attaque principal reste l'enceinte avancée dressée face au plateau du Champeau, renforcée par des boulevards et des moineaux qui, eux, font l'objet de constantes améliorations. Mais c'est un autre aspect sur lequel je reviendrai.

Quoiqu'il en soit, les deux tours namuroises, celle appelée en réalité « sur la Rochette » mais connue sous le nom inventé de « César » et celle sans nom baptisée « Joyeuse », sont des vestiges rares dans nos contrées de l'architecture défensive de la fin du XV^e siècle. En dépit de leur chétive apparence, elles constituent deux exemples de l'adaptation de la fortification tant urbaine que castrale à l'arme à feu, ici portative. Elles en sont, dans le Namurois, les uniques témoins dans leur typologie.

Annexe

Extraits du compte communal pour 1475 sur la construction de la tour sur la Rochette et des murailles voisines (AEN, VN, 965)

f° 22 « A Henrion Ghyart le boucher, d'acort fait à lui par Messeigneurs et par l'Esleu de ladite ville pour le restorement et empeschement de son héritage que ladite ville at prins pour cause de l'excitacion du mur fait sur son héritage es vingne, commenchant ledit mur à la porte en Bulleit au piet du pont de Meuse et montant à mont vers le castel, pour deux mailles de cens héritable du pris de xlviij heaumes le pièce qui vallent vi moutons vi heaumes ».

⁸⁶ EGG E., JOBE J., LACHOUQUE H., CLEATOR P.E., REICHEL D., *Canons. Histoire illustrée de l'artillerie*, Lausanne, Edita-Vilo, 1971, p. 22-23 et illustrations p. 21, 24-25.

⁸⁷ Par exemple : FREYSLEBEN Bartholomaeus, 1502 ; SCMIDTCHEN Volker, *Bombarden, Befestigungen, Büchsenmeister. Von den ersten Mauerbrechern des Spätmittelalters zur Belagerungsartillerie des Renaissance. Eine Studie zur Entwicklung der Militärtechnik*, Düsseldorf, 1977, p. 81-97 et autres références de manuscrits p. 197.

⁸⁸ FINO José Federico, *Forteresses de la France médiévale. Construction – attaque – défense*, Paris, Picard, 1977, p. 358-362.

⁸⁹ MOUREAU André, *Thon-Samson. Histoire et archéologie*, Namur, 1963-1964, p. 86-87.

f° 50 v° « C'est assavoir que lesdis esleux ont fait mettre a offre et à prix (...) toutes les estoffes de pierres cy après dénommez mis en œuvre ceste présente année tant au commencement et faire par l'ordonnance de mesdits seigneurs une grosse tour assise sur la rivière dehors le postich des béghuynes au lieu condist en Pallières, aux murs en Gravières, aux murs de la derraine porte en Bourdiau, comme au bollewercq de la porte en Triex. Pour lesdites estoffes livrez à la dite ville sur la charrette aux falizes en Herbatte, de telles devises, métez et ordonnances qu'elles furent en l'année précédente et mises en œuvre aux ouvrages dudit bollewercq de la porte en Triex plus adplain déclarez es comptes précédens, c'est à entendre grans banquemens, grans ourdenes et œuvre de taille, en tavelemens, bocquaulx et autres parties destoffes tellement qu'elles demoureront comme au plus bas offrans aux machons desdites fallizes telz et pour le pris qui s'ensuit ».

f° 54 « Audit Collin de Brabant pour xxviii paires de caulch et de savelon qu'il at encoire livrez de son dit chauffour au Barbaquesne dedans le chastiau de Namur pour mettre en œuvre au faire les fondemens d'une tour sur le Rochette joindant au praiial dudit chastiau, au pris de vi aidans le paire, vallent xxxiii moutons ix heaumes ».

f° 56 v° « A Franchois de Jembloux et à Colignon de Jembloux son frère, pour chacun iii jours au pris de viii heaumes i wihot et demy le jour qu'ilz ont ouvré en le sepmaine devantdicte au fouyr pierres dez delez Saint-George pour les amenez d'illec et mettre en œuvre aux murs desur le Rochette en amont allant vers le chastial, qui montent iii moutons iii heaumes demy ».

f° 63 v° « Audit collart le Tisseur pour vi jours, Bado le Manouvrier, Jehan Delpen et Gérard Dupeigne pour chacun vi jours audit pris de vi heaumes le jour chacun qu'ils ont manouvré au nettoyer lesdits corots et au reffaire le bollwercq de bos estant sur les vignes au desseure du piet du pont de Meuse en la sepmaine suivant le XV^e jour dudit mois (avril), qui montent, parmy un jour vii heaumes demy à Jehan du Buisson qui at ouvré audit bollvert, ensamble x moutons i heaume demy ».

f° 70 « A Collin de Thon, Henrion de Tamines, Collart Wotron, Jehan de la Salvenière, Henrion delle Chaulerie et Jehan Famo, pour chascun vi jours audit pris de vi heaumes le jour, et à ung aultre compaignon aussi pour vi jours audit pris qu'ilz ont ouvré à faire les fondemens de la tour de le Rochette sur les vingnes en la sepmaine devant dicte, qui montent xvi moutons xii heaumes ».

f° 80 « Au devant dit Massar le Sourt pour un jour audit pris de x heaumes demy le jour, au varlet dudit Massart pour ung jour de vii heaumes demy qu'ilz ont œuvré au reffaire les pallisses dessus les vingnes au dessoubz du chasteau de Namur qui montent parmy vi heaumes donnés à Jehan Jadin pour ung jour qu'il a porté plances et mairiens sur ledit ouvraige et ix heaumes à Jehan Petit pour deux wères mises en œuvre ausdites pallisses, ensamble ii moutons iii heaumes ».

f° 81 v° « Audit Massart le Sourt pour iii jours audit pris de x heaumes demy le jour, à Jehan du Bouvry pour iii jours au pris de ix heaumes le jour, à Jehan du Buisson, Jehan varlet dudit Massart, ung nommé Le Plat et à Pierart Bado, aussy pour chacun iii jours au pris de vii heaumes demy le jour qu'ilz ont ouvré tant au fossier le guet desur le Rochette comme au fossier le tour de Gravières et le tour estant au piet du pont de Meuse en le sepmaine suivant le VI^e jour du mois de may, qui montent ix moutons xiii heaumes demy ».

Laura GOEDERT

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

**Les décors en plâtre
au sein d'un ensemble
d'hôtels de maître à Namur
au XIX^e siècle. Étude
technique et analyse des
ensembles ornementaux**

Introduction¹

Bien qu'intrinsèquement lié au décor, l'ornement est souvent considéré comme superfétatoire, un peu comme un enfant capricieux qui veut s'imposer dans la cour des grands, à travers ses facéties faites de volutes, d'arabesques et autres figures. En effet, éreinté par les adeptes d'un fonctionnalisme outrancier et divers ouvrages de référence comme celui d'Adolf Loos², l'ornement se voit taxer d'art mineur propice à la tromperie, la séduction, voire la licence. Si l'étude de l'ornement connaît un regain d'intérêt certain depuis quelques années³, rares sont les travaux qui abordent plus avant l'ornement au XIX^e siècle. La période dite « éclectique », comprise entre un début de siècle dominé par le style Empire et son couronnement final par l'Art nouveau, semble avoir suscité peu d'intérêt chez les historiens de l'art et des techniques car longtemps perçue comme une débauche stylistique pastichant simplement les modèles anciens. Il nous a donc semblé intéressant de se pencher sur l'étude de ces deux aspects en privilégiant tout particulièrement l'analyse des phénomènes d'acculturation des styles français dans les décors en plâtre des hôtels de maître namurois⁴. Notre curiosité s'est aiguisée par le fait de constater que des milliers de personnes côtoient quotidiennement les façades de nombreux hôtels particuliers en toute ignorance de la diversité et de la qualité de leur décoration intérieure.

Les références bibliographiques étant peu généreuses pour la décoration intérieure namuroise du XIX^e siècle⁵, ce travail a principalement été réalisé sur base d'une enquête de terrain nécessaire à la constitution d'un catalogue organisé sous forme de fiches descriptives illustrées. Quelques documents des Archives de l'État à Namur nous ont livré des plans de la ville indiquant tous les détails du parcellaire cadastral.

Le présent article a pour objet de dresser les lignes de force et suggérer la complexité de ces différents styles « néo » en les comparant avec les modèles français par rapport auxquels ils se sont définis, afin de déterminer la qualité d'invention des artistes locaux et le degré d'adaptation, de transposition et/ou de réinterprétation de ces modèles prestigieux. Le style Louis XVI ayant rencontré un franc succès dans la décoration intérieure namuroise, celui-ci fera l'objet d'une attention particulière consistant à comparer les systèmes ornementaux français et namurois. Toutefois, avant d'aborder l'analyse proprement dite des ensembles

¹ Le présent article est le fruit de recherches menées dans le cadre d'un mémoire de master en histoire de l'art et archéologie à l'Université catholique de Louvain, en septembre 2010, sous la direction du professeur Ralph Dekoninck.

² LOOS Adolf, 1908.

³ PERSPECTIVE. La revue de l'INHA. Actualités de la recherche en histoire de l'art, 2010/2011.

⁴ La majorité des encyclopédies et dictionnaires spécialisés en architecture s'accordent pour définir l'hôtel de maître comme un hôtel particulier édifié pour abriter la haute bourgeoisie et l'aristocratie. Cette typologie désigne une habitation urbaine d'une certaine étendue, généralement accompagnée d'une cour et d'un jardin et qui se caractérise par la présence d'une porte monumentale, la grande diversité de ses pièces et la richesse de sa décoration intérieure. BOSC Ernest, s.d.

Les hôtels recensés sont localisés dans le centre ancien de Namur, à l'exception du château Verhaegen situé le long d'un ancien chemin dit « à dos d'âne » entre la route de Bruxelles et la Sambre, en dehors de l'enceinte urbaine.

⁵ C'est Fabrice Giot qui attira vraiment l'attention sur le sujet qui nous préoccupe avec son article « Décors civils namurois en stuc et en plâtre aux XVIII^e et XIX^e siècles » (GIOT Fabrice, 2001). Chacun des décors a fait l'objet d'une qualification stylistique et d'une brève description.

ornementaux, il nous faut considérer le rôle prépondérant des procédés matériels de fabrication, mais également esquisser le contexte historique, politique, culturel et littéraire qui fut à la base de la constitution d'un environnement fertile à l'éclosion de tels projets.

Le staff

Aperçu historique

Si le XVIII^e siècle est prolifique pour les stucateurs, le XIX^e siècle – et plus particulièrement au paroxysme du Néoclassicisme – se désintéressera progressivement de l'art du stuc pour se tourner vers une décoration plus spartiate. En conséquence, cette mise à l'écart va faire tomber dans l'oubli cette technique particulière risquant ainsi d'amputer un patrimoine artistique au profit du plâtre moulé⁶. En effet, dès la moitié du XVIII^e siècle, un certain nombre d'ouvriers au service de stucateurs entrent en dissidence par rapport à la mode et créent ainsi leur propre atelier. Simultanément et en parallèle à cette démarche, de simples plafonneurs proposent aussi, comme indépendants et en dépit d'une méconnaissance de la technique du stuc, leur service de décoration intérieure. Ces deux démarches sont motivées par la recherche constante du moindre coût de fabrication grâce au recours de moulages en plâtre pur mais loin du doigté spécifique de l'artiste. Ce phénomène va s'amplifier au cours du dernier quart du siècle, alimenté par une spécialisation dans la fabrication et la vente de moules, de pièces moulées ou encore de reproductions en plâtre de sculptures⁷. Le moulage était alors réalisé à l'aide de gélatine coulée à chaud sur les ornements servant de modèles. Une fois refroidie, celle-ci restait souple et autorisait le démoulage des pièces « à contre dépouille ». Devant l'impossibilité de reproduire de grandes pièces (celles-ci n'excédant pas les 50 cm), les moulurations (les corniches, par exemple) étaient tirées *in situ* par les plafonneurs, puis moulés en atelier par petits morceaux, divers ornements y étaient insérés après coup⁸. Au cours des décennies suivantes, les matériaux et les techniques de moulage ont évolué et se sont diversifiés pour répondre aux attentes des artistes et des commanditaires. Ainsi, au XIX^e siècle apparaît le carton-pierre (constitué d'un mélange de papier bouilli, de craie et de colle estampé dans des moules en soufre) et surtout, les plâtres armés de fibres appelés « staff », qui ont autorisé la confection de pièces plus grandes, plus légères et plus résistantes. Au contraire de la confection d'une gorge en stuc, résultat d'un amalgame pesant de stuc grossier et d'une finition au stuc plus fin, la gorge en staff, moulée et consolidée à l'aide de fibres se présentant sous la forme d'une coque à accrocher au mur, élude ainsi les problèmes de poids et de fissures⁹.

⁶ NORMAN Anne, 1992, p. 12.

⁷ GIOT Fabrice, 2001, p. 140-141.

⁸ Rencontre avec le praticien Daniel Menchior en avril 2009.

⁹ BUILDER Albert, 1929, p. 53.

C'est surtout depuis la fin du XIX^e siècle que le moulage en staff a pris un essor considérable et qu'il s'est imposé dans la construction comme formant l'élément essentiel de la décoration intérieure. Se prêtant aux réalisations à la fois délicates et fastueuses, il synthétisait les caractéristiques de « La Belle Époque » également surnommée « l'âge du staff », où cette technique était utilisée pour l'ornementation économique des théâtres, des casinos, des cinémas, des hôtels, des restaurants, des salles de fêtes et pour celle, plus simple, des vestibules, des salons, des salles à manger, etc. des habitations privées¹⁰.

Constitution/Mise en œuvre des matériaux

La mise en œuvre du staff est précédée par la négociation du contrat et la présentation d'un devis de décoration dressé par l'architecte ou le propriétaire. Dans la plupart des cas, les devis sont élaborés sur base de modèles standards, limitant le contrat à l'expédition et la mise en place des moules. Toutefois, il arrive que le client exige des ornements originaux et personnalisés obligeant l'artisan à puiser son inspiration dans le patrimoine artistique existant et principalement dans les œuvres des grands décorateurs français. C'est le cas que nous envisagerons ici afin de parcourir les principales phases de fabrication.

L'établissement d'un modèle, élaboré à partir de dessins, précède la réalisation des moules destinés à la confection des épreuves définitives. Le profil de la moule est d'abord dégagé de tous les motifs de sculpture qui viendront par la suite se greffer sur le corps de celle-ci, pour obtenir ce que l'on nomme « l'architecture » de la moule¹¹. Le profil ainsi simplifié va permettre d'établir le « calibre » de la moule. On appelle calibre : « une pièce de zinc découpée au profil désiré et que l'on a enchâssée dans un montage à base de plâtre, ou clouée sur du bois »¹². Ce n'est qu'une fois assujéti à un support rigide que le gabarit servira à effectuer l'opération désignée sous le nom de « traînage » de la moule.

L'obtention du profil définitif d'une moule s'acquiert par ajouts successifs de plâtre crémeux. Les staffeurs utilisent les techniques de traînage en atelier en vue d'obtenir un modèle destiné à être moulé ou, quand le profil d'un élément à reproduire ne pose aucun problème de démoulage, la technique de traînage est utilisée pour tirer un moule en plâtre, suivant un profil souhaité, sur un banc de travail plat. Préalablement à chaque intervention de traînage, le staffeur est donc amené à élaborer un outil spécifique selon que le profil à obtenir soit droit, circulaire ou encore hélicoïdal. Cet outil, nommé traîneau, est généralement en bois.

À l'exception des modèles de faible hauteur pour lesquels un traînage sans noyau est suffisant, l'opération de traînage de la moule nécessite la construction préalable d'un noyau de gravats de plâtre et/ou de briques et/ou de bois de manière à obtenir grossièrement le profil de l'architecture de la moule. Une fois le calibre positionné perpendiculairement à la table, à une extrémité du noyau, une certaine quantité de plâtre en train de prendre est projetée sur le bâti de gravats et sur l'armature de la moule. Le staffeur fait alors glisser le calibre sur ce plâtre en répétant plusieurs fois l'opération. Pendant l'opération, du

¹⁰ BUILDER Albert, 1929, p. 47 et 53.

¹¹ *Idem*, p. 55.

¹² RONDEAU Gérard, RONDEAU Stéphane et PONS Maurice, 2004, p. 82.

plâtre est projeté entre chaque passe en commençant par les parties du modèle qui sont les plus hautes et le calibre est déplacé constamment dans la même direction¹³.

À côté des techniques de traînage, le staffeur assure la préparation des ornements moulés qui compléteront la moulure. Un moule négatif est réalisé autour de la pièce originale façonnée dans une substance molle : cire ou terre. Cette pièce originale est ensuite extraite du moule, les pièces du moule sont réassemblées s'il ne s'agit pas d'un moule monobloc et le matériau dont sera constituée la copie ou positif est coulé dans le moule¹⁴.

Selon la configuration du moule et la coulabilité du matériau employé pour la reproduction, trois méthodes de travail sont à distinguer lors de l'exécution du moulage¹⁵.

La coulée directe est un procédé qui convient exclusivement pour la réalisation de pièces de petites dimensions. Ce procédé permet d'obtenir des pièces pleines en remplissant entièrement le moule d'une matière de coulage.

La coulée renversée autorise la réalisation de pièces creuses à partir de moules fermés. Cette seconde méthode convient donc particulièrement à de petites colonnes ou à des statuettes.

L'imprimé projeté ou estampage, propre au staff, est réalisé en trois épaisseurs successives intimement liées de façon à imprégner la fibre végétale de plâtre à mouler. Cette filasse (chanvre ou sisal), très légère, qui fait corps avec le plâtre et forme avec lui un ensemble homogène, assure la solidité du motif exécuté et permet d'obtenir des pièces nettement plus légères qu'en plâtre pur. Après avoir recouvert le fond et les parois du moule d'un « imprimé » de plâtre à mouler, projeté en fine gouttelettes à l'aide d'une brosse, le staffeur dépose, sur l'imprimé encore frais, une épaisseur de filasse qui forme un matelas régulier à travers lequel la première couche de plâtre est toujours visible. La troisième épaisseur est constituée d'une seconde couche de plâtre projeté sur la fibre de manière à plaquer celle-ci contre l'imprimé. Dès le moment où la filasse fait corps avec l'imprimé, le staffeur la comprime tout en chassant l'air avec une brosse.

Une fois démoulés et séchés, les éléments sont assemblés *in situ* à l'aide de clous.

Namur, image d'une époque

Le contexte socio-économique namurois

Dans la première moitié du XIX^e siècle, contrairement à des villes comme Liège et Charleroi qui connaissent une importante industrialisation,

¹³ Rencontre avec Daniel Menchior en avril 2009.

¹⁴ CLÉRIN Philippe, 1988, p. 85.

¹⁵ RONDEAU Gérard, RONDEAU Stéphane et PONS Maurice, 2004, p. 213.

Namur semble stagner au niveau économique avec pour conséquence peu de constructions nouvelles. Cette somnolence a eu toutefois l'avantage de permettre à la ville de conserver son cachet ancien, très XVIII^e, qui a disparu en partie ou entièrement dans les deux grandes villes précitées¹⁶. Enerrée dans son carcan de fortifications, Namur va souffrir de l'absence d'espace disponible pour de nouvelles constructions. Il faudra attendre la démolition des anciens remparts encouragée par les instances de la Chambre de Commerce et le Conseil provincial¹⁷ entre 1860 et 1864, pour que Namur devienne une « ville ouverte » à travers la création de nouvelles rues, telles que la rue J. B. Brabant, la rue Rogier, les boulevards Cauchy et surtout Ernest Mélot¹⁸ où s'édifie un hôtel particulier qui accueillera plus tard les bureaux du journal *Vers l'Avenir*¹⁹.

Après une succession de régimes politiques, d'insurrections intestines et de conquêtes militaires à la fin du XVIII^e siècle²⁰, le rattachement de la ville mosane à la France va être légalisé internationalement à la suite de la renonciation par François II à sa souveraineté sur les Pays-Bas²¹. Pendant la période française, de 1794 à l'effondrement du régime napoléonien²², Namur fait partie intégrante du département Sambre-et-Meuse de l'Empire²³, avec, comme conséquence, à l'instar des autres villes françaises, les mêmes lois et les mêmes droits. C'est dans ce contexte que les notables jouant un rôle significatif dans la vie publique vont tout naturellement s'attacher les faveurs du régime²⁴. Cette adoption du style Empire par les notables a trouvé toutefois une application plus spartiate que dans l'exemple français faute de moyens financiers appropriés.

Avec l'effondrement du régime napoléonien en 1814, les notables œuvrent alors dans le cadre du royaume des Pays-Bas, avec Guillaume I^{er} comme souverain. Pourtant, le Néoclassicisme va persister pendant la première moitié du siècle tant dans la décoration intérieure que dans l'architecture. En témoigne la construction en 1840 de l'hôtel de Lemède-Waret²⁵, sur un substrat du XVIII^e siècle, et la transformation, à partir de 1835, de l'hôtel Barbaix²⁶, dont l'origine remonte aux alentours de 1740²⁷. Après 1830, convaincus de leur indépendance, les notables n'en sont pas moins sensibles à la qualité du patrimoine intellectuel et artistique de l'Ancien Régime. Cette bourgeoisie aux moyens financiers non négligeables va dépenser sans compter dans la décoration intérieure et les arts décoratifs, s'inspirant de styles et de références du passé pour pallier leur manque de racines artistiques²⁸. En effet, le goût du pastiche qui caractérise les deux derniers tiers du XIX^e siècle européen et la production standardisée d'ornements de moindre coût ont suscité cet engouement pour une nouvelle décoration qui a trouvé un écho dans

¹⁶ BASTIN Norbert, 1977, p. 58.

¹⁷ LOTHE Jeannine, 1978, p. 48-49.

¹⁸ BASTIN Norbert, 1977, p. 62.

¹⁹ Actuellement un centre de formation pour accompagnateurs de train (SNCB), boulevard Ernest Mélot n° 15.

²⁰ DOUXCHAMPS-LEFÈVRE Cécile, 2005, p. 205-206.

²¹ DOUXCHAMPS-LEFÈVRE Cécile, 2001, p. 27.

²² ROUSSEAU Félix, 1958, p. 125.

²³ LOTHE Jeannine, 1978, p. 39.

²⁴ DOUXCHAMPS-LEFÈVRE Cécile, 2005, p. 217.

²⁵ Actuel magasin Delvaux, « Cour Saint-Loup », rue Saint-Loup n° 4.

²⁶ Actuel Musée Félicien Rops, rue Fumal n° 12.

²⁷ BASTIN Norbert, 1977, p. 58 et 60.

²⁸ GIOT Fabrice, 2001, p. 160.

la bourgeoisie²⁹. C'est vraisemblablement à travers les aspirations de la gent féminine de cette dernière que va germer un besoin de participer activement aux projets de décoration intérieure³⁰ mélangeant avec plus ou moins de bonheur les différents styles et les différentes époques.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, grâce à sa situation géographique, Namur est devenue un des nœuds ferroviaires stratégiques de la Belgique. En effet, deux grandes dorsales internationales s'y croisent, qui comptent parmi les lignes maîtresses du trafic continental européen : la ligne Angleterre-Ostende-Luxembourg-Suisse-Italie et la ligne Paris-Cologne-Berlin-Varsovie-Russie³¹. Cette conjoncture économique favorable a certainement participé à la diffusion des modèles et des catalogues commerciaux et par là même, peut-être suscité chez certains bourgeois l'envie de se déplacer et de rencontrer *in situ* les styles des différentes époques et les décorations intérieures d'autres contrées.

Le rayonnement du climat artistique et littéraire européen sur les productions namuroises

Grâce à l'évolution des techniques de reproductions, encyclopédies d'arts décoratifs, grammaires d'ornements, recueils d'ornements et catalogues commerciaux se multiplient et se diffusent très largement en Europe au XIX^e siècle. Le *Recueil de décorations intérieures* (1801) de Charles Percier et Pierre Fontaine fit connaître le style Empire dans toute l'Europe³². Après l'essoufflement du style en France vers 1820, d'autres ouvrages tels que *The Practical Cabinet Maker, Upholsterer and Complete Decorator* de Peter et Michael Angelo Nicholson publié en 1826 à Londres et réédité jusqu'en 1846 ou la *Collection des desseins d'ornements composés, dessinés et gravés* par Jacob Petit (1840) perpétuent le développement du style en Europe³³.

Durant la seconde moitié du siècle, en réponse à la confusion stylistique des années 1830-1840, paraîtront plusieurs ouvrages théoriques sur les styles historiques du monde entier. La *Grammar of Ornament* d'Owen Jones publiée pour la première fois en 1856 suivie de l'*Ornamentenschaltz* de Heinrich Dolmetsch en 1887 visent une application plus raisonnée des différents styles en détaillant ceux-ci de façon systématique³⁴. Il en va de même pour la *Grammaire des arts décoratifs* de Charles Blanc éditée en 1881 et l'*Étude des ornements* de Jules Pessepont en 1894.

La multiplication de catalogues commerciaux va également exercer un impact sur la création. Ces catalogues, constitués de listes illustrées de modèles ornementaux associés à des recommandations sur la mise en œuvre et des planches d'assemblages exemplaires, fournissent aux artistes d'abondantes illustrations dans lesquelles ils puisent leur inspiration. Le *Recueil des dessins d'ornements d'architecture de la manufacture de Joseph Beunat* et le *Recueil des dessins représentant les sculptures qui se trouvent dans l'établissement de L. A. Romagnesi* sont les plus célèbres du XIX^e siècle. Tous deux rassemblent des motifs

²⁹ RILEY Noël, 2003, p. 211-212.

³⁰ AUBRY Françoise, 1994, p. 180.

³¹ ROUSSEAU Félix, 1958, p. 132.

³² AUBRY Françoise, 1994, p. 179.

³³ THORNTON Peter, 1984, p. 8.

³⁴ RILEY Noël, 2003, p. 21.

décoratifs lithographiés au trait. À ces catalogues était joint un tarif imprimé à part³⁵.

L'esprit d'émulation est aussi soutenu par les Expositions internationales qui, à la suite d'une première organisée à Londres au Crystal Palace en 1851, se sont succédé pendant cinquante années en Europe et aux États-Unis. Ces expositions apportent une note universelle qui va élargir les champs de vision vers d'autres styles et d'autres pays et débouchent sur le développement de diverses publications originales³⁶.

Intimement mêlé au contexte littéraire et aux Expositions universelles, le développement de la photographie joua aussi un rôle majeur dans la diffusion des modèles de décoration intérieure³⁷. Grâce à la photographie, artistes et commanditaires peuvent puiser leur inspiration dans une importante documentation visuelle qui se veut être objective et identique aux modèles originaux.

Analyse stylistique des ensembles ornementaux

Le triomphe du Néoclassicisme : le style Empire

Afin de dégager quelques remarques générales permettant d'éclairer les productions namuroises de style Empire dans leur rapport aux modèles français, celles-ci seront considérées à la lumière du *Recueil de décorations intérieures* de Percier et Fontaine³⁸ qui était considéré comme la référence de l'époque en matière de style. Dans leur ensemble, les ornements namurois présentent avec les modèles français d'étroites analogies, qui témoignent de l'importance du poids des sources dans l'invention, mais également plusieurs dissemblances qui nous permettent d'examiner avec précision la transposition du recueil de référence aux projets concrets.

La première concerne le répertoire des motifs ornementaux namurois. Sur base d'un travail descriptif préalable, un examen attentif des différents motifs a permis de distinguer deux grands processus d'appropriation des modèles de Percier et Fontaine. D'un côté, l'influence du recueil de modèles se résume à la simple copie des divers ornements repris individuellement tels quels ou intégrés dans un nouvel arrangement. D'un autre côté, ces différentes sources d'inspiration ont aussi été à la base de réinterprétations aux couleurs plus locales.

Les ornements de la première catégorie sont de deux sortes. Les premiers sont formés par un seul élément, complet par lui-même, soit utilisé seul, comme la rose entourée d'un fin tore ou les cornes d'abondance qui ont probablement servi de modèles aux motifs qui ornent le manteau de cheminée de l'hôtel Rops³⁹ (fig. 1), soit répété pour orner



Fig. 1.- Hôtel Rops, décor empire du manteau d'une cheminée, premier tiers du XIX^e siècle.

© Laura Goedert (toutes les photographies illustrant cet article ont été prises en 2009).

³⁵ NÈGRE Valérie, 2006, p. 143, 147-150.

³⁶ RILEY Noël, 2003, p. 21.

³⁷ AUBRY Françoise, 1994, p. 11.

³⁸ PERCIER Charles et FONTAINE Pierre-François-Léonard, 1812.

³⁹ Rue des Brasseurs, n° 175.



Fig. 2.- Hôtel Lamquet, rosace de style empire, premier tiers du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

un champ décoratif plat, comme les « fleurons » stylisés reliés par des festons qui présentent d'étroites similitudes avec ceux composant la frise entourant la rosace d'acanthes et de palmes dans l'hôtel Lamquet⁴⁰ (fig. 2). Les seconds comprennent les groupements de différents motifs choisis avec soin et agencés habilement dans une nouvelle composition. C'est le cas, par exemple, des compositions organisées selon un axe médian ornant les caissons latéraux de l'une des salles de l'hôtel Thibaut⁴¹ (fig. 3). Bandes, volutes, feuilles d'acanthé et palmettes, très certainement empruntées au décor plafonnant du petit salon de service de l'appartement de l'impératrice au palais des Tuileries, ont été réintégré dans un nouvel arrangement vernaculaire qui n'en reste pas moins proche de la composition d'origine.



Fig. 3.- Hôtel Thibaut, plafond empire d'une des salles du rez-de-chaussée, premier tiers du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



Fig. 4.- PERCIER et FONTAINE, détail de la vue en perspective de la salle de la Vénus au musée Napoléon au Louvre. Extrait de PERCIER Charles et FONTAINE Pierre-François-Léonard, 1812, pl. LXVII.

⁴⁰ Actuelle école gardienne des Sœurs Sainte-Marie, rue du Président n° 28.

⁴¹ Actuel centre religieux universitaire (CRU), rue Grandgagnage n° 7.

Fig. 5.- Hôtel Lamquet, décor empire du manteau d'une cheminée, premier tiers du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



La seconde catégorie – et la plus conséquente – regroupe les motifs tels que les animaux mythologiques, lyres, têtes grimaçantes de dauphins ou amphores. Ces motifs, bien que très certainement directement dérivés des modèles de Percier et Fontaine, témoignent pour certains d'une simplification et d'une stylisation générale des unités ornementales par rapport aux modèles de référence et, pour d'autres, d'une réelle transformation formelle.

Par exemple, dans une des salles de l'hôtel Thibaut, certains motifs tels que les tores de feuilles, de fleurs et de fruits en masse délimitant un caisson rectangulaire (fig. 3) sont plus lourds et nettement moins détaillés que ceux représentés dans la vue en perspective de la salle de la Vénus au musée Napoléon au Louvre (fig. 4). Cette simplification apparente est surtout la conséquence d'un travail au plâtre qui n'autorise pas la réalisation de motifs aussi détaillés qu'en peinture. Par contre, des motifs tels que les animaux mi-chimères, mi-griffons adossés de part et d'autre d'un cratère grec sur le manteau de cheminée de l'hôtel Lamquet témoignent d'une modification formelle (fig. 5). Ils semblent s'inspirer des multiples griffons présents dans le recueil, mais le mélange de ces animaux correspond soit à une naïveté mythologique soit à un goût pour la métamorphose et la fantaisie. Par ailleurs, on ne perçoit plus dans les motifs namurois les muscles saillants sous la peau ni la finesse des détails dans le rendu des ailes propres aux animaux figurés dans le recueil. Enfin, les dauphins ou du moins ces sortes de chimères ondoyantes présentes dans le recueil ont subi, dans l'hôtel Bastien⁴², une série de modifications et d'additions destinées à leur donner une allure menaçante : la bouche s'ouvre sur deux rangées de dents acérées, la queue a disparu pour faire place à une tunique flottante d'où s'échappent des feuilles d'acanthé et les yeux agrandis lancent un regard menaçant (fig. 6).

Si l'étude iconographique nous permet d'identifier ponctuellement les variantes et les filiations avec le modèle présumé de référence, la

⁴² Actuelle librairie Point Virgule, rue Lelièvre n° 1.

Fig. 6.- Hôtel Bastien, conque circulaire de style empire, premier tiers du XIX^e siècle. © Laura Goedert.



différence la plus frappante entre les dessins de Percier et Fontaine et les ornements namurois réside dans la technique utilisée pour l'ornementation des plafonds et l'impression générale qui en découle⁴³. Alors que les premiers proposent des plafonds aux décors peints caractérisés par un effet de richesse et d'opulence en accumulant les motifs ornementaux, en diversifiant et en multipliant les types d'encadrements ou en articulant tous ces éléments autour d'une rosace ou d'un panneau central (fig. 4), les plafonds namurois sont nettement plus dépouillés avec des décors moulés en faible relief et un espace concave ou un caisson en plâtre aménagé au centre du plafond afin de dynamiser l'espace. Prenons pour exemple le plafond de l'hôtel Bastien (fig. 6) agrémenté d'une conque circulaire, rythmée par des nervures répétitives entourant une rosace d'acanthes allongées et de palmes retroussées à leurs extrémités. Une large frise, ornée de motifs de rinceaux, de rosettes et de têtes grimaçantes de griffons encadrant des palmettes en éventail court tout autour de l'ensemble dans un registre délimité par deux fines frises de palmettes. Bien que les modèles de Percier et Fontaine n'aient pas inspiré les artistes namurois pour leur effet d'opulence, ces derniers ont tout de même fait du plafond le lieu privilégié du décor, la zone par excellence de l'assimilation des modèles. Par ailleurs, nous pourrions établir une filiation entre le plafond en stuc réalisé par Paolo Antonio Moretti en 1798 dans une des chambres de l'hôtel de Veyder⁴⁴ et la conque de l'hôtel Lamquet (fig. 2). Le plafond de l'hôtel de Veyder est orné en son centre d'une rosace ovale agrémentée d'une juxtaposition de feuilles d'acanthé et de palmes ceinte d'une frise d'une alternance de deux rosettes, elle-même délimitée par deux bandes. Une organisation similaire se retrouve sans peine dans la conque de l'hôtel Lamquet.

⁴³ Avant l'apparition de recueils spécifiquement consacrés à la pierre, au bois, à la brique ou au fer vers le milieu du XIX^e siècle, les recueils d'ornements gravés laissaient rarement deviner dans quels matériaux sont les modèles présentés. NÈGRE Valérie, 2006, p. 61. Toutefois, le recueil de Percier et Fontaine semble avoir fait figure d'avant-garde en mentionnant à la fin de l'ouvrage les matériaux utilisés pour la plupart des décors illustrés dans chaque planche.

⁴⁴ Rue de Bruxelles.



Fig. 7.- Hôtel de Propper, détail d'une frise Néo-Louis XIV « à la Berain » dans un bureau ovoïde au rez-de-chaussée, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

Le Néo-Louis XIV

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le style Louis XIV n'a pas rencontré un franc succès au sein du milieu artistique namurois. Seuls deux cas ont été répertoriés parmi les ensembles ornementaux étudiés.

Dans un bureau ovoïde au rez-de-chaussée de l'hôtel de Propper⁴⁵ court au sommet des murs une fine frise d'arabesques, chimères, *putti* et athlètes (fig. 7) qui témoigne de l'influence de l'ornemaniste français Jean Bérain, mais également d'une certaine similitude avec la décoration de la corniche du salon du rez-de-chaussée du château de Bercy par La Guépière en 1714. La froide et grave décoration en usage au milieu du règne de Louis XIV⁴⁶ est ici mise de côté au profit de délicates créations fantaisistes et hybrides reliées les unes aux autres par des bandes héritières des entrelacs rappelant les grotesques remis au goût du jour dans les dernières années du XVII^e siècle par des artistes tels que Bérain et Claude III Audran⁴⁷. Toute organisation symétrique est ici abandonnée et la composition dans son ensemble exprime le mouvement et l'énergie. Cependant, cette apparente liberté est contrecarrée par l'organisation des figures selon un axe médian.

L'atmosphère générale et le répertoire du second salon du rez-de-chaussée de l'hôtel Orban de Xivry⁴⁸ (fig. 8) s'inspirent manifestement de la troisième période du style Louis XIV qui ouvre la voie au style Régence⁴⁹. Sans pour autant rompre avec un caractère d'unité, d'équilibre et de symétrie propre au style Louis XIV⁵⁰ de la seconde période (approximativement de 1656 à 1699), un accent important mis sur la grâce et une décoration plus légère et plus libre nous empêche ici de distinguer clairement le style Régence du style de la fin du règne de Louis XIV. Les emblèmes guerriers (casques, trophées, boucliers...) de même que les allégories pompeuses caractéristiques de l'extrême richesse décorative de la seconde période sont délaissés au profit d'une ornementation directement empruntée à la nature. Si certains ornements tels que le tore de feuilles de laurier et les guirlandes de fleurs sont encore typiques du style Louis XIV de la seconde période, d'autres motifs tels que la coquille, le fleuron et le fond quadrillé apparaissent à la fin du règne de Louis XIV et annoncent un basculement vers le style Régence (fig. 9).

⁴⁵ Actuel siège de la Députation permanente, rue du Collège n° 49.

⁴⁶ BAYARD Émile, 1919, p. 84.

⁴⁷ FRÉGNAC Claude, 1975, p. 11.

⁴⁸ Service public de Wallonie, Direction générale opérationnelle 1, rue de Bruxelles n° 69.

⁴⁹ MARTIN Henry, 1927, p. 8.

⁵⁰ WEIGERT Roger-Armand, 1941, p. 17.



Fig. 8.- Hôtel Orban de Xivry, vue d'ensemble de la décoration Néo-Louis XIV/Régence du second salon, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

L'évolution du style se manifeste non seulement par un enrichissement du répertoire ornemental mais aussi dans les lignes de la composition générale. Sans renoncer aux lignes droites⁵¹ des encadrements moulurés rectangulaires qui occupent et compartimentent les deux-tiers supérieurs des murs, les ornements se distribuent plus librement sur les divisions architectoniques dont ils atténuent les angles. En effet, des cartouches plus ou moins chantournés et surmontés de fleurs stylisées, d'une coquille et d'un fleuron issu de bandes entrelacées atténuent les quatre angles de la gorge et se prolongent sur le plafond. Il en est de même avec les angles arrondis qui se garnissent d'une coquille à la partie supérieure et en bas des encadrements ornant les murs (fig. 8).

Fig. 9.- Hôtel Orban de Xivry, détail d'un cartouche surmonté d'une coquille et d'un fleuron qui occupe les angles du plafond du second salon de style Néo-Louis XIV/Régence, seconde moitié du XIX^e siècle. © Laura Goedert.

La multiplication des lignes courbes témoigne également de l'évolution du style Louis XIV. Le manteau de cheminée est orné d'un haut miroir surmonté d'une sorte d'arc en accolade tandis qu'un ovale ceint par un tore de joncs tressés occupe le centre du plafond laissé nu au profit d'une concentration des éléments décoratifs, en groupes distincts, au centre des bords et dans les coins.



Le Néo-Régence

Le style Régence, qualifié ainsi en référence à la Régence assurée par Philippe d'Orléans, s'est développé en France aux alentours de 1690 jusqu'en 1730. D'une manière générale, nous pouvons établir d'étroites

⁵¹ MARTIN Henry, 1927, p. 8, 40 et 43.

Fig. 10.- Château Verhaegen, détail du décor Néo-Régence de la salle-à-manger, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

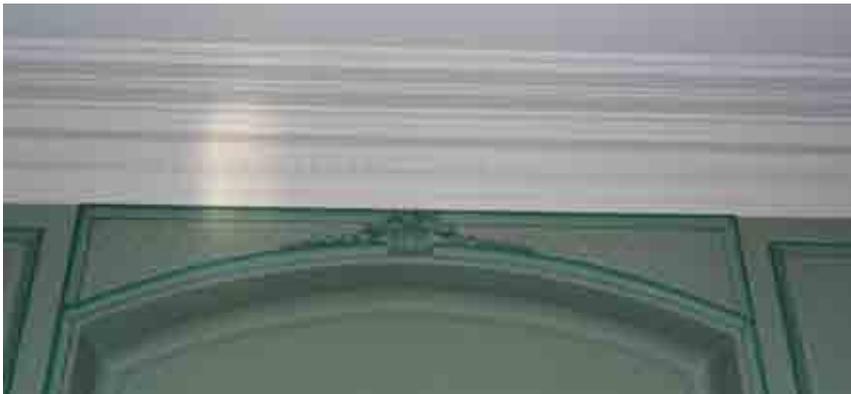


Fig. 11.- Hôtel de Lemède-de Waret, vue d'ensemble du décor Néo-Régence d'une des salles du rez-de-chaussée, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

correspondances entre modèles français et ensembles namurois, à savoir la salle à manger du château Verhaegen⁵² (fig. 10) et l'une des salles centrales au rez-de-chaussée de l'hôtel de Lemède-de Waret (fig. 11).

La première réside dans le choix de l'iconographie où l'accent est mis sur la réappropriation de motifs caractéristiques du style tels que le fond quadrillé à fleurettes, la coquille (dont le traitement moins rigide au château Verhaegen annonce le développement du style Louis XV) et les éléments végétaux constituent la pierre de touche de ce style⁵³.

Outre la réappropriation des motifs, les ensembles ornementaux s'inspirent également largement de la syntaxe ornementale qui se caractérise par une diminution du caractère architectural et monumental au profit d'une décoration plus légère et plus délicate par le biais d'une diminution des proportions. Le décor tout en discrétion de la salle à manger du château Verhaegen nous en offre un bel exemple. Quant à la décoration de l'hôtel de Lemède-de Waret, on va retrouver une forte influence du style de Lepautre, qui aurait été une source d'inspiration majeure pour beaucoup de staffeurs du XIX^e siècle⁵⁴.

Enfin, l'influence du style Régence apporte aussi l'adoption des lambris, revêtement mural par excellence à la fin du XVII^e siècle. Si les boiseries se limitent à des lambris d'appuis dans l'hôtel de Lemède-de Waret, au contraire, l'influence est plus importante dans le château Verhaegen où les murs sont recouverts de lambris de hauteur.

⁵² Habitation privée, rue de la Dodane n° 8.

⁵³ MARTIN Henry, 1927, p. 40-43.

⁵⁴ GIOT Fabrice, 2001, p. 163.



Fig. 12.- Hôtel Orban de Xivry, détail d'un cartouche Néo-Louis XV dans le troisième salon, seconde moitié du XIX^e siècle. © Laura Goedert.

Le Néo-Louis XV

Deux cas significatifs proposent chacun une approche différente de ce style prouvant par là la volonté des artistes de se tourner vers le passé non pour le recopier servilement mais pour y trouver l'inspiration nourrissant leur créativité. Autant les ornements Néo-Louis XV du troisième salon de l'hôtel Orban de Xivry sont discrets, sobres, voire même un peu froids (fig. 12), autant ceux du plafond de la cage d'escalier de l'hôtel Darrigade⁵⁵ sont abondants, animés et nerveux (fig. 13).

Dans l'hôtel Darrigade, les lignes sinueuses contournées à l'extrême et les formes déchiquetées asymétriques s'unissent dans une grande richesse décorative oscillant entre nature et fantaisie pour créer une décoration imposante. Toutefois, si celle-ci joue sur les asymétries, les distorsions et la sinuosité de son répertoire décoratif, la rigueur structurelle n'en est pas moins présente ; un compromis a été trouvé entre une composition équilibrée et des motifs sinueux exprimant le mouvement et l'énergie. En effet, chaque ornement s'inscrit à l'intérieur d'un espace clos par une bordure moulurée selon une symétrie radiaire. Dans chacun des quatre espaces ainsi définis se développent des motifs assemblés relevant de l'esprit rocaille et des rinceaux en C ou en S qui s'incurvent, s'arrêtent pour repartir en une courbe contraire, prennent la tangente sous l'apparence d'un bouquet de fleurs ou s'épanouissent soudain en un feuillage tantôt touffu tantôt menu (fig. 13).

Au contraire, la décoration de l'hôtel Orban de Xivry délaisse les compositions monumentales et exubérantes au profit de modestes cartouches en courbes en C ornés de rocailles allongées, isolées et modérées qui conservent dans leur fantaisie une certaine retenue. En effet, à l'exception des lignes sinueuses des rocailles et des feuillages, des bordures des cartouches empreintes de fantaisie et de la très discrète asymétrie des ornements rocaille dans la partie supérieure, l'ensemble conserve une certaine pondération et une symétrie apparente (fig. 12).



Fig. 13.- Hôtel Darrigade, plafond Néo-Louis XV de la cage d'escalier, seconde moitié du XIX^e siècle. © Laura Goedert.

⁵⁵ Justice de Paix, Place Saint-Aubain n° 7.

La différence d'atmosphère entre ces deux ensembles ornementaux reflète un travail différent de la matière. Alors que les ornements de l'hôtel Orban de Xivry sont en faible relief, traités tout en finesse et en légèreté, ceux de l'hôtel Darrigade sont travaillés en rondeur et en épaisseur. La lumière naturelle qui pénètre dans la cage d'escalier par l'intermédiaire de fenêtres hautes accentue le relief et le caractère dynamique de ces ornements. De cette rencontre entre matière et lumière naît un jeu d'ombres et de reflets. À l'opposé, l'effet produit par la lumière sur les ornements en faible relief de l'hôtel Orban de Xivry accentue le caractère figé de ceux-ci. Enfin, si les ornements de l'hôtel Darrigade se déploient sur toute la surface du plafond dans une sorte d'*horror vacui*, ceux de l'hôtel Orban de Xivry, au contraire, ornent discrètement le plafond uni et blanc.

Le style Napoléon III

Le style Napoléon III est sans conteste le second « style » le plus important dans le namurois au regard du créneau qu'il occupe dans l'ornementation des hôtels de maître. Style éclectique par excellence, il reflète parfaitement la mode du XIX^e siècle pour laquelle la cohérence en matière de style n'est plus une préoccupation majeure⁵⁶. Au contraire, les artistes s'ingénient à piller les motifs et principes décoratifs caractéristiques des différents styles du passé pour en façonner un typique au Second Empire et qui sera reconnu comme tel. En filigrane de cette grande diversité, on discerne toutefois un certain nombre d'éléments convergents qui permettent de rattacher la plupart des productions à un atelier particulier.

L'hôtel Dupont et l'atelier de Pierre Colleye

Une première filiation a pu être établie entre la décoration du grand salon au rez-de-chaussée de l'hôtel Dupont⁵⁷ (fig. 14) et celle de la salle de spectacle du théâtre royal de Namur⁵⁸, réalisée par un certain Pierre Colleye en 1868⁵⁹ et par là même, émettre l'hypothèse que l'artiste et/ou son atelier ont également travaillé à la décoration intérieure de l'hôtel Dupont. Cette hypothèse se voit confortée par une marque de fabrique similaire dans le travail de la matière mais aussi par une correspondance chronologique. En effet, Alexis Bequet a fait rénover l'intérieur de l'hôtel Dupont en style Napoléon III entre 1850 et 1894⁶⁰. Cette filiation probable suggère également l'usage de techniques identiques à savoir des motifs moulés en plâtre ou en craie selon les cas, avec une armature de fils de fer et un support en papier-carton⁶¹. Même si on ne rencontre pas de copies conformes entre les motifs de ces deux bâtiments, ceux de l'hôtel Dupont conservent un vocabulaire et une syntaxe très proches de la politique ornementale de Pierre Colleye au théâtre de Namur et plus spécialement à travers le cartouche prolongé de part et d'autre par des

⁵⁶ FRÉGNAC Claude, 1975, p. 16.

⁵⁷ Habitation privée, rue Saint-Nicolas n° 14.

⁵⁸ GIOT Fabrice, 2001, *addenda*.

⁵⁹ DHEM-MALAISE Catherine et coll., 1998, p. 16.

⁶⁰ DOUXCHAMPS-LEFÈVRE Cécile, 2001, p. 216.

⁶¹ DHEM-MALAISE Catherine et coll., 1998, p. 16.

Fig. 14.- Hôtel Dupont, plafond peint et moulé Napoléon III du grand salon, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



rinçaux ou des éléments végétaux (fig. 15). Ce motif apparaît comme une signature dont les multiples déclinaisons de la salle de spectacle du théâtre ont servi de source d'inspiration aux cartouches qui surmontent les portes dans le grand salon.

Alors que dans le grand salon c'est le Baroque qui est mis à l'honneur, la salle à manger lambrissée revisite la Renaissance française (fig. 16), style généralement privilégié pour cette pièce⁶². Les couleurs foncées et les boiseries aux patines sombres du plafond à compartiments créent une atmosphère pompeuse qui s'accorde parfaitement avec celle du grand salon contigu et se fait l'écho des pratiques françaises empreintes d'une certaine lourdeur car influencées par la richesse exubérante du



Fig. 15.- Hôtel Dupont, détail d'un cartouche Napoléon III agrémentant un dessus-de-porte du grand salon, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

⁶² FRÉGNAC Claude, 1975, p. 17.



Fig. 16.- Hôtel Dupont, plafond Néo-Renaissance/Louis XIII de la salle à manger, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

style Baroque flamand. Le plafond est un véritable répertoire des motifs ornementaux empruntés à la Renaissance : la guirlande de feuilles de laurier, la feuille d'acanthé, la coquille et surtout le cartouche qui constitue le principal élément décoratif du style⁶³.

Rappelant le traditionnel style Louis XIII, la peinture occupe une place prépondérante dans la décoration et offre à l'artiste l'occasion de déployer sa verve décorative. Ici encore, le graphisme et les coloris de la salle à manger de l'hôtel Dupont confirment une similitude certaine avec le décor du théâtre et ce, plus spécialement par l'utilisation de la couleur dite « picturale » qui sert à la représentation de motifs. Par ailleurs, si la peinture utilisée pour imiter le bois et la dorure permet d'une part une imitation servile du style Louis XIII avec rappel des solives apparentes et des panneaux de menuiseries formant des caissons, elle permet aussi de donner une impression de luxe, de richesse et, par conséquent, de réussite sociale. Le pastiche s'applique non seulement aux différents styles mais également aux matériaux : les boiseries coûteuses se font rares et sont imitées grâce à des moulures en plâtre peintes.

⁶³ MARTIN Henry, 1924, p. 29-30.



Fig. 17.- Hôtel Barbaix, détail d'un plafond Napoléon III : masque juvénile émergeant d'un cartouche bordé par des motifs dits « en cuir », seconde moitié du XIX^e siècle. © Laura Goedert.

L'atelier de Thomas-Alexandre Detaille-Goreux

Les décors Napoléon III de l'hôtel Barbaix (fig. 17), de la salle dite « des Chasses » dans l'hôtel de Lemède-de Waret (fig. 18), d'un bureau au rez-de-chaussée de l'hôtel Rops (fig. 19) et de la grande salle à l'étage de l'hôtel de Renette⁶⁴ (fig. 20) présentent d'étroites similitudes stylistiques et ont probablement été réalisés par le même atelier ou du moins sur base de modèles de référence communs. On pourrait se hasarder à rattacher ces ensembles à l'atelier de Thomas-Alexandre Detaille-Goreux spécialisé dans les articles en plâtre entre 1840 et la fin du XIX^e siècle ou à l'activité commerciale de marchands d'estampes italiens reconnus à cette époque, comme A. Tessaro établi place d'Armes ou son compatriote montois Sebastiano Avanzo⁶⁵.

De par son caractère éclectique, le style qualifié de Napoléon III se décline différemment d'un décor à l'autre et reste par conséquent difficile à définir. Tantôt on y observe une évocation de la Renaissance (qui se traduit par la présence de masques juvéniles émergeant de cartouches



Fig. 18.- Hôtel de Lemède-de Waret, détail du plafond Napoléon III de la salle des Chasses, seconde moitié du XIX^e siècle. © Laura Goedert.



Fig. 19.- Hôtel Rops, plafond Napoléon III peint et moulé au rez-de-chaussée, seconde moitié du XIX^e siècle. © Laura Goedert.

⁶⁴ Ancienne brasserie Henry, place Saint-Aubain n° 3.

⁶⁵ GIOT Fabrice, 2001, p. 166.

Fig. 20.- Hôtel de Renette, détail du plafond Napoléon III de la grande salle à l'étage, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



bordés par des motifs dits « en cuir » dans l'hôtel Barbaix [fig. 17] ou d'une frise de glyphes rudentées alternant avec des feuilles d'acanthé dans l'hôtel de Renette) tantôt le programme iconographique met à l'honneur la chasse et la pêche (hôtel de Lemède-de Waret) ou encore fait appel à une ambiance champêtre et bucolique (bureau côté cour de l'hôtel Rops). Dans l'optique de dégager les caractéristiques communes de ces divers ensembles et ainsi essayer de mieux définir le style Napoléon III « namurois », ceux-ci seront analysés dans leur ensemble tout en nuancant, le cas échéant, les modalités éventuelles de chacun.

Le relief

Une première caractéristique de cette analyse met l'accent sur le relief. Cette priorité se justifie par le fait que celui-ci va de pair avec la subdivision du plafond en compartiments, zone par excellence du déploiement du décor, comme en témoignent le relief accusé des tores de perles et de feuilles d'acanthé tournantes de l'hôtel Barbaix, les guirlandes de bouquets reliés à l'hôtel Rops ou encore les panneaux rectangulaires ornant le dessous des poutres dans la salle « des Chasses » garnis de grappes de raisin, épis de maïs, fleurs d'eau et autres fruits et feuillages qui se juxtaposent et s'entremêlent dans une abondance frôlant la confusion (fig. 18).

La compartimentation des plafonds peut être subdivisée en deux catégories permettant de rapprocher les plafonds par paire. D'un côté on rencontre des plafonds rythmés par des poutres richement ornées qui les scindent en compartiments rectangulaires comme dans les hôtels de Renette et de Lemède-de Waret. De l'autre côté, on retrouve des décors organisés selon un schéma géométrique similaire composé de panneaux rectangulaires arrêtés au centre par une moulure circulaire dont ils épousent la forme comme c'est le cas des hôtels Barbaix et Rops. La qualité et le soin apporté aux moulures d'encadrement témoignent de l'importance attachée à cet aspect.



Fig. 21.- Hôtel de Lemède-de Waret, trophée symbolisant la chasse dans la salle des Chasses, seconde moitié du XIX^e siècle. © Laura Goedert.

Le rôle prépondérant du relief transparait non seulement dans l'ornementation des plafonds mais se retrouve également dans les décorations murales de la salle « des Chasses » où des trophées en haut relief scandent les murs (fig. 21) et de la grande salle à l'étage de l'hôtel de Renette avec une organisation architecturale habillant les murs (fig. 22).

La touche nerveuse

Une deuxième caractéristique qui ressort de cette analyse réside dans l'exécution des motifs d'une main ferme et nerveuse qui conforte l'hypothèse de mains communes à tous ces décors qui dégagent une grande qualité d'exécution, un soin et une finesse apportés aux moindres détails et un aspect naturaliste du traitement des motifs omniprésents dans les cinq ensembles regroupés.

La profusion ornementale

On retrouve aussi sur les plafonds de ces divers décors une profusion ornementale avec un prolongement spécifique sur les surfaces murales dans les hôtels de Renette et de Lemède-de Waret. Par contre, dans les hôtels Barbaix et Rops, les surfaces murales se caractérisent par un manque absolu de sculptures décoratives. Cette différence trouve peut-être son origine dans des projets d'envergure inégale : les deux premiers hôtels sont destinés respectivement au Cercle catholique et au siège de la société « La Banque Namuroise » et les deux autres sont plus en résonance avec la mentalité de la bourgeoisie locale.

Toutefois l'effet de richesse et d'opulence accentué par l'accumulation des bordures d'encadrement et la juxtaposition de motifs variés n'empêche pas une grande rigueur dans l'organisation des décors cantonnés dans des espaces « géométriques » bien définis et organisés selon une stricte symétrie.



Fig. 22.- Hôtel de Renette, détail du décor mural Napoléon III de la grande salle à l'étage, seconde moitié du XIX^e siècle. © Laura Goedert.

Dans les hôtels Rops et de Renette en particulier, un élément d'enrichissement supplémentaire par l'emploi de la couleur permet de nouvelles possibilités de variations graphiques. Pour exemple, les masques grimaçants émergeant de rinceaux au plafond de l'hôtel Rops adoptent tous la même morphologie mais avec des couleurs variant légèrement d'un motif à l'autre. À cette couleur dite « picturale » s'ajoute, surtout dans la décoration de l'hôtel de Renette, l'usage de la couleur imitant la dorure et la pierre qui accentue l'effet d'opulence et de richesse. L'emploi de cet *ersatz* de peinture « or » pour rehausser certains motifs du même hôtel témoigne du subterfuge utilisé pour éviter le coût élevé de la vraie dorure.

L'Éclectisme

La décoration du premier bureau de l'hôtel Orban de Xivry est certainement l'un des témoins les plus pertinents. D'inspiration Art nouveau ou Art 1900 pour une importante partie, l'ornementation n'en reste pas moins éclectique en associant avec plus ou moins de bonheur des motifs ornementaux des styles passés et des formes et des structures en plâtre qui font allusion au développement de nouveaux matériaux, comme le métal laissé apparent dans les structures des nouveaux bâtiments (fig. 23). Ainsi, la fin du XIX^e siècle, marquée par la recherche de fonctionnalité et de nouvelles formes ornementales adaptées à l'utilisation de nouveaux matériaux, est évoquée par la subdivision du plafond et des murs au moyen de moulures rectilignes qui rappellent les structures métalliques en donnant l'illusion de points d'appui à la fois grêles et très résistants. Cette structure est agrémentée de fleurs stylisées et simplifiées qui se font l'écho des formes florales caractéristiques de l'Art déco.

Juxtaposés à cette « fenêtre » du progrès matériel se déploient les traditionnels motifs sériels inspirés de l'Antiquité et communs à tous les grands styles français, tels que les tores de patenôtres, la frise d'oves et fleurons et le tore de laurier enrubanné. D'autres motifs s'inspirent également de ceux des styles français du XVIII^e siècle, mais ont été réinterprétés par l'artiste et/ou l'atelier. On en retrouve un bel exemple avec l'agrafe ailée qui rappelle la tendance Louis XIV par sa sobriété mais la touche nerveuse et le profil général avec des courbes en C affrontées évoquent une réinterprétation locale. Quant au manteau de cheminée habillé d'une haute glace elle-même surmontée d'un motif sculpté, il rappelle les pratiques françaises qui s'installent à la fin du style Louis XIV et au début de la Régence pour devenir une constante tout au long du XVIII^e siècle.

Cet intérêt prononcé pour l'emploi de matériaux modernes et de formes nouvelles, sert aussi probablement une cause politique en renouant avec une culture nationale après s'être inspiré des traditionnels courants français comme l'annonçait déjà Eugène Viollet-le-Duc en 1863 dans son *XII^e entretien sur l'architecture* : « Si nous voulons trouver cette "architecture de notre époque" tant réclamée, que nous la cherchions non plus en mêlant tous les styles passés, mais en nous appuyant sur des principes de structure nouveaux ».

Toutefois, contrairement aux classes bourgeoises qui accueillirent avec enthousiasme les nouveaux matériaux et les formes géométriques simples, les classes les plus riches abandonnèrent beaucoup plus

Fig. 23.- Hôtel Orban de Xivry, détail du plafond Louis XIV/Art nouveau, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



difficilement les styles historiques français qui constituent à leurs yeux une marque de respectabilité, d'opulence et de références qui ont fait leur preuve. Ce tiraillement entre ces deux tendances explique peut-être cette confrontation particulière entre passé et présent.

Le système ornemental du néo-louis XVI

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le Néo-Louis XVI connaît à Namur un grand succès. Dans cette ville wallonne où le style Louis XVI avait déjà connu une diffusion importante au siècle précédent grâce aux créations des stucateurs Moretti (palais provincial, ancien hôtel de Moniot/Conseil régional wallon, ancien hôtel de Veyder/FUNDP)⁶⁶, il n'est pas interdit de penser que ces créations en stuc ont certainement contribué au succès de ce style néo. Le Néo-Louis XVI ne dénote pas tant d'un style unique que d'un courant esthétique comprenant tout un inventaire de traits stylistiques plus ou moins semblables. Toutefois, l'ensemble des décors intérieurs qui configure l'horizon artistique Néo-Louis XVI à Namur offre quatre déclinaisons à dominante tantôt pompeuse (rez-de-chaussée de l'hôtel de Renette et véranda de l'hôtel Fallon⁶⁷ [fig. 24 et 25]), charmante (salons vert et jaune du château Verhaegen [fig. 26 et 27]), sévère (vestibule [fig. 28] et quatrième salon de l'hôtel Orban de Xivry) ou encore Louis XVI mâtiné d'un ou plusieurs autres styles (bureau côté rue de l'hôtel Rops [fig. 29] et deux cabinets de l'hôtel de Propper). Si l'analyse stylistique développée ci-avant nous permet d'appréhender,



Fig. 24.- Hôtel de Renette, détail du décor mural Néo-Louis XVI de la grande salle au rez-de-chaussée, seconde moitié du XIX^e siècle.

© Laura Goedert.



Fig. 25.- Hôtel Fallon, vue d'ensemble du décor Néo-Louis XVI de la véranda, seconde moitié du XIX^e siècle.

© Laura Goedert.

⁶⁶ GIOT Fabrice, 2001, p. 151-158.

⁶⁷ Rue du Collège n° 33.



Fig. 26.- Château Verhaegen, décor Néo-Louis XVI du manteau de cheminée du salon vert, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



Fig. 27.- Château Verhaegen, détail du manteau de cheminée Néo-Louis XVI du salon jaune, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



Fig. 28.- Hôtel Orban de Xivry, vestibule version sévère et classique du Néo-Louis XVI, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



Fig. 29.- Hôtel Rops, plafond Néo-Louis XVII/Empire, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

dans les grandes lignes, la façon dont les artistes locaux se sont appropriés les grands courants français, il nous a semblé pertinent de passer à un degré d'analyse plus approfondi en étudiant la grammaire décorative du Néo-Louis XVI dans ses diverses manifestations namuroises. Cette étude de la vie des formes permet d'identifier les motifs et leur syntaxe avec plus de précision mais également d'ouvrir des pistes d'identification des sources dont se sont inspirés les créateurs.

S'inspirant d'une grille d'analyse particulière mise au point dans le cadre d'une étude du *Système ornemental de la première renaissance française*⁶⁸, nous avons donc étudié le répertoire ornemental du Néo-Louis XVI, motif par motif et champ décoratif par champ décoratif en le comparant, dans la mesure du possible, avec son modèle de référence.

⁶⁸ DAGNAS-THOMAS Évelyne, 1998.

Les motifs

Afin de donner un aperçu général de cette approche méthodologique, sans toutefois déborder des limites raisonnables du présent article, nous aborderons ici un cas représentatif pour chaque catégorie de motifs. Afin de construire un système cohérent de classification, les différents motifs ont été répartis en trois catégories en fonction du rapport entre le motif et son champ décoratif.

Les motifs sériels

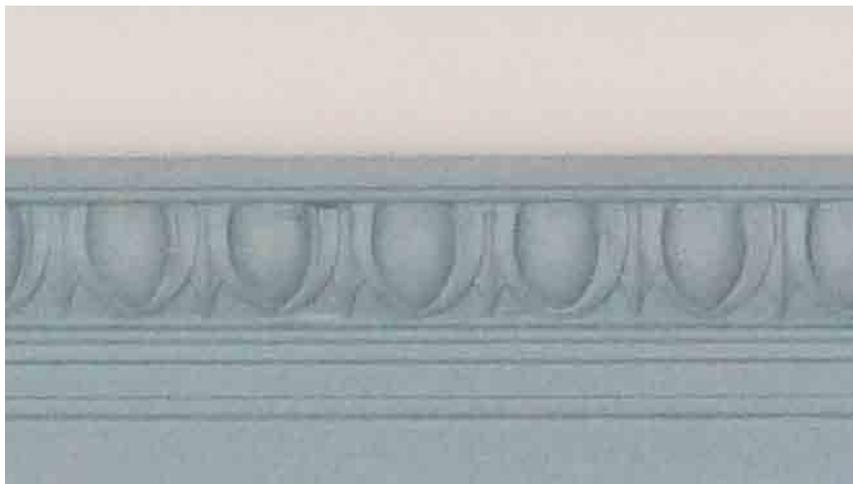
Ils se caractérisent par leur caractère répétitif dans le champ décoratif soit par la répétition simple (la ligne de perles et les grains, les denticules, les tresses...) soit par l'alternance de deux motifs (comme les oves et rais de cœur ou les ordonnances végétales). Prenons l'exemple des oves, motifs en forme d'œufs allongés, utilisés en suite et entourés d'une enveloppe nommée coque.

Les modèles français affectionnent surtout l'usage des oves dans la partie inférieure de la corniche mais également dans les entablements et les encadrements de porte ou de panneaux ornés. Si la ligne d'oves surmonte régulièrement une rangée de denticules, ces deux motifs sériels ne sont pas systématiquement liés (salon de l'hôtel de Lamolère à Bordeaux) où la rangée d'oves souligne une frise agrémentée de festons. D'une manière générale, l'ove semble respecter le tracé ovoïde des modèles antiques avec une partie plus large en haut et un rétrécissement du tracé vers le bas. Cependant, il n'est pas interdit de penser que le tracé de l'ove est plus ou moins arrondi ou plus moins allongé selon les modèles. Comme l'illustrent les oves du grand salon du château du Marais ou encore ceux du dessus-de-porte de l'hôtel de Rochechouart à Paris, la coque est très souvent concave avec enfoncement de l'ove à l'intérieur. Quant à l'enchaînement des motifs, ceux-ci sont séparés les uns des autres soit par un dard, soit par un fleuron.

Dans le namurois, le motif de l'ove a rencontré un franc succès. Comme en France, on le retrouve dans les encadrements (certains médaillons dans la véranda de l'hôtel Fallon [fig. 32]), dans la partie inférieure d'une corniche à l'hôtel de Renette ou d'une gorge dans le premier bureau de l'hôtel de Propper, le bureau de l'hôtel Rops et le salon jaune du château Verhaegen) et dans le couronnement des murs (salon vert du château Verhaegen). Le traditionnel tracé ovoïde a aussi été repris dans de nombreux exemples avec quelques particularités. À l'hôtel Rops, le contour ovoïde s'affirme avec netteté (fig. 29) tandis qu'à l'hôtel de Renette, les oves ne semblent pas tous identiques, différences qui pourraient être mises sur le compte d'une maladresse éventuelle. D'autres motifs tels que les oves dans les salons jaune et vert du château Verhaegen s'écartent du tracé ovoïde pour respectivement s'arrondir (fig. 27) et adopter une forme elliptique (fig. 30). Bien qu'aucun modèle similaire n'ait été identifié dans la documentation récoltée, on pourrait retrouver les mêmes formules en France dans la mesure où elles étaient déjà en vigueur, bien qu'en nombre limité, dès la Renaissance.

Concernant la forme de la coque, la tendance namuroise a privilégié la règle de la coque tronquée dans sa partie supérieure soit – et c'est la formule la plus répandue – « sur la ligne de sa plus grande largeur, avant

Fig. 30.- Château Verhaegen, détail de la frise d'oves et dards dans le salon vert, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



qu'elle ne commence à se refermer »⁶⁹ (salon jaune du château Verhaegen [fig. 27], hôtel Rops, hôtel de Renette, hôtel de Propper et hôtel Fallon), soit juste après (salon vert château Verhaegen [fig. 30]).

L'étude du relief a mis en évidence une double typologie, chacune avec ses variantes. La première et la plus importante comprend l'ove enfoncé dans la coque avec un relief marqué. Les motifs des hôtels Fallon, de Renette, Rops et des deux salons du château Verhaegen en sont des exemples. Dans l'hôtel de Propper, si la saillie de l'ove par rapport à la coque est bien marquée, l'ove n'est pas enfoncé dans la coque, il est posé dessus, unique occurrence de cette seconde catégorie (fig. 31).

Enfin, l'analyse de l'enchaînement des motifs induit un double questionnement : celui de l'espacement entre les oves (contigus ou éloignés) et celui du motif (dard ou fleuron) alternant avec les oves. Dans les hôtels Fallon et de Propper, les oves – ou plus exactement les coques – sont contiguës à leurs bases et séparées par un fleuron. Dans la corniche au rez-de-chaussée de l'hôtel de Renette, les coques sont séparées



Fig. 31.- Hôtel de Propper, détail de la gorge Néo-Louis XVI délimitée en bas par une fine frise d'oves et de fleurons, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

⁶⁹ DAGNAS-THOMAS Évelyne, 1998, p. 146 et 149.



Fig. 32.- Hôtel Fallon, médaillon Néo-Louis XVI dans la véranda, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



Fig. 33.- Carlo Domenico, médaillon symbolisant l'élément feu sur le manteau de cheminée du grand salon du château d'Annevoie.
Extrait de GIOT Fabrice, 1997, p. 14.



Fig. 34.- Hôtel de Propper, détail d'un médaillon figurant trois putti travaillant au champ : l'un bêche, le second sème des graines et le troisième ramène des gerbes de blé, second cabinet Néo-Louis XVI, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

les unes des autres par une fléchette tangente aux coques par sa base et les deux extrémités arrière de la pointe. Le même motif de liaison se retrouve à l'hôtel Rops et dans le salon vert du château Verhaegen où les coques sont nettement séparées les unes des autres. Toutefois, il est à noter que les points de tangence sont plus nombreux dans le salon vert que dans les exemples précédents. Ainsi, la flèche est contiguë aux coques sur toute sa longueur (fig. 30). Enfin, on retrouve dans le salon jaune du château Verhaegen une formule particulière où les oves, fortement éloignés les uns des autres, sont reliés entre eux par l'entremise d'un trait d'union entre les points les plus espacés de chaque coque. Un fleuron occupe l'espacement entre les coques (fig. 27).

Les motifs inscrits

Ils sont toujours étroitement dépendants de la forme du champ décoratif mais « ne se répètent pas indéfiniment jusqu'à couvrir entièrement le champ »⁷⁰. Chaque motif, composé pour être en adéquation avec la surface à orner, s'organise soit en fonction des vides, soit selon un axe directeur (comme les arabesques, les guirlandes et les chutes, les postes, les rosettes, les trophées). Pour illustrer cette catégorie, nous avons choisi le motif du *putto*. Il désigne un bambin nu représentant un angelot, un petit génie ou un amour.

Par rapport à leurs homologues français, les *putti* que l'on rencontre dans les ensembles namurois n'en ont que le nom dans la mesure où, la représentation de ceux-ci jouit d'une coloration locale très typée. Les types morphologiques et les canons de ces *putti* « namurois » reflètent une influence des stucateurs Moretti dont les nombreuses réalisations, au XVIII^e siècle, semblent plus que toutes autres avoir nourri la créativité des staffeurs-mouleurs au XIX^e siècle. En effet, les *putti* de l'hôtel Fallon (fig. 32) et du château Verhaegen (fig. 26 et 27) présentent avec les précédents plusieurs similitudes, tant au niveau de l'iconographie que du traitement stylistique, qui permettent de supposer certaines filiations.

Ainsi, l'iconographie du médaillon dans le salon jaune du château Verhaegen (trois *putti* sont sous une draperie : l'un ramasse du bois et les deux autres se réchauffent les mains près du foyer) semble directement dérivée du médaillon symbolisant l'élément feu sur le manteau de cheminée dans le grand salon du château d'Annevoie par Carlo Domenico en 1776 (fig. 33). Bien que la composition dans le salon jaune ait été réinterprétée, l'atmosphère générale et le répertoire de cet ensemble s'inspirent sans conteste de ceux du château d'Annevoie. Il en est de même avec le bas-relief rectangulaire illustrant la chasse sur le manteau de cheminée dans le salon vert (situé à la droite, un *putto* debout joue du cor, tandis que le second, à genoux, dépèce une biche) qui autorise lui aussi un rapprochement avec celui figurant l'astronomie au salon du château de Houx et attribué à Paolo Antonio Moretti vers 1780-1799. L'iconographie est certes différente mais l'énergie et la vitalité des *putti* sont les mêmes, en association avec une végétation abondante en arrière-plan. Outre l'aspect compositionnel, on devine, dans le traitement du modelé des *putti* de ces deux décors, d'étroites analogies avec les créations des Moretti et plus spécifiquement celles de Giovanni Antonio :

⁷⁰ DAGNAS-THOMAS Évelyne, 1998, p. 115.

les poses sont gracieuses et délicates, l'anatomie des corps joufflus est marquée sans excès et les visages se caractérisent par un nez retroussé, des paupières tombantes, un front haut et des rides qui encadrent la bouche et forment des « bajoues » saillantes⁷¹.

Une certaine ressemblance dans le modelé se retrouve chez les *putti* représentant des travaux agrestes ornant les médaillons dans la véranda de l'hôtel Fallon (fig. 32) mais ceux-ci se caractérisent par une plus grande qualité d'exécution ; on devine les muscles saillants sous la peau et tout est traité dans les moindres détails.

Les médaillons ornant les angles du plafond du second bureau de l'hôtel de Propper rappellent les autres motifs par leurs thèmes bucoliques, mais s'en écartent aussi par leurs proportions réduites et un traitement différent de la matière qui se traduit par un très faible relief (fig. 34). De plus, par rapport aux autres modèles namurois, ces médaillons témoignent d'une simplification du dessin, avec des formes simplement esquissées dans leurs grandes lignes et des contours si peu marqués qu'il s'avère difficile de distinguer les sujets les uns des autres. Cette simplification donne à ces compositions un aspect brut ou du moins inachevé.

Les motifs indépendants

Ils s'utilisent seuls et s'organisent de façon plus libre que les motifs sériels et inscrits. Les coupes, les guirlandes dites « flottantes », les rosaces et les rubans ont été étudiés dans le cadre du mémoire.

Suivant l'application qui en est faite, le motif du ruban est, dans les pratiques françaises comme namuroises, utilisé pour réunir en tore des feuilles de laurier, rassembler divers éléments comme les trophées et les branches ou encore servir de point d'attache à des guirlandes et à des chutes. Ces diverses applications, à l'exception des guirlandes de feuilles de laurier, vont de pair avec une focalisation sur le motif du ruban froissé, en nœud ou lâché, où seules les proportions varient (fig. 37).

Conclusion

L'analyse détaillée de chacun des motifs qui composent le répertoire ornemental a permis de mettre en lumière trois phases distinctes dans les processus d'appropriation qui s'expriment de manière plus ou moins affirmée dans chaque motif : la copie, la réinterprétation et la réappropriation des modèles namurois du XVIII^e siècle.

La première catégorie, celle qui apparaît avec le plus d'évidence, est illustrée par une série de motifs directement copiés des modèles français et qui sont soit repris dans un contexte identique, soit intégrés dans un nouvel arrangement. Cette première catégorie va essentiellement de pair avec une focalisation sur les motifs dits sériels. Chapelets de perles et de patenôtres, denticules, guirlandes de feuilles de laurier, ordonnances végétales, oves et entrelacs se font amplement l'écho de certains modèles français tant au niveau de la morphologie, que des proportions et de la syntaxe. Remarquons que la majorité des motifs qui intègrent cette catégorie sont ceux qui avaient été empruntés à l'art antique et

⁷¹ GIOT Fabrice, 1997, p. 9.

qui, d'une certaine manière, sont communs à tous les grands styles français. Le caractère répétitif de ces motifs et leur large diffusion ont très certainement contribué à leur prolongement dans les productions namuroises.

Une seconde catégorie fait montre de particularités d'interprétation : la créativité des artistes locaux s'exprime de manière plus ou moins forte dans chacun des motifs qui témoignent d'une transformation formelle par rapport aux modèles recensés. L'analyse effectuée dans le cadre de notre mémoire montre jusqu'à quel point des motifs similaires à ceux des modèles français tels que les chapelets de pirouettes, denticules, ordonnances végétales, oves, tresses, arabesques, rosettes, guirlandes flottantes, rosaces et vases ont été nuancés et retravaillés pour être soumis au système local. Toutefois, l'invention ornementale est toujours plus ou moins conditionnée par la morphologie de l'ornement lui-même et son insertion dans un champ décoratif bien défini. Ainsi, dans les motifs sériels, les artistes jouent essentiellement sur l'ordre et l'espace des éléments constitutifs. De même, bien que la morphologie des motifs inscrits varie d'un modèle à l'autre, ceux-ci n'en restent pas moins assujettis au cadre imposé. Par contre, les motifs indépendants sont le creuset par excellence pour permettre aux artistes de développer leur créativité.

La troisième et dernière catégorie comprend les motifs qui présentent d'étroites analogies avec les créations des stucateurs Moretti. Les artistes namurois se sont réappropriés le style Louis XVI et ont façonné leurs propres modèles en intégrant de manière particulièrement réussie les principes décoratifs des artistes tessinois présents au siècle précédent et, dans une moindre mesure, ceux des modèles français, pour créer une synthèse nouvelle. Les motifs qui intègrent ce troisième groupe sont relativement réduits : les *putti* d'une part et les trophées d'autre part.

Les champs décoratifs

À l'instar des motifs, les champs décoratifs ont été étudiés selon une répartition tripartite, déterminée selon le degré de complexité du lien entre la structure et son ornementation. La première catégorie est celle des champs décoratifs plats, à forme géométrique simple (plafonds compartimentés, frises, médaillons et murs). La deuxième renferme les champs décoratifs composés de corps de moulures, c'est-à-dire présentant un relief qui va exercer une certaine influence sur les motifs et éventuellement les transformer (tels que les panneaux qui rythment les murs). Enfin, la troisième catégorie – la plus complexe – comprend les champs « constitués par un ensemble organisé d'ornements. Il ne s'agit pas d'une simple juxtaposition de motifs mais d'une structure capable d'associer des ornements qui lui donnent sa forme »⁷². Cette catégorie renferme les chapiteaux et les consoles.

L'approche méthodologique étant identique à celle exposée ci-avant, nous nous contenterons de livrer quelques remarques conclusives propres à éclairer les productions namuroises que nous voudrions définir.

⁷² DAGNAS-THOMAS Évelyne, 1998, p. 11-12.

Fig. 35.- Anciens bâtiments Vers l'avenir, porche « dans œuvre » rénové en 2009, détail du plafond partagé en cinq compartiments rectangulaires, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.

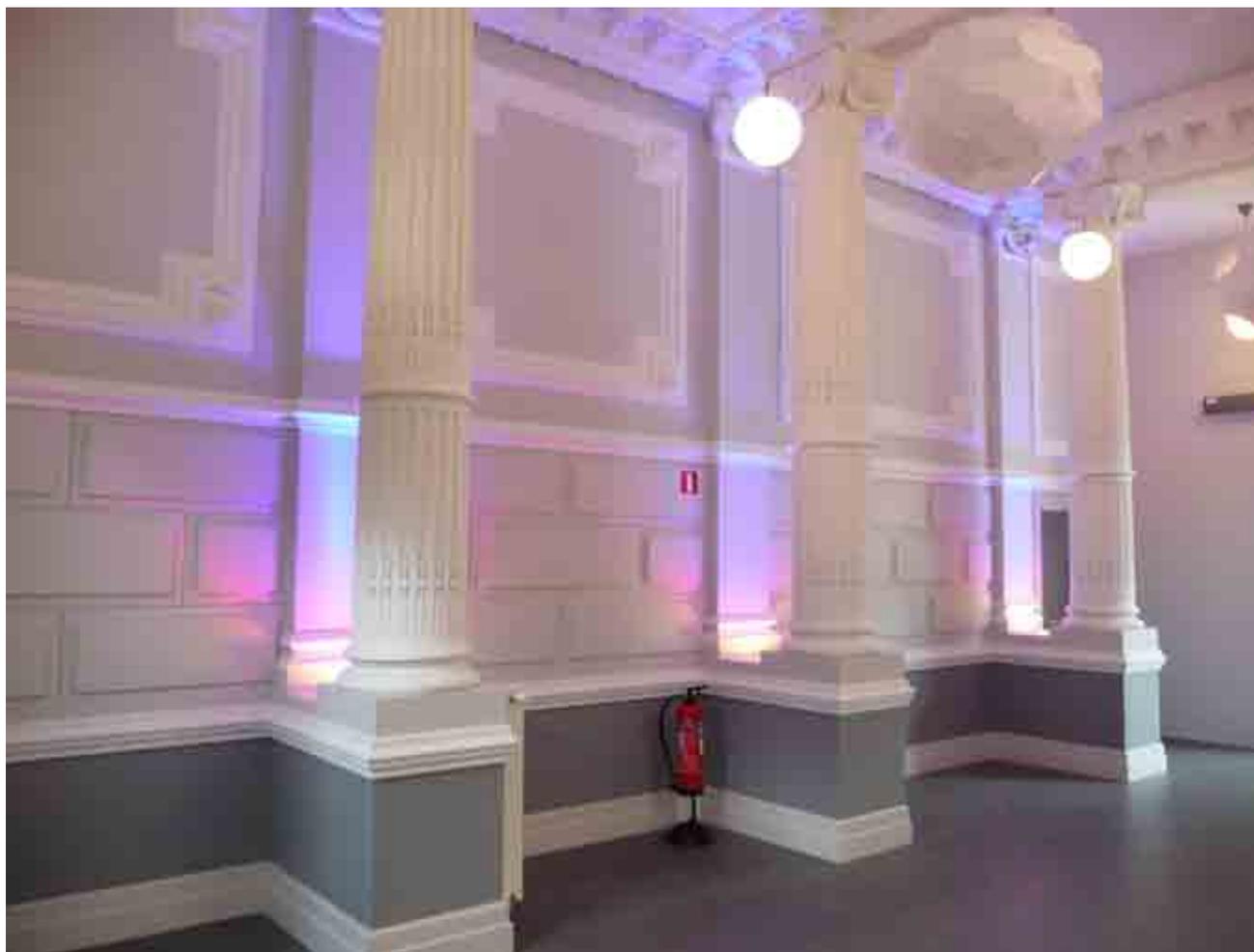


L'analyse des champs décoratifs révèle, d'une manière générale, de nombreux prolongements dans la forme et l'ornementation qui témoignent de l'influence des modèles français dans la création namuroise, en dépit de quelques variantes locales. Deux d'entre elles appellent toutefois une attention particulière.

La différence la plus frappante et la plus importante est l'absence quasi-totale de filiation entre les plafonds plats, privilégiés dans les modèles français et les productions namuroises, auxquels sont préférés les plafonds compartimentés (fig. 35). Ce choix particulier est-il conditionné par des aspects techniques ? On est tenté de le penser. En effet, la compartimentation du plafond, par des poutres dont la qualité porteuse n'a pu être vérifiée, offre une meilleure résistance à la pesanteur (en augmentant les forces latérales) à la base de l'effondrement des moulures. De plus, cette solution répond parfaitement aux moyens financiers de la bourgeoisie qui, s'ils ne sont pas négligeables, n'équivalent certainement pas les finances royales. La préférence pour le plafond à compartiments s'explique donc dans la mesure où il brise la monotonie, accentue l'effet de richesse et d'opulence sans pour cela avoir recours à une grande diversité d'ornements coûteux.

La seconde tendance perceptible est le penchant pour une sobre ornementation des surfaces murales au contraire des modèles recensés Louis XVI qui présentent tous une abondante décoration. Même si cette sobriété nouvelle, à l'exception de la véranda de l'hôtel Fallon, permet peut-être d'imprimer aux décors une marque plus vernaculaire, cette sobriété exprime plus certainement l'absence de moyens financiers plus conséquents ou, du moins, dévolus à une décoration intérieure en plâtre plus fouillée.

En étroite liaison avec l'ornementation des surfaces murales, il nous faut citer le panneau rectangulaire qui rythme les murs. Tantôt délimités par un cadre discret tantôt par un corps de moulures plus imposant, ces



*Fig. 36.- Anciens bâtiments « Vers l'avenir », porche « dans œuvre » rénové en 2009, détail du décor mural Néo-Louis XVI : corps de moulures formant des rectangles dont les angles rentrants accueillent une rosace, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.*

panneaux ornent, selon les ensembles, la moitié ou les deux-tiers supérieurs des murs. Alors que dans le vestibule de l'hôtel Orban de Xivry, les panneaux sont doublement délimités par un simple corps de moulures (composé d'un bandeau surmonté d'une baguette, de réglets et d'un quart-de-rond droit), une formule plus imposante se retrouve dans le porche des anciens bâtiments *Vers l'Avenir* (fig. 36).

Au rez-de-chaussée de l'hôtel de Renette (fig. 24), les cadres sont à la fois plus sobres (les différentes moulures sont moins nombreuses) et plus sophistiqués dans le choix des moulures (tore à profil segmentaire et tore de clochettes de campanules). De même, dans la véranda de l'hôtel Fallon, l'heure n'est plus à la profusion ornementale mais les panneaux délimités par un fin tore de pirouettes, n'en restent pas moins sophistiqués et délicats (fig. 25).

Cette sobriété est poussée encore plus avant dans le premier bureau de l'hôtel de Propper où seul un talon droit agrémenté de feuilles non-découpées imbriquées ceint les panneaux qui encadrent la cheminée. Ces différents panneaux, à l'exception de ceux encadrant la cheminée dans le premier bureau de l'hôtel de Propper témoignent d'un engouement certain pour la formule des angles rentrants ornés d'une rosette.



Fig. 37.- Hôtel de Propper, détail d'un manteau de cheminée Néo-Louis XVI, seconde moitié du XIX^e siècle.
© Laura Goedert.



Fig. 38.- Hôtel Thibaut, détail d'un manteau de cheminée Louis XVI, XVIII^e siècle.
© Laura Goedert.

Conclusion

À la lumière des considérations évoquées ci-avant, nous sommes en mesure de dégager deux grands groupes d'œuvres.

La première tendance perceptible, qui cerne au plus près le style Louis XVI, comprend les décors du vestibule et du quatrième bureau de l'hôtel Orban de Xivry, le porche « dans-œuvre » des anciens bâtiments *Vers l'Avenir*, la salle au rez-de-chaussée de l'hôtel de Renette et les salons jaune et vert du château Verhaegen. Ces cinq ensembles ornementaux sont les plus purement « Louis XVI » tant par leurs motifs que par leur agencement qui, tout en présentant un ensemble relativement homogène, n'en témoignent pas moins, à l'instar des modèles français, d'une grande diversité qui se traduit d'un côté par une sobriété monumentale et de l'autre par une atmosphère plus légère et délicate rendue par une décoration qui suggère l'impression du « plus petit que nature ».

Les décorations précitées des hôtels Orban de Xivry, de Renette et des anciens bâtiments *Vers l'Avenir* composent le premier sous-groupe. Si l'on retrouve un savant compromis entre archaïsme et naturalisme caractéristique du style, il n'empêche que la sévérité des compositions traitées à grande échelle et la prépondérance des ordres classiques rappellent davantage le premier style Louis XVI qui s'est développé sous le règne de Louis XV (1750-1774).

Les salons jaune et vert du château Verhaegen, constituant le deuxième sous-groupe, sont ornés de discrets motifs Louis XVI dont l'effet général ne bouscule en rien la structure architecturale. Chapelets de grains, frises d'oves et feuilles d'eau, denticules, guirlandes et *putti* sont uniquement utilisés pour la mise en valeur d'éléments structurels comme le manteau de cheminée, les encadrements de portes et le couronnement des murs.

La décoration est en symbiose avec la destination plus intimiste de ces pièces au contraire des pièces d'apparat évoquées ci-avant qui traduisent, par le biais de leur monumentalité, la position sociale des propriétaires.

La décoration de la véranda de l'hôtel Fallon allie à la fois les principes décoratifs des deux sous-groupes précités et en constitue un troisième. Elle prétend à une certaine pompe, accentuée par la grande qualité technique des moulures en plâtre, que vient égayer les divers éléments végétaux traités avec un naturalisme poussé à l'extrême et les scènes bucoliques de certains médaillons.

Dans une seconde tendance vont trouver place deux bureaux de l'hôtel de Propper et un autre au rez-de-chaussée de l'hôtel Rops. Bien que leurs décorations soient directement influencées par le style Louis XVI, celles-ci correspondent aussi à une réinterprétation locale dont il n'est pas aisé d'entrevoir les sources d'inspiration. Peut-être une filiation est-elle à établir entre la décoration du manteau de cheminée du premier bureau de l'hôtel de Propper (fig. 37) et celle attribuée aux stucateurs Moretti dans un salon au rez-de-chaussée de l'hôtel Thibaut (fig. 38), basée sur la même logique ornementale ?

Quant à la décoration « plafonnante » du bureau de l'hôtel Rops, elle se caractérise par un mélange entre les styles Louis XVI et Empire. En effet, une tendance à l'imitation servile de l'Antiquité et l'atmosphère générale qui s'en dégage marquent le basculement d'un style vers l'autre.

Conclusion générale

À l'image du XIX^e siècle européen, la création namuroise a subi les remous des progrès techniques et l'influence d'une grande variété de styles passés. Si la conjoncture socio-économique namuroise (le peu d'espace urbain disponible et les aspirations de la bourgeoisie encouragées par d'importants moyens financiers) a créé les conditions favorables à l'émergence de projets de décorations intérieures, il nous faut aussi souligner l'incontestable influence d'un certain climat spécifique au XIX^e siècle qui s'est nourri de la diffusion de diverses publications, des expositions universelles ou encore du développement de la photographie et qui a vraisemblablement déteint sur les ensembles ornementaux étudiés.

C'est surtout à partir de la première moitié du XIX^e siècle, par l'entremise de la diffusion du style Empire, que l'influence des modèles français va affleurer dans les décorations intérieures namuroises. La déclaration d'indépendance du jeune état belge va laisser une bourgeoisie sans racines artistiques qui va chercher à pallier ce manque en pastichant les différents styles français. Il en résulte une période de confusion pendant laquelle tous les styles vont se côtoyer : du Néo-Louis XIII jusqu'au Néoclassicisme. L'analyse des ornements confirme d'étroites analogies entre modèles français et namurois mais signale aussi plusieurs dissemblances qui mettent en relief une réinterprétation aux couleurs plus locales. La décoration du premier bureau de l'hôtel Orban de Xivry est un des témoins les plus pertinents, mélangeant des motifs Louis XIV et des lignes annonçant l'usage de la fonte dans l'Art nouveau.

Si l'on retrouve d'importants prolongements du style Louis XVI dans les productions namuroises, c'est probablement dû à une affinité entre l'alliance d'éléments naturalistes et archaïques caractéristiques du style Louis XVI. Un examen détaillé a permis de distinguer trois processus d'appropriation du répertoire français : la copie proprement dite, la réinterprétation et le syncrétisme créatif. Si des particularismes se font jour, et plus spécifiquement le plafond compartimenté, l'analyse montre surtout une perception et une interprétation partagées du décor. En effet, bien que les artistes locaux conjuguent à leur manière l'influence du style français, privilégiant tantôt une décoration sobre et froide reflétant un certain prestige social, tantôt une décoration plus légère et plus charmante créant ainsi une grande variété qui fait la richesse du namurois, on retrouve systématiquement ce compromis qui constitue l'essence du style français. Se limitant à un seul courant stylistique, cette analyse approfondie du système ornemental Néo-Louis XVI se veut être un modèle de départ qui appelle de futures études pour couvrir la grande diversité caractéristique de l'ornementation namuroise.

La finalité de cette première étude n'est pas d'être exhaustive – entreprise prématurée en l'absence de sources d'archives et de monographies approfondies sur la décoration intérieure namuroise du XIX^e siècle – mais d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche, en exposant notamment des pistes méthodologiques, des hypothèses de filiations et, d'une manière générale, d'attirer l'attention sur la richesse et la grande diversité d'un patrimoine encore relativement méconnu d'un public non averti.

Bibliographie

Ouvrages

- AUBRY Françoise, *Le XIX^e siècle en Belgique : architecture et intérieurs*, Bruxelles, 1994.
- BASTIN Norbert, *L'architecture civile à Namur (XVI^e-XX^e)*, Gembloux, 1977.
- BAYARD Émile, *Le style Louis XIV*, Paris, 1919.
- BOSC Ernest, *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et des arts qui s'y rattachent*, Paris, s.d.
- BUILDER Albert, *Travail du plâtre. Composition et propriétés. Gachage et moulage. Carreaux et enduits de plâtre. Stuc et staff. Coloration, marbrage, bronzage, imperméabilisation et durcissement*, Paris et Liège, 1929.
- CLÉRIN Philippe, *La sculpture. Toutes les techniques*, Paris, 1988.
- DAGNAS-THOMAS Évelyne, *Le système ornemental de la première Renaissance française*, thèse de doctorat, Tours, 1998.
- DHEM-MALAISE Catherine et coll., *Le théâtre royal de Namur*, Namur, 1998.
- DOUXCHAMPS-LEFÈVRE Cécile, « Notables namurois à la charnière des XVIII^e et XIX^e siècles » dans *Histoire de Namur nouveaux regards*, Namur, 2005, p. 205-220.
- DOUXCHAMPS-LEFÈVRE Cécile, « Hôtels de maître à Namur 1700-1815. Leurs occupants » dans TOUSSAINT Jacques (dir.), *Hôtels de maître à Namur du style Louis XIV au premier Empire*, Namur, 2001, p. 13-29.
- FRÉGNAC Claude, *Les styles français de Louis XIII à Napoléon III*, Paris, 1975.
- GIOT Fabrice, « Les stucateurs Moretti en terres namuroises au XVIII^e s. I. Étude biographique et stylistique » dans *Le Guetteur Wallon*, 1, Namur, 1997, p. 4-17.
- GIOT Fabrice, « Décors civils namurois en stuc et en plâtre aux XVIII^e et XIX^e siècles » dans TOUSSAINT Jacques (dir.), *Hôtels de maître à Namur du style Louis XIV au premier Empire*, Namur, 2001, p. 139-166.
- LOOS Adolf, *Ornement et crime*, Vienne, 1908.
- LOTHE Jeannine, *Paupérisme et bienfaisance à Namur au XIX^e siècle. 1815-1914*, Bruxelles, 1978.
- MARTIN Henry, *Le style Louis XIII*, Paris, 1924.
- MARTIN Henry, *Le style Louis XVI*, Paris, 1925.
- MARTIN Henry, *Le style Louis XIV*, Paris, 1927.
- NÈGRE Valérie, *L'ornement en série. Architecture, terre cuite et carton-pierre*, Liège, 2006.
- NORMAN Anne, « Les grands stucateurs de nos régions » dans *Les Nouvelles du Patrimoine*, n° 42, Bruxelles, 1992, p. 10-12.
- PERCIER Charles et FONTAINE Pierre-François-Léonard, *Recueil de décorations intérieures, comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement, comme vases, trépièdes, candélabres...*, Paris, 1812.
- PÉROUSE DE MONTCLOS Jean-Marie, *Architecture méthode et vocabulaire*, Paris, 2007.
- PERSPECTIVE. La revue de l'INHA. Actualités de la recherche en histoire de l'art, *Ornement/Ornemental*, n° 1, 2010/2011.
- RILEY Noël, *Grammaire des arts décoratifs. De la Renaissance au Postmodernisme*, Paris, 2003.
- RONDEAU Gérard, RONDEAU Stéphane et PONS Maurice, *Techniques et pratique du staff*, Paris, 2004.
- ROUSSEAU Félix, *Namur, ville mosane*, Bruxelles, 1958.

THORNTON Peter, *L'époque et son style. La décoration intérieure 1620-1920*, Paris, 1984.

VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Entretiens sur l'architecture. XII^e Entretien*, Paris, 1863.

WEIGERT Roger-Armand, *Le style Louis XIV*, Paris, 1941.

WODON Bernard, *Dictionnaire de l'ornement*, Namur, 2008.

Source orale

Rencontre avec le praticien Daniel Menchior, sculpteur-ornemaniste-staffeur, et son équipe, Ans, avril 2009.

