



LES BATELIERS

DES MAINS DE MAÎTRES

Sculpteurs baroques
et rococo à Namur
(17^e-18^e s.)

VOLUME 1

COUVERTURE :
FOND : PLANCHES DU RECUEIL D'AGOSTINO MITELLI. SÉRIE DE CARTOUCHES. PARIS, 1636. ©RIJKSMUSEUM
MAINS : ANGES DE HOUSSART À AVERBODE ©M. LEFTZ

GRAPHISME VILLE DE NAMUR - IMPRESSION NUANCE4 (NAMUR)

DES MAINS DE MAÎTRES

Sculpteurs baroques et rococo à Namur (17^e-18^e s.)

COLLECTION
« LES BATELIERS BEAUX-ARTS » - N°2

VOLUME 1

AUTEUR·E·S

MICHEL LEFFTZ (DIR.)
SARAH COLLARD
VIOLETTE DEMONTY
FABRICE GIOT
CAROLINE HEERING
EMMANUELLE MERCIER

ÉDITEUR RESPONSABLE

VILLE DE ET À 5000
NAMUR

AVRIL 2024



LES BATELIERS



TABLE DES MATIÈRES

PARTIE 1

Préface	5
Introduction	6
Essai de répertoire des sculpteurs oeuvrant à Namur aux 17 ^e et 18 ^e siècles	9
Les sculpteurs namurois (17 ^e -18 ^e s.)	13
Les sculpteurs étrangers (17 ^e -18 ^e s.)	53

PARTIE 2

Le relief en stuc dans le namurois aux 17 ^e et 18 ^e siècles	63
Pierre Enderlin (vers 1603-après 1661) à Floreffe Propositions pour le maître-autel et le jubé de l'église abbatiale	75
Feuillen Houssart (1710-1753) Redécouverte d'un ornemaniste namurois de génie	85
Laurent Delvaux (1696-1778) et les sculpture des quatre docteurs de l'église de la cathédrale Saint-Aubain de Namur : ciseaux du maître ou travail d'atelier ?	91
Le bas-relief chez François-Joseph Le Roy (1739-1812) Une production exemplaire	97
Les angelots musiciens de l'ancienne chapelle des ursulines de Mons œuvres de Claude-Joseph de Bettignies ou de Charles-Augustin Fonson ?	107
L'ornement sculpté Entre invention, bricolage et interprétation	113
Une œuvre majeure du baroque rococo en namurois : le christ triomphant attribué à Feuillen Houssart(t)	133
Bibliographie & Sources	144

Nota: Les mentions (Vol.2) dans le texte de ce volume renvoient aux **figures** du volume 2.

PRÉFACE

Cet ouvrage en deux volumes est le deuxième numéro de la collection Les Bateliers – Beaux-Arts, après celui consacré au peintre Franz Kegeljan en 2021. Issu des recherches de spécialistes en la matière sous la direction de Michel Lefftz, également à l'initiative de l'exposition « Des mains de Maîtres. Sculpteurs baroques et rococo à Namur (17^e-18^e s.) », il propose de jeter un regard inédit sur l'intense activité de l'art de la sculpture dans le Namurois aux siècles d'or et des Lumières. Sa présentation, artiste par artiste ainsi que des focus sur des œuvres particulières, sans oublier un florilège richement illustré, permettront tant aux amateurs et amatrices qu'au public moins averti, de s'immerger pleinement dans ce milieu des sculpteurs de l'époque et de découvrir les dernières recherches en la matière.

Avec la reconnaissance par la Fédération Wallonie-Bruxelles du Pôle muséal Les Bateliers – et de ses musées archéologique et des arts décoratifs, sans oublier son Centre d'étude et de conservation des collections artistiques communales – le service de la Culture de la Ville a pris l'initiative de développer des projets scientifiques et à destination du public à travers des événements, de nouvelles publications et une politique de médiation culturelle inclusive. De plus, les collaborations avec des partenaires culturels, scientifiques et artistiques contribuent également à ouvrir largement le Pôle muséal à des manifestations variées tournées tant vers les Namurois et Namuroises que les personnes découvrant la ville. Cet ouvrage accessible et dense ainsi que l'exposition l'accompagnant s'inscrivent dans cette démarche du partage avec plaisir des connaissances.

Le service de la Culture remercie vivement les nombreuses institutions prêteuses d'œuvres ainsi que celles et ceux qui ont contribué « de main de maîtres » à cette publication.

Fabrice Giot,
Directeur du Pôle muséal Les Bateliers
Conservateur du Musée des Arts décoratifs.

Stéphanie Scieur,
Responsable des collections communales d'art.

DES MAINS DE MAÎTRES

SCULPTEURS BAROQUES ET ROCOCO À NAMUR (17^e-18^e S.)

M. Lefftz

INTRODUCTION

Avec sa multitude de maisons particulière des 17^e et 18^e siècles, sa panoplie d'hôtels de maître et sa variété d'édifices religieux, il faut bien nous rendre à l'évidence, Namur est une ville baroque ! Quoi de plus naturel dès lors que d'organiser une grande exposition sur la sculpture baroque et rococo dans un lieu emblématique pour cette période : le Musée des Arts décoratifs de Namur. Et pourtant, c'est bien la première fois qu'un tel projet d'envergure sur cette thématique voit le jour. Comment se fait-il que l'on n'ait encore jamais traité de ce sujet dans une perspective panoramique alors que l'activité des tailleurs d'images namurois fut particulièrement intense durant cette période ? Sans doute parce que la plupart des protagonistes qui interviennent dans cette histoire de la sculpture étaient restés dans l'ombre. Le livre présent publié à l'occasion de cette exposition rétrospective veut leur rendre hommage d'abord en tentant de les convoquer tous ensemble. Sur les deux siècles concernés par l'art baroque et rococo nous avons identifié une septantaine de noms de sculpteurs. Voilà qui constitue une masse importante de main-d'œuvre potentielle pour une ville de taille moyenne, surtout au vu du nombre d'œuvres conservées à Namur et dans les environs ! En réalité, ce nombre élevé s'explique notamment parce que l'activité des sculpteurs namurois s'étendait quelquefois bien au-delà de la ville puisque certains d'entre eux firent carrière dans le duché du Brabant, voisin du comté de Namur.

Mais il faut surtout rappeler que les sculpteurs namurois exportaient leurs œuvres pour répondre aux besoins d'églises des régions limitrophes, voire pour répondre à la demande de sculpteurs très en vue dans le nord de la Belgique actuelle, principalement actifs dans les plus grandes villes brabançonnaises : Bruxelles, Malines ou Anvers. À Namur, et plus largement dans le bassin de la Meuse moyenne, le 17^e siècle est en effet le grand siècle de la pierre. L'essor de son exploitation en carrière, puis surtout sa transformation en mobilier liturgique « prêt à monter » s'amplifia aussi grâce aux développements considérables des réseaux de commercialisation. Les ententes entrepreneuriales, souvent consolidées par des alliances matrimoniales, étaient déjà mises en place dès le 16^e siècle, mais elles se développèrent au siècle suivant en vastes réseaux dont les ramifications restent floues et dont l'ampleur peut déjà se mesurer à l'échelle de l'Europe. Au 18^e siècle, le luxueux mobilier liturgique et la sculpture en pierre furent souvent délaissés au profit du bois, moins coûteux, mais qui faisait pourtant illusion grâce aux merveilleuses polychromies imitant les marbres précieux. Malheureusement, rares sont les témoins en bon état de ces compléments colorés pourtant bien souvent indispensables au travail du sculpteur sur bois, car nombre d'entre elles ont été recouvertes au fil du temps, voire décapées. Le 18^e siècle se caractérise aussi par une étonnante diversification des formes et des matériaux de la sculpture ; répondant en cela aux nouvelles demandes d'une clientèle souvent moins fortunée. On assistera alors au triomphe de la terre cuite qui s'impose dans toutes les classes de la société puisqu'on l'utilisera aussi bien pour réaliser des statues que des bibelots. Cette demande contribuera largement à l'essor des grandes manufactures de céramique. L'exposition propose une large gamme de cette production aux formats variés et à l'iconographie parfois surprenante. Il était impossible d'exposer des sculptures réalisées en stuc, un autre matériau qui s'impose au siècle des Lumières, mais nous nous devions d'en faire état. Les spécificités de ce matériau et de leur emploi dans les églises, comme dans les hôtels particuliers, ont donc fait l'objet d'un essai dans les pages qui suivent, par Fabrice Giot, le meilleur spécialiste de ces questions dans nos régions.

Deux répertoires de sculpteurs sont proposés dans les pages qui suivent ; ils rassemblent d'une part la bonne septantaine de sculpteurs namurois recensés, et d'autre part, les sculpteurs étrangers ayant eu des activités à Namur. Parmi ces derniers, Delvaux ou De Bettignies ont fait l'objet d'essais spécifiques qui permettent à Sarah Collard de reconsidérer les œuvres, mais aussi les relations entre sculpteurs de milieux de production distants. L'approche prosopographique indispensable lorsqu'il s'agit de fixer le cadre historique de la production des sculptures, a ici été complétée par de nombreuses attributions nouvelles destinées à fournir les matériaux de catalogues à venir, au moins en ce qui concerne les sculpteurs tout juste sortis de l'ombre. Dans la plupart des cas, il s'agissait de proposer d'élargir les catalogues d'artistes déjà connus, tels Pierre Enderlin, Guillaume Coquelé, Lambert Duhontoir, Feuillen Houssart, Pierre-François Le Roy et François-Joseph Denis. Nous avons délibérément choisi de laisser de côté le cas de Denis-Georges Bayar, car son entreprise qui employait bon nombre de sous-traitants nécessite des recherches spécifiques pour tenter de démêler dans l'immense catalogue de sa production ce qui lui revient de droit.



1 Dandoy, A., Ancien Hôtel de Graesbeeck-de Croix, façade côté jardin, huile sur toile, s. d. ©Ville de Namur

Au cœur du panorama de la sculpture namuroise, Pierre Enderlin et Feuillen Houssart incarnent les figures de proue de cette période, le premier étant le meilleur représentant de la production du 17^e siècle, le second du siècle suivant. N'est-il pas révélateur que les deux sculpteurs les plus brillants de cette longue période fussent également de prodigieux ornemanistes ? La réalisation d'une statue est pourtant bien différente de celle d'un ornement. Et quand on considère la conception de ces objets, l'écart s'accroît considérablement, surtout lorsque ceux-ci se mêlent intimement dans le mobilier. Les aspects complexes de ce que Caroline Heering qualifie de liant entre toutes les composantes du décor seront développés dans sa contribution. Tout artiste souhaitant développer son art doit produire en quantité et dans de bonnes conditions. À cet égard, Enderlin et Houssart eurent tous deux la chance de bénéficier de la commande des Prémontrés ; le premier à Floreffe et le second à Averbode. L'ampleur des programmes de construction et la hauteur des moyens mis à leur disposition les amenèrent à faire montre de tout leur potentiel créatif.

Grâce à un travail de conservation indispensable, l'une des plus belles œuvres de Houssart, le Christ triomphant de la mort, figure dans l'exposition. Son passage par l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA) entre les mains de Violette Demonty et d'Emmanuelle Mercier lui a quelque peu rendu sa splendeur passée et a permis d'en savoir plus sur la mise en œuvre de ses matériaux, comme de son élaboration concrète. La contribution des deux restauratrices débouche aussi sur des questions importantes lorsqu'il s'agit d'envisager sereinement la préservation d'un patrimoine qui nécessite une attention urgente si l'on veut pouvoir le valoriser. Le patrimoine baroque de la ville de Namur constitue en effet manifestement son principal atout artistique. Cela compte beaucoup lorsqu'on réfléchit en termes d'attractivité touristique. L'environnement urbain namurois est en effet riche de plusieurs sculptures qui servent même souvent de points d'orgue à la structuration de leurs espaces. Qui ne connaît la célèbre place de l'Ange qui tient son nom de l'ancienne pompe, ou encore celle du marché aux légumes, deux créations du sculpteur François-Joseph Denis ? Et qui n'a jamais levé les yeux vers l'une ou l'autre de ces nombreuses enseignes sculptées dont on oublierait presque qu'elles permettaient de désigner les maisons bien avant l'introduction de la numérotation continue ?

Mais à côté de ces œuvres disposées dans les espaces à l'air libre, nous espérons aussi vivement que l'exposition contribuera à revaloriser un autre pan de ce patrimoine baroque, moins connu, parfois délaissé ou même carrément maltraité. C'est celui que l'on trouve principalement dans les églises. Nous croyons qu'il faut mettre tout en œuvre pour que la contemplation méditative et spirituelle de ces sculptures religieuses puisse aussi devenir simple délectation esthétique, car c'est seulement ainsi que l'héritage transmis de génération en génération continuera à trouver une réelle utilité auprès de tous nos enfants. Nous sommes en effet convaincus que pour faire sens, le patrimoine ne doit pas être transformé en reliques parce qu'il est précieux, il en deviendrait alors inaccessible, mais qu'il doit au contraire pouvoir être investi affectivement par tout un chacun dans son quotidien afin de servir à réenchanter le monde.



Kegeljan, Fr., Panorama de Namur pris du donjon du château fort au 18^e s. (détail), dessin à la plume et lavis gris, papier marouflé sur toile, triptyque, 125x145 (x3), 1908. Coll. Ville de Namur. ©Fédération Wallonie-Bruxelles

ESSAI DE RÉPERTOIRE DES SCULPTEURS

ŒUVRANT À NAMUR AUX 17^e ET 18^e SIÈCLES

M. Lefftz

INTRODUCTION

Plus de cent cinquante ans après Jules Borgnet, nous apportons ici un substantiel complément à son essai de répertoire des tailleurs d'images namurois. L'accroissement exponentiel du nombre de notices est bien sûr lié à l'époque envisagée puisque notre fenêtre chronologique s'est déplacée vers les 17^e et 18^e siècles, alors que la sienne s'ouvrait presque exclusivement sur le 16^e siècle. Bien que l'intérêt de Borgnet se portât principalement sur les *poindeurs*, il avait néanmoins relevé treize noms de tailleurs d'images. Pour notre projet, le recours à la bibliographie sur les sculpteurs namurois n'a apporté que peu d'éléments prosopographiques en dehors de l'incontournable étude d'ensemble sur la sculpture dans nos régions du chevalier Edmond Marchal et des publications de Ferdinand Courtoy dans les revues savantes namuroises, mais nous avons eu la grande chance de bénéficier des recherches de cet ancien archiviste de Namur, dont les notes manuscrites constituées de glanes dans les archives sont précieusement conservées dans un fonds aux Archives de l'État à Namur. Ces notes nécessitent un passage indispensable à qui entreprend des recherches sur les activités passées dans le Namurois, car sans elles, nous n'aurions pas pu révéler la présence d'un si grand nombre de sculpteurs qui seraient alors tombés totalement dans l'oubli¹.

Aussi, profitant des avancées de la recherche depuis Borgnet, le présent répertoire d'imagiers compte plus de septante sculpteurs dont l'activité est approximativement circonscrite dans une période qui s'étend des années 1600 jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Nous avons exclu de ce répertoire les tailleurs de pierre pour lesquels aucune activité de sculpteur n'est attestée, de même que les stucateurs, peu nombreux il est vrai, mais qui relèvent surtout d'un art du modelage et non de la taille. Enfin, lorsque cela a été possible, nous avons illustré les rares œuvres mentionnées dans les archives, et pour quelques sculpteurs plus chanceux, mais il s'agit sans doute aussi des plus talentueux d'entre eux ; nous proposons de leur attribuer des œuvres sur base d'analyses morphologiques. Les accroissements parfois conséquents de plusieurs catalogues ayant nécessité une caractérisation fine pour soutenir l'argumentation nécessaire à la démonstration d'attribution ont été retirés des répertoires afin de bénéficier de la place nécessaire.

CONTEXTE DE TRAVAIL DES SCULPTEURS

Sous l'Ancien Régime, les archives des métiers namurois, c'est-à-dire les principales sources à notre disposition pour comprendre l'environnement de travail, ne se distinguent pas par leur abondance. Fort heureusement, plusieurs retranscriptions d'anciennes chartes ont été réalisées, souvent à l'occasion de procès menés principalement au 18^e siècle. Ces chartes des métiers font ainsi état de réglementations remontant au début des Temps Modernes ; elles concernent l'organisation même des corps de métiers et des corporations, comme de leurs spécificités vis-à-vis des autres métiers. Que l'on ait jugé important en 1761 de retranscrire une charte du métier de 1525 indique que celle-ci était pour l'essentiel toujours d'actualité, même si on en profita pour améliorer quelques points de réglementation. La corporation des ouvriers du bois qui nous intéresse ici comprenait alors les *escriniers*, c'est-à-dire les menuisiers, les *cuveliers*, les tailleurs d'images, c'est-à-dire les sculpteurs, et enfin les tourneurs de bois. Par la suite, les *cuveliers* seront rattachés à une autre corporation². Ce texte original de la charte du métier des menuisiers, *cuveliers*, sculpteurs et tourneurs de 1525, plusieurs fois retranscrit, recèle d'utiles précisions sur le chef-d'œuvre que doivent réaliser les tailleurs d'images : *soit en tendre et blanche pieres ou bois faire une ymaige ronde de trois pieds de hault avecq bonne drapperie pour la seconde, machonnerie et ordonnance pir ce servante, et pour la troisième bon nu homme, ou nud de femme*³. Dans le procès opposant le père du sculpteur François-Joseph Le Roy au métier de 1758, la formulation est légèrement différente : *Les tailleurs d'images soit en tendre ou blanche pierre ou bois, seront tenus de faire [pour chef-d'œuvre] une image de 4 pieds avec bonne draperie, ou une histoire à bonne minne d'homme ou de femme*⁴. Les fils de maîtres bénéficiaient d'une réduction des droits à l'inscription au métier, mais encore fallait-il relever du même corps de métier.

Ainsi, Hubert-François Le Roy fut-il débouté en 1748 lors de son procès contre le métier, car il espérait qu'étant menuisier, son fils aurait droit à la réduction des droits d'inscription au métier des sculpteurs, mais c'était sans tenir compte que le métier était alors divisé en trois classes – ou corps – et que la réduction des droits s'appliquait par classe⁵.

L'argumentaire développé au cours de ce procès explicite aussi les conditions d'admission et donne quelques précisions sur le chef-d'œuvre qui peut être une image de la Vierge ou un crucifix, ou encore *une histoire de pied et demy quaré*, ce qu'il faut interpréter comme un bas-relief historié d'un peu moins de 50 cm de côté. On comprend aussi que les fils de maître ont le choix du chef-d'œuvre, car cela leur permet de répondre à une commande, c'est précisément ce qui était arrivé en 1653 à Guillaume Cocquelé puisqu'il réalisera la statue de saint Pierre pour l'église des Jésuites de Namur.

Il faut rappeler que, comme dans les règlements mieux connus des métiers de la fin du Moyen Âge, ceux des Temps Modernes ne visaient pas à contrôler la qualité du travail, si ce n'est que celui-ci devait être réalisé dans les règles de l'art. Dans les faits, les prérogatives des corporations des métiers portaient principalement sur le contrôle de la qualité des matières mises en œuvre et sur le respect de l'organisation du travail.

La spécialisation qui s'opéra progressivement dans les métiers de la pierre aux 16^e et 17^e siècles fit que certains tailleurs de pierre se mirent à la sculpture. Bien sûr, ils taillaient déjà des moulures et des ornements, tout comme les menuisiers dans le bois, mais les plus talentueux en vinrent à sculpter des figures. C'est du moins ce que l'on peut déduire de certains contrats conservés. Affiliés à la corporation des maçons et ouvriers de *falise* – carrière – et de truelle, ils se formaient alors en atelier et ne durent présenter de chef-d'œuvre qu'assez tard dans le 17^e siècle. Il est vraisemblable cependant que la nouvelle charte du métier de 1688 entérinait une pratique déjà bien établie. Quoi qu'il en soit, à partir de cette date, la charte imposait qu'après un apprentissage de trois ans, les *entretailleurs* de pierre qui travaillaient aux ouvrages à polir avaient l'obligation de présenter une colonne, un chapiteau ou une moulure, et ceux qui sculptaient la pierre auraient à démontrer leur habileté en réalisant une tombe, un cartouche ou un manteau de cheminée⁶. Si la taille d'un chapiteau nécessite déjà un savoir qui va bien au-delà de la maîtrise de la géométrie, il en faut davantage encore pour la réalisation d'une tombe.

Il serait intéressant de découvrir des procès opposant les imagiers et les *entretailleurs* afin de mieux cerner les limites du cadre corporatif. La question ne se pose bien évidemment pas pour les statues isolées dont la réalisation est du ressort des imagiers puisqu'elles sont taillées dans de la pierre tendre, mais bien plutôt dans le cas du mobilier lithique en pierre dure, comme les tombes, jubés, retables d'autels. Plusieurs conflits ont opposé le métier des maçons et tailleurs de pierre à certains sculpteurs, car ces derniers ayant taillé de la pierre dure, par exemple dans le cas de tombes, devaient relever du métier de maçon⁷.

Une direction dans laquelle de nouvelles recherches devraient se tourner concerne l'approvisionnement en pierres tendres, telles que la pierre blanche, l'albâtre ou le marbre blanc d'Italie, car cet approvisionnement repose sur les réseaux commerciaux. Il y a sans doute là aussi l'une des clefs qui permettraient de comprendre l'ajustement des collaborations efficaces entre hommes de la pierre dans la formation d'associations momentanées qui paraissent avoir jalonné le 17^e siècle.

Les sculpteurs et marbriers Thonon semblent avoir joué un rôle important dans ces collaborations, comme l'illustrent notamment les deux contrats retrouvés dans les archives, établis entre les Thonon et les Danco⁸. Ces deux exemples de collaborations entre Danco et Thonon témoignent aussi parfaitement de réseaux institués entre ouvriers du monde de la pierre taillée. Les maîtres tailleurs de pierre réalisant les parties architectoniques en pierre dure, alors que les maîtres sculpteurs fournissaient les sculptures en pierre tendre (albâtre, marbre blanc, pierre blanche) du programme historié. Les premiers étant habilités par le métier des maçons et tailleurs de pierre, les seconds par le métier des menuisiers qui comprenait, rappelons-le, les sculpteurs, les seuls habilités à sculpter la pierre tendre.

Pour les deux premiers tiers du 17^e siècle, une trentaine d'actes notariés conservés dans les archives namuroises témoignent de ces collaborations entre les sculpteurs et les marbriers⁹. Mais une déclaration de 1655 devant le notaire Carabin de Namur illustre peut-être encore plus clairement la répartition des rôles entre le fournisseur du projet et les exécutants habilités à travailler la pierre. Parmi les déclarants, on compte les maîtres sculpteurs Pierre Enderlin et Guillaume Cocquelé, et les maîtres tailleurs de pierre Servais Godart, Jean Duchesne, Lambert d'Anvers, François Duchesne, Sébastien de Bouge, Lambert le Comte, Thiry Tilot, Jacques d'Anco fils de François Danco. Tous déclarent qu'il est très facile à toutes personnes faisant profession de leur art ou mestier de faire une pièce d'ouvrage soit grande ou petite lorsqu'il a eu le dessin ou modèle (moyennant que les petits pieds y soient marquez) soit d'un portal ou autres édifices comme en effet Jan Arnould aussi tailleur de pierre at avecq aultres maîtres pour faire les pilastres qui devoient servir au portal que ledit delcoucke avoit entrepris de livrer aux dominicains dudit Anvers pour faire une partie d'iceluy...¹⁰.

La grandeur du 17^e siècle, un siècle tellement riche pour le mobilier lithique « haut de gamme », repose donc peut-être plus qu'on ne le croit sur l'optimisation de l'approvisionnement en matière première grâce à des réseaux déjà mis bien en place au siècle précédent, car les sculptures qui s'intègrent au mobilier lithique, qu'elles soient en ronde-bosse en bas-relief, étaient presque exclusivement réalisées dans ces pierres tendres. Or plusieurs documents d'archives indiquent qu'au 17^e siècle la majorité de ces matériaux, c'est-à-dire l'albâtre et le marbre, arrivaient à Namur, le plus souvent via Amsterdam, et qu'ils étaient l'objet de contrats entre marchands-tailleurs de pierre, tel que cela s'est notamment produit avec les Tabaguet et les Bidart¹¹. Mais lorsqu'il est fait mention de pierre blanche dans les archives, il s'agit le plus souvent de pierre dite de *Verdun*¹².

Puisqu'à Namur certains tailleurs de pierre s'étaient spécialisés dans l'exécution d'ornements destinés à du mobilier liturgique en pierre dure¹³ et qu'au moins dès le milieu du 17^e siècle des sculpteurs comme Pierre Enderlin travaillaient à la fois le bois et la pierre, nous avons fait le choix d'intégrer dans cet essai de répertoire non seulement les artisans sculptant la pierre tendre, c'est-à-dire ceux que l'on désignait par maîtres sculpteurs ou maîtres imagiers, mais aussi les tailleurs de pierre ayant œuvré à la réalisation de mobilier lithique, car ces œuvres de prestige impliquaient le plus souvent la réalisation d'ornements sculptés. On l'oublie souvent, mais ces ornements omniprésents dans la ville de Namur sur les enseignes ornant les façades de très nombreuses maisons, ou sur les églises et hôtels particuliers, sont le fait de tailleurs de pierre. La spécialisation qui s'opéra au fil des siècles chez les hommes de la pierre, depuis l'exploitation en carrière jusqu'à la fourniture de mobilier « prêt à être posé », est nécessairement liée à des dynasties d'artisans qui se transmettaient non seulement un savoir-faire, mais également des réseaux commerciaux. Comment expliquer autrement qu'un Hubert Misson se soit retrouvé prospecteur pour le roi Louis XIV dans le sud de la France, puis fournisseur en marbres divers des bâtiments du roi ?

Enfin, comme dans toute ébauche de répertoire, celui-ci est par nature incomplet, mais aussi inégal quant à la quantité d'informations recueillies. Néanmoins, les sculpteurs les plus importants semblent déjà se démarquer par l'ampleur des notices qui leur sont consacrées. Cependant, ayant mis l'accent dans ce répertoire sur les nouveaux apports, il nous a fallu alléger les notices des sculpteurs dont la production était déjà bien cernée par ailleurs, faute de place. Lorsqu'on évalue la production du 17^e siècle à l'aune de la production statuaire, force est de constater qu'un seul sculpteur occupe le devant de la scène : Pierre Enderlin. Plus modeste en apparence, mais pourtant bien plus onéreuse, la production de mobilier en marbre a, comme on l'a dit, constitué une activité d'un haut niveau de technicité. C'est pourquoi nous avons jugé qu'il était essentiel de l'intégrer ici afin de refléter plus justement ce milieu de la sculpture en Namurois. Au siècle des Lumières, l'entreprise Bayar arrive en tête, non pas tant par la qualité de la production sortie de ses ateliers, mais plutôt par la quantité. L'œuvre de Pierre-François Le Roy et François-Joseph Denis a ici été bien étoffée, ce qui permet de mieux apprécier leurs places dans le vivier namurois du 18^e siècle. Le premier de ces deux sculpteurs eut pourtant bien du mal à trouver sa voie, alors que le second a manifestement pu assez vite déployer ses qualités à Namur, sans doute est-ce aussi parce qu'il avait réussi à diversifier ses activités. Mais il faut reconnaître que le plus grand sculpteur du 18^e siècle à Namur est Feuillen Houssart. Mort à seulement 43 ans, son œuvre reste mal connue, sauf pour la fin de sa vie, lorsqu'il était au service des abbés d'Averbode. Les dessins, inédits jusqu'ici, qu'il réalisa pour la décoration de cette somptueuse abbaye, témoignent d'une grande inventivité combinée à une virtuosité hors pair et à une grande culture artistique. Gageons que notre ébauche de répertoire des sculpteurs namurois fournira à de jeunes chercheurs à la fois matière à réflexion et des pistes à explorer dans leurs travaux de recherche.



1 Kegelman, Fr., Panorama de Namur pris du donjon du château fort au 18^e s. (détail), dessin à la plume et lavis gris, papier marouflé sur toile, triptyque, 125x145 (x3), 1908. Coll. Ville de Namur. ©Fédération Wallonie-Bruxelles

2 Bodart, H., Chaire de vérité. Église Saint-Jacques à Namur, mine de plomb sur papier, 16x50cm, 1939. Coll. Ville de Namur. ©Ville de Namur



François-Joseph Denis. Éléments sculptés de la chaire de vérité. 1779. Chêne. Andenne, église Sainte-Begge. ©M.Lefftz

LES SCULPTEURS NAMUROIIS

(17°-18° S.)

M. Lefftz

ANTHOINE (ALIAS ANTOINE), LAURENT

L'activité de ce sculpteur est connue à partir de son accession au métier en tant que maître pour lequel il fait son chef-d'œuvre en 1617¹⁴. En pistant la trace de ce sculpteur dans les archives namuroises, Ferdinand Courtoy avait retrouvé un contrat de 1618 passé entre *Laurens Anthoine tailleur d'image de son stil demourant à Namur*, le curé et le mambour de l'église de Tongrinne pour un *crucifix* d'une hauteur totale de six pieds. Le Christ devant mesurer quatre pieds et Marie-Madeleine trois. S'y ajoutaient trois anges et les quatre évangélistes; les matériaux n'étant pas précisés¹⁵. Un autre crucifix destiné cette fois à l'échevin Monin était commandé à l'artiste en 1639; la dorure étant confiée à un certain Durieu¹⁶. Anthoine aurait aussi refait le *crucifix proche la couronnée en Trieu*, en 1624¹⁷. Loin d'être cantonné dans la réalisation de Christs, ce sculpteur taillait aussi des statues de saints, comme en 1622-1623 où il est question d'une statue de sainte Anne et d'une autre de sainte Barbe, réalisées pour l'église de Harlue et payées 13 florins et demi; puis en 1630 d'un saint Joseph avec l'Enfant Jésus adjoint d'une Vierge; et enfin, en 1633-1634, un saint Georges et un saint Roch¹⁸. Il existe encore dans l'église de Harlue une statue de sainte Anne Trinitaire en bois qui pourrait correspondre au style général du début du 17^e siècle¹⁹. Nous la proposons donc avec réserve à l'attribution d'Anthoine (fig. 1). Courtoy avait encore retrouvé Laurent Anthoine cité dans des actes en 1631, 1633, 1635, 1645.

1 Laurent Anthoine? Sainte Anne Trinitaire. 18^e siècle. Bois. H.97 cm. Harlue, église Saint-Martin. ©IRPA



1



ANTOINE, PHILIPPE

On ne sait si ce sculpteur était apparenté à Laurent Antoine, mais il fut reçu maître du Métier des menuisiers en 1628-1629²⁰. Il est aussi cité dans des actes notariés et comptes, de 1648 à 1663, et en 1657, dans le fameux procès opposant le Métier des menuisiers aux Carmes de Namur²¹, mais aucune œuvre n'a pu lui être attribuée jusqu'ici.

ARNOULD, FRANÇOIS-JOSEPH

Originaire de Namur, il est inscrit en 1782 comme élève à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers²². Faut-il y voir un descendant du *statuarius* Jean Arnout?

**ARNOULD (ALIAS ARNOUT,
ARNOULD DE VILLE, ERNOULD),
JEAN**

BALAT

BASTIN, J. C.

D'après Éd. Marchal, ce sculpteur namurois aurait réalisé les stalles de l'église Notre-Dame-du-Lac à Tirlemont, placées en 1772³². La facture des ornements, végétaux pour la plupart, témoigne d'un savoir-faire honnête (fig. 2).

**BAYAR, DENIS-GEORGES
(1690-1774)**

Fils d'un architecte, Denis-Georges Bayar est de loin le sculpteur et entrepreneur le plus connu du 18^e siècle à Namur. Par un heureux hasard, son registre professionnel a été conservé³³. Celui-ci constitue une source exceptionnelle pour appréhender le milieu de production namurois du mobilier en bois, pierre et marbres. Outre des menuisiers et des tailleurs de pierre, on voit passer par son atelier plusieurs sculpteurs, le plus important étant Feuillen Houssart. L'observation des œuvres et la consultation de ce Grand Registre laissent penser que Bayar semble avoir mis son énergie à développer son entreprise aux dépens de son talent, sans doute était-il plus doué pour organiser la production dans son atelier que dans le maniement du ciseau. En conséquence, ses œuvres sculptées sont très reconnaissables, car son style a tendance à se répéter et même parfois à s'enliser dans une certaine monotonie. Le traitement des formes anatomiques et des draperies y manque de vivacité et de finesse.

Le second Jean Arnoul, très certainement un parent proche du premier, est peut-être même son fils. Il est également sculpteur, bourgeois de Namur et âgé de 32 ans en 1653, ce qui reporte l'année de sa naissance en 1621. Il se déclarait déjà *statuarius* de Namur lors de son mariage avec Marie Ménart de Tournai, le 22 février 1645²⁸; il avait fait son chef-d'œuvre en 1649²⁹. En 1653, il est dit aussi qu'il *at appris l'arte en diverses villes de ce Pays-Bas et en France*³⁰.

Connu par une signature Balat de Namur figurant sur une tombe des Hornes réalisée au 18^e siècle et placée devant le maître-autel à l'église de Weert, dans les actuels Pays-Bas³¹.

B

Cependant, l'absence évidente d'inventivité artistique de cet artiste est quelquefois compensée par l'intervention de sculpteurs plus doués. Le cas le plus flagrant que nous avons repéré jusqu'ici est celui du sculpteur Pierre-François Le Roy qui a certainement collaboré avec Bayar, bien que n'étant pas cité dans le Grand Registre. Comme nous avons pu le démontrer par ailleurs, c'est très probablement chez Bayar le Jeune que Le Roy aura commencé son apprentissage³⁴. Si la place nous manque pour reprendre ici les très nombreuses œuvres sorties de l'atelier de Bayar, même en nous limitant aux sculptures, cette entreprise serait sans doute prématurée, car il faudra nécessairement attendre la finalisation de son catalogue pour tenter de démêler l'attribution des sculptures. Les questions que nous posions déjà en 2006 doivent être remises sur le métier avec plus d'insistance et de perspicacité³⁵, car si plusieurs sculpteurs collaborateurs de Bayar sont mentionnés dans le Grand Registre, il y en eut certainement bien davantage dont les noms en sont absents. Nous supposons que tel fut le cas, par exemple, pour Godfroid Simon (voir *infra*, notice sur ce sculpteur).

BERNARD, JEAN

Son nom apparaît dans les comptes des Bénédictines de Namur, en 1619-1620, pour la sculpture des statues des saints Benoît et Scholastique placées au portail du monastère, et aussi pour un saint Benoît³⁶. Ces œuvres sont perdues.

**BIDART (ALIAS LE BIDART)
THIERY († 1630-1631)**

Au début du 20^e siècle, quelques mentions de sculpteurs portant le patronyme de Bidart ont été retrouvées dans les archives namuroises³⁷, elles élargissaient les premières découvertes de Jules Borgnet, précurseur en la matière³⁸. Plusieurs œuvres mobilières ont ainsi pu être attribuées à Thierry Bidart. Nous les envisagerons dans l'ordre chronologique. La plus ancienne œuvre conservée est le jubé de l'église Saint-Ursmier à Binche³⁹ (ca 1592). Le 22 octobre 1600, le sculpteur s'engageait à réaliser une épitaphe historiée pour la famille d'Hamal et à la livrer à Givet où elle serait enlevée par des gens du baron Henri de Hamal qui viendraient la chercher pour l'installer à Vierves⁴⁰. Le contrat décrit si bien le monument funéraire qu'on peut se l'imaginer: en marbre rouge, albâtre et calcaire de Meuse noir, à la manière des épitaphes réalisées durant cette période en Meuse moyenne.

L'une des rares épitaphes de ce type parvenue à peu près complète est celle de Jean de Crehen dans l'église Saint-Martin d'Ivoy et datée 1615⁴¹. En 1602, Thierry Bidart sculptait les armoiries du gouverneur de la province, le comte d'Egmont, pour un portail en pierre érigé par le tailleur de pierre Antoine Lambillon au château de La Hamaide. La vasque à godrons⁴² d'un grand bénitier en marbre rouge jaspé peut encore être admirée dans l'église Saint-Loup de Namur (fig. 3)⁴³. L'inscription dédicatoire précise qu'elle a été donnée en 1615 par Adrien Bidart, chanoine de Saint-Aubain. Or Adrien Bidart n'était autre que le fils du sculpteur François Bidart et le frère de Thierry Bidart.



2 J.-C. Bastin. Ornement de la porte intérieure. 1772. Bois. Tirlemont, église Notre-Dame-du-Lac. ©IRPA

L'œuvre est probablement de ce dernier en faveur duquel Adrien testera⁴⁴. Le 5 janvier 1615 était conclu un important marché entre l'abbé de Saint-Jean à Valenciennes et Thiery Bidart pour la construction d'un jubé dans l'église abbatiale⁴⁵. Le jubé est détruit, mais le contrat publié est très explicite ; il apporte aussi des précisions sur l'intervention demandée à Bidart, chargé de réaliser les parties architectoniques en marbre de Rance, pierre blanche d'Avesnes-le-Sec et albâtre pour les parties les plus précieuses, dont les bas-reliefs en albâtre illustrant la décollation de saint Jean-Baptiste. Bidart n'était par contre pas tenu de réaliser les statues : *tout a l'entour, pour avecq le tamps y asceoir audevant des ymaiges ausquels ledit maitre Thiery n'est subjects*. On prévoyait donc d'y installer les statues dans un second temps. Cette situation a pu se retrouver ailleurs, notamment à Binche, et nous incite à la plus grande prudence lorsqu'il s'agit d'attribuer du mobilier orné de figures.

Le 3 février 1616, Thiery Bidart fut chargé de réaliser une cheminée, avec manteau et jambes, ornée des armoiries de la ville, du mayer, des échevins et du bourgmestre. Borgnet, qui en avait publié la source, signalait aussi qu'un fragment considérable de ce manteau réalisé en marbre de Saint-Remy se trouvait alors enchâssé dans un mur du moulin de l'Étoile⁴⁶. Toujours en 1616, Thierry Bidart dit Jadin est nommé architecte du comté de Namur ; il gardera cette fonction jusqu'en 1628⁴⁷. Enfin, c'est vers 1620 que Thierry Bidart se chargea d'ériger le portail de l'église des Jésuites à Saint-Omer⁴⁸. Des travaux plus modestes occupent également le sculpteur puisqu'on le retrouve faisant contrat en 1624 pour une tombe avec figure d'homme et de femme destinée à Crupet⁴⁹. Thierry Bidart est probablement apparenté à François le Bidart dit Jadin qui livrait en 1579 une pierre armoriée pour la porte de Joghier à Namur et dont seule l'inscription a été conservée⁵⁰. Thierry Bidart est décédé à la fin de l'année 1630, voire au tout début de l'année suivante, car sa veuve passe un acte notarié le 25 février 1631⁵¹.

Outre ces quelques réalisations en pierre, les archives ont révélé une autre facette très importante de Thiery Bidart, puisqu'il était aussi et peut-être surtout un entrepreneur actif dans le commerce de la pierre. On apprend ainsi par un contrat d'échange de pierre conclu le 23 mars 1615 entre le marchand de Delft Jacques Matthijsz (*Matheus*) et le Dinantais Guillaume Tabaguet que Thierry Bidart et Pierre Cosme de Nuremberg (alias Neurenberg) achetaient de la pierre de jaspe (marbre rouge) à Guillaume Tabaguet⁵². Une alliance matrimoniale a certainement permis un élargissement considérable de ces activités puisqu'une Marie Bidart († 1613) avait épousé Cœnraad III van Neurenberg (fils de Cœnraad II employé par les comtes de Namur) (1548-1603), citoyen de Namur. Tussenbrœk pense que Thierry le Bidart était l'oncle ou le cousin de Cœnraad IV, lequel exporta des matériaux pierreux de la Meuse à la Baltique⁵³. Il est très possible que la tradition familiale se soit poursuivie bien après Thierry Bidart puisque le tailleur de pierre Jean-François Bidart a été identifié sur le chantier des voûtes du chœur de l'église abbatiale de Malonne (1722)⁵⁴. C'est encore Thiery Bidart qui fournira le marbre noir destiné au monument funéraire de l'archiduc Albert érigé dans la chapelle du Saint-Sacrement de la cathédrale de Bruxelles en 1622⁵⁵. Une autre ramification de ce réseau commercial devait se mettre en place grâce au mariage de Marie Bidart († 1613), fille de Thiery Bidart et d'Élisabeth Balduin, avec le sculpteur Hubert Hanicq de Mons⁵⁶. Une épitaphe payée en 1623 à ce dernier est conservée à l'église Saint-Ursmer de Binche⁵⁷. Peu ornée, elle ne permet pas d'apprécier le style de ce sculpteur qui travailla aussi à Cambrai, à Gand⁵⁸ et à Lyon⁵⁹.

Un sculpteur montois, Georges Hanicq, avait fourni une statue de la Vierge pour le portail du refuge de Floreffe à Namur (1647), une autre pour l'abbaye de Floreffe et enfin une Vierge avec deux anges pour la façade de l'église Notre-Dame⁶⁰. Les liens de parenté qui unissaient vraisemblablement les deux sculpteurs montois n'ont pas encore pu être établis, mais le second séjourna à Lyon sous le nom de Georges le Wallon, au moins de 1642 à 1646⁶¹.



3



4

BIDART, FRANÇOIS

Père du sculpteur Thiery Bidart. On ne connaît de lui aucune réalisation sauf le mausolée de Jean d'Autriche, fils naturel de Charles Quint, gouverneur des Pays-Bas, mort à Bouge en 1578. L'histoire de ce monument, et de son unique reliquat connu, l'épitaphe conservée à la cathédrale Saint-Aubain de Namur, a été retracée par Hadrien Kockerols⁶² (fig. 4).

BONHEUR, JEAN-BAPTISTE (1764-?)

Un intéressant commentaire figurant dans la liste des élèves « flamands » inscrits à l'école académique de Paris entre 1765 et 1812 nous fait connaître ce sculpteur d'origine namuroise : « J.B. Bonheur, sculpteur de Namur en Flandre, âgé de 21,5 ans. Protégé par Monsieur Bridan, demeurant rue de la Roquette, faubourg Saint-Antoine chez le sieur Morgandi, mouleur. 1786 : rue et faubourg Saint-Martin, chez Monsieur Meunier, fruitier, près de la porte Saint-Martin. Id. en 1786 (en octobre). Id en juin 1788 »⁶³.

BRIGAUDE, NICOLAS

Le 8 mai 1622, un contrat est établi entre Robert De Nole d'une part, Nicolas et Jean Brigaude d'autre part, pour la fourniture à Bruxelles d'un retable d'autel et une épitaphe en marbres, d'après un modèle fourni par le sculpteur anversois⁶⁴. Quelques mois plus tard, le 1^{er} août 1622, Nicolas Brigaude et son fils Jean passent contrat avec le sculpteur et marchand anversois Hans van Mildert pour la fourniture d'un retable d'autel en pierre⁶⁵. Atteint d'une maladie contagieuse en 1625, Nicolas Brigaude se fait représenter auprès de Hans van Mildert par Bastien Misson pour une nouvelle fourniture d'un retable d'autel⁶⁶. C'est encore un contrat similaire qui est établi le mois suivant⁶⁷, et un dernier, cette fois en collaboration avec Jan Arnould, le 17 décembre 1627⁶⁸.

BRIGAUDE, JEAN (ALIAS JAN)

Le 13 septembre 1619, Melchior Van Boven (alias Van Boven), maître *entretailleur d'images* à Anvers, commande à Jean Brigaude, maître tailleur de pierre à Namur *le marbre sculpté pour une table d'autel pour le grand hôtel des frères cordeliers d'Anvers*, au prix de 1300 florins⁶⁹. Le 14 octobre de la même année, il fournissait encore de la pierre pour un autre retable⁷⁰. Un nouveau contrat passé le 8 mai 1622, avec le sculpteur Robert De Nole, qualifié de marchand d'Anvers, pour livrer à Bruxelles un retable d'autel et une épitaphe en marbres, d'après un modèle fourni par l'Anversois⁷¹. Deux ans plus tard, le 29 août 1624, Jan Brigaude et Hans van Mildert convenaient de la fourniture par le premier au second de deux *sépultures d'apostres*⁷².

CHAUMONT, JEAN

Ce sculpteur reçut 46 florins pour solde de tous ses ouvrages faits jusqu'en 1767 pour le compte du chapitre d'Andenne⁷³. Il reçut encore 317 florins de Liège en 1766 du même chapitre noble pour acquit de son état d'ouvrages et voyages, et 111 florins, 12 sols et demi pour des chapiteaux sculptés dans l'église de cette abbaye. Enfin, il reçut 24 florins pour *raccomodage* de deux chapiteaux qui avaient été exécutés par un autre sculpteur de Namur, Dupont⁷⁴.

3 Thiery Bidart. Vasque de bénitier. 17^e siècle. Marbre rouge jaspé. H. 116 x D. 62 cm. Namur, église Saint-Loup. ©IRPA

4 François Bidart. Épitaphe de Juan d'Autriche. Pierre de Meuse. Namur cathédrale Saint-Aubain. ©IRPA

COCQUELÉ (ALIAS COCQUELET), GUILLAUME († 1686)

Les débuts de cet excellent artiste sont connus. Ils sont associés à une paire de sculptures monumentales en pierre blanche représentant saint Pierre et saint Paul et destinées à la façade de l’église des Jésuites à Namur⁷⁵. En 1653, la statue de saint Pierre permit en effet à Guillaume Cocquelé de faire montre de son savoir-faire pour obtenir la maîtrise du métier des charpentiers dont relevaient tous les sculpteurs namurois travaillant la pierre tendre. Cette information essentielle pour la connaissance de la carrière de l’un des plus grands sculpteurs de nos régions au 17^e siècle résulte du croisement de deux sources d’archives : celles du métier, qui précisent qu’il est reçu comme maître durant l’exercice 1652-1653 en ayant présenté une *Image de St Pierre*⁷⁶, et les dépositions de trois témoins au cours d’une enquête du Conseil provincial en 1658⁷⁷. Il est en effet exceptionnel que l’on connaisse l’affectation de l’œuvre de maîtrise d’un sculpteur, mais il est plus étonnant encore que celle-ci soit l’objet d’une commande. En réalité, il s’agit même d’une double commande puisque la statue de saint Paul fut très probablement réalisée dans la foulée par Cocquelé. Une autre donnée importante s’ajoute au dossier : un contrat daté du 7 mars 1653 engageant solidairement Cocquelé et Pierre Enderlin envers Jean Hosenne⁷⁸. Les deux sculpteurs conviennent de *faire chacun la moitié de la taille d’une table d’autel que ledit Hosenne a entrepris de faire et dresser au lieu d’Ixelles*. Comme l’ont noté les époux Colman, les trois fois qu’Enderlin est cité dans l’acte, il est qualifié de maître, ce qui n’est jamais le cas pour Cocquelé⁷⁹. Tout laisse donc à penser que pour pouvoir réaliser la prestigieuse commande des statues de la façade des Jésuites, Cocquelé aura été obligé de s’acquitter de la maîtrise, alors qu’il était déjà en activité avant cette date, puisqu’il collaborait comme sculpteur avec Pierre Enderlin. Son engagement contractuel avec Enderlin en mars 1653 ne doit pas être le premier et il serait même vraisemblable que c’est chez lui qu’il réalisa son apprentissage, car c’était certainement le maître le plus qualifié à cette époque à Namur et dans les environs. C’est aussi ce que l’on pourrait conclure par l’analyse morphologique de deux petites sculptures des saints Pierre et Paul insérées dans la prédelle de l’autel latéral nord de l’église Saint-Jean-Baptiste à Namur.

Si le travail des drapés y rappelle en effet fortement la manière d’Enderlin, notamment par l’expression des plis en « V » formant becs, la mise en comparaison de ces têtes avec celles des statues en pierre que Cocquelé réalisa pour la façade des Jésuites soutient non seulement l’hypothèse de cette filiation stylistique, mais permet aussi de proposer une évolution du style de Cocquelé entre les statuettes de saint Jean-Baptiste et les grandes statues des Jésuites.

De nombreuses et significatives similitudes morphologiques relient les œuvres de Cocquelé, notamment les anges du couronnement de l’autel dédié à Notre-Dame de la Consolation de l’église Saint-Loup à Namur, et une statue de sainte Barbe à l’honneur dans un grand retable en bois de la collégiale de Nivelles (fig. 5, 1641)⁸⁰. Cette nouvelle attribution d’une œuvre précoce à Guillaume Cocquelé semble bien confirmer notre hypothèse que le jeune sculpteur aurait travaillé pour Pierre Enderlin en réalisant des sculptures avant de devenir maître. Rappelons qu’Enderlin est présent à Nivelles en 1644 avec un important chantier pour les Récollets de la ville⁸¹. Sans doute y aurait-il lieu de chercher encore d’autres œuvres d’Enderlin et Cocquelé dans le patrimoine nivellois...

En avril 1658, le sculpteur namurois Nicolas Flahuteau déclarait devant le Conseil provincial que le tailleur de pierres Jean Duchesne, *ayant entrepris l’érection de la table d’autel dressée en l’église cathédrale de St. Aulbain en cette ville, n’a pu faire les statues, troignes et aultres semblables ouvrages dépendant du mestier des menuisiers*⁸². Rappelons qu’à la différence de Liège, les sculpteurs namurois qui travaillaient le bois ou la pierre tendre étaient affiliés au métier des escriniers (menuisiers) et tailleurs d’images (sculpteurs), alors que les tailleurs de pierre ne travaillaient que les pierres dures. On confia donc à Guillaume Cocquelé la réalisation des ornements sculptés de ce retable d’autel pour la cathédrale de Namur. Cependant, aucun des retables en marbre subsistant dans la cathédrale ne présente de figures susceptibles d’être attribuées à Cocquelé⁸³.

Par contre, les deux anges en pierre blanche sommant le retable de l’autel consacré à Notre-Dame de la consolation dans le bas-côté nord de l’église Saint-Loup (millésimé 1649), offrent bien des similitudes stylistiques avec les grandes statues du chœur de cet artiste (Vol.2, 36). Étant donné que Cocquelé n’était pas encore maître en 1649, deux hypothèses s’offrent à nous, soit ils ont été réalisés bien après la maçonnerie du retable, soit Cocquelé, s’il s’agit bien de lui, a travaillé pour le maître ayant obtenu le marché. Quoi qu’il en soit, un contrat avait bien été passé en 1645 pour la fourniture des ornements en marbre de ce retable, directement entre les jésuites et le sculpteur liégeois d’origine namuroise Lambert Duhonhoir⁸⁴. Cependant, le texte est très précis sur l’intervention de Lambert Duhonhoir qui *promet, de faire les pièces, ornement et enrichissement qu’il convient, en marbre blanc, pour l’autel de la chapelle Notre Dame en l’église de la dite compagnie en ceste ville, selon le dessein que luy at esté et sera donné, excepté les trois figures d’enhault*. Les trois figures sommitales exclues du contrat ne sont effectivement pas en marbre : les deux anges sont en pierre blanche (Avesnes-le-Sec ?) alors que le saint Joseph dans la niche est en bois. Le style de l’unique élément figuré du décor sculpté en marbre blanc de ce retable, un chérubin timbrant le cartouche armorié, nous convainc qu’une attribution des anges en pierre à Duhonhoir doit être exclue. En conclusion, nous proposons donc de les attribuer à Guillaume Cocquelé, avec les réserves de mise lorsque le catalogue d’un artiste comporte aussi peu d’œuvres. Le chemin de ces deux sculpteurs se croisera à nouveau, à Liège cette fois, car c’est là que Cocquelé s’exilera faute d’emploi à Namur ; il y épousera d’ailleurs la veuve du même Lambert Duhonhoir en 1662. C’est donc dans la Cité radieuse que se déroule la suite de l’histoire de ces deux sculpteurs.



COLIN (ALIAS COLLIN), JEAN-FRANÇOIS-JOSEPH

En 1771, son nom apparaît dans une procédure entreprise par le métier contre lui parce qu’il a fait de la sculpture sur un train de carrosse alors qu’il était ouvrier chez le maître sculpteur André Joseph Dupont⁸⁵. Ce n’était pas la première fois qu’il contrevenait au règlement du métier puisqu’en 1760 il avait déjà été mis à l’amende pour avoir travaillé à *quelques ornemens de sculpture en pierre* chez un maître marbrier qui n’était pas maître sculpteur⁸⁶. Il semble qu’il ait finalement décidé de se mettre en ordre avec le métier et qu’il ait eu l’intention de réaliser son chef-d’œuvre puisqu’en 1777, il se renseigne sur les droits de maîtrise⁸⁷.

COLIN (ALIAS COLLIN), PIERRE-JOSEPH

Le sculpteur namurois Pierre-Joseph Colin est mentionné comme habitant Louvain en 1740. Il réalisa les statues qui décoraient jusqu’à la Seconde Guerre mondiale l’autel Saint-Pierre érigé en 1740 aux frais de la ville, dans le transept sud de l’église homonyme à Louvain⁸⁸. Ces œuvres détruites par les bombardements de la ville sont connues par une photo de l’IRPA (fig. 6). Ce sculpteur était né à Namur en 1720, comme fils de Guillaume Collin ; il s’inscrivit comme *poorter* à Leuven en 1755 et est inscrit au métier des sculpteurs dans le *metstersambacht* en 1756. Les archives louvanistes nous font connaître de menus travaux de Collin, comme la réparation d’un Christ pour la porte intérieure des Oratoriens ou encore deux lions pour la ville⁸⁹. Tout reste donc à faire sur ce sculpteur qui décède à Leuven en 1806⁹⁰. Peut-être faut-il voir en Michel-Joseph Colin de Louvain inscrit en 1783 à l’Académie d’Anvers un fils du sculpteur namurois Pierre-Joseph⁹¹ ? Un peu plus tôt, un menuisier du nom de Jean-Charles Colin est associé à divers travaux de mobilier religieux à Enghien (orgue, ca 1741-1749 ; stalles, 1756)⁹² et à Leuven (lambris, 1781). Enfin, le nom de Pieter Jozeph Colin est encore associé à des travaux de menuiserie pour l’église Notre-Dame des Prêcheurs (Predikheren), à raison de deux confessionnaux peu ornés et d’un lambris⁹³.



5 Guillaume Cocquelé, sainte Barbe, 1641. Bois polychromé. Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude. ©IRPA

6 Louvain. Église Saint-Pierre. Vue du chœur et de l’autel Saint-Pierre. 18^e siècle. ©IRPA, A125989

DANCO (ALIAS DANCO LE VIEIL),
JACQUES

En octobre 1638, Jacques Danco s’engageait pour lui et pour son frère François à fournir trois statues d’environ un mètre cinquante de hauteur, grossièrement taillées suivant un modèle fourni par Guillaume de Fumal, ainsi que d’autres pierres. La destination de ces pierres n’est pas précisée⁹⁴. Le sculpteur Lucas Faid’herbe passait contrat en novembre 1650 avec Jacques Danco pour un retable d’autel en marbres à livrer à Malines⁹⁵. À peu près en même temps, Jacques Danco signait une pierre de fondation pour une construction bâtie près de la Meuse à Hermalle-sous-Huy (fig. 7)⁹⁶. Quelques années après, en 1656, les mêmes contractent pour la livraison dans les trois mois d’un autre retable d’autel en pierre de touche noire, à Malines⁹⁷. Selon les comptes de la ville de Namur, Jacques Danco reçut en 1657... *pour avoir tranché dans une pière un cuirage avecq une escriteau, laquelle est placée dans la neufve muraille de la ville que l’on fait au rempart de deriere les frères croisiars*; et en 1675, 6 patacons *pour avoir livré une pierre de taille avec une cuirache et escriteau servante de couverture à la porte du næu corps de garde que l’on a fait à la porte de Jambé*⁹⁸. En 1662, un contrat était passé entre Jacques Danco et CH. de Wœlmont pour un retable en pierre à installer à l’église d’Hambraine⁹⁹. On sait qu’il y avait aussi un Jacques Danco le Jeune, le fils de François Danco, mais rien ne permet pour le moment d’établir la séparation entre l’oncle et le neveu.

DANCO, FRANÇOIS

Frère de Jacques Danco le Vieil, il est aussi le père de Jacques Danco le Jeune. Tous trois signent le 5 mai 1662 un contrat avec Jean Thonon, sculpteur à Liège pour *faire une sépulture de pierre noire qui se tire audit Namur, bien taillée et poliee au premier grez, selon la modelle leur mise en mains, laquelle sépulture debvra estre achevée et prest à livrer au rivage de la rivière de Meuse en ceste ditte ville pour être chargée et mise sur tel batteau que leur sera désigné endéans trois mois...* Le placement était également prévu dans le contrat¹⁰⁰. Quelques mois plus tard, François Danco et son fils Jacques s’engageaient à nouveau auprès du même Jean Thonon à lui fournir des pierres noires de Namur taillées selon le modèle fourni pour servir à une fontaine¹⁰¹. Dans une très intéressante déposition au Conseil provincial du 3 mars 1658, François Danco déclare avoir 72 ans et qu’il a travaillé durant 45 ans pour Charles Misson maître tailleur de pierre, *lequel a façonné et fait la devanture ou closture du chœur de l’église paroissiale de Saint-Jean-Baptiste*¹⁰². Ces deux cas de collaborations entre Danco et Thonon témoignent parfaitement des réseaux institués entre ouvriers du monde de la pierre taillée.

DANCO, HENRI

Henri Danco a fourni en 1755 une épitaphe en marbre à la mémoire de Rubens, pour la chapelle Notre-Dame à l’église Saint-Jacques à Anvers (fig. 8). Il séjournait dans la ville d’Anvers depuis 1735-36 et est repris comme maître de la guilde de Saint-Luc, il est mentionné comme *poorter* (bourgeois) le 22 février 1745¹⁰³. La corporation des brasseurs de Louvain commanda en 1756 à Henri Danco, séjournant à Anvers, un autel et une clôture en marbre pour la chapelle Saint-Arnold de l’église collégiale Saint-Pierre de Louvain (fig. 9), pour la somme de 3500 florins¹⁰⁴. La même année, il fournit un retable d’autel pour le transept sud de la collégiale Saint-Pierre à Louvain (fig. 10)¹⁰⁵.

DANCO, JOSEPH FRANÇOIS

Ce tailleur de pierre a été reçu à l’Académie d’Anvers en 1777 où il obtint une médaille d’architecture¹⁰⁶. Il part ensuite pour Paris, le 10 avril 1784. Donnet le considère comme anversois, Courtoy se demandait s’il ne serait pas plutôt namurois, car tout comme Henri Danco il est né à Namur, mais inscrit comme bourgeois d’Anvers en 1745¹⁰⁷.

DANVERS (ALIAS D’ANVERS),
LAMBERT

Le 7 novembre 1601, un certain Lambert d’Anvers demeurant à Pied noirmont fut reçu bourgeois de Namur¹⁰⁸. Dans une enquête du Conseil provincial de 1618, il déclarait avoir 37 ans et avoir travaillé durant deux ans à Malines¹⁰⁹. En 1656, il s’engageait contractuellement avec Lambert de Honthoir pour la fourniture de pierres¹¹⁰. Le 23 août 1665, Lambert d’Anvers s’engageait avec Henry Duchesne, également tailleur de pierre résidant à Sainte-Croix, à Namur, à réaliser une épitaphe pour la collégiale Notre-Dame à Namur. Celle-ci devait être de marbre blanc, noir et rouge, ornée de chérubins aux quatre coins et d’une statue de saint Nicolas encadré par des anges au fronton¹¹¹. Courtoy se demandait s’il n’y avait pas eu deux titulaires du patronyme.

DELVIGNE, FRANÇOIS

Réalise une statue de saint Michel comme chef-d’œuvre pour son entrée au métier en 1650-1651, il était fils de maître¹¹².



7 Jacques Danco. Pierre de fondation. Pierre de Meuse. Maison à Hermalle-sous-Huy. ©M.Leftiz

8 Henri Danco. Épitaphe à la mémoire de Rubens. 1755. Marbre. H. 270 x l.174 cm. Anvers, église Saint-Jacques. ©IRPA

9 Henri Danco. Clôture de chœur. 1756. Marbre. Louvain, collégiale Saint-Pierre. ©IRPA

10 Henri Danco. Retable d’autel. 1756. Marbre. Louvain, collégiale Saint-Pierre. ©IRPA

DENIS, FRANÇOIS-JOSEPH (1749-1832)

L'activité du sculpteur, architecte et géomètre namurois François-Joseph Denis avait déjà été réévaluée voilà trente ans, à partir d'un bon nombre d'archives relatives à des travaux à Namur¹³. Et pourtant, celle-ci vient encore d'être élargie par une belle série de sculptures profanes et religieuses¹⁴. Avec cet accroissement substantiel, le catalogue des œuvres de François-Joseph Denis s'étoffe encore davantage. Cette importante production devra nécessairement être réévaluée à l'aune du contexte namurois, dont les contours se précisent peu à peu. À en juger d'après les œuvres recensées jusqu'ici, le sculpteur travaillait principalement le bois pour ses statues, mais il fit aussi usage du plâtre, de la terre et du bronze pour ses bustes. S'il se révèle être un très bon praticien dans les rondes-bosses, il est cependant un peu moins à l'aise dans la technique du bas-relief. Par ailleurs, il ne semble pas avoir été marqué par le style rococo de la génération qui le précède ni par le néoclassicisme qui règne pourtant à son époque. Comme le feront d'autres sculpteurs dans les anciens Pays-Bas et dans la principauté de Liège, François-Joseph Denis choisit donc de prolonger le style baroque et même d'en accentuer légèrement les accents vifs et frémissants par des draperies volantes, tout en témoignant d'une retenue mesurée dans les compositions, les attitudes et la gestuelle des figures.

Munis d'un catalogue assez bien fourni et des œuvres datées, nous sommes à présent en mesure de poser des jalons pour tracer l'évolution générale du style de François-Joseph Denis. À la différence des œuvres antérieures aux années 1780, exécutées avec une grande minutie, par exemple le buste du marquis de Maillen (1778), les panneaux sculptés de la chaire de vérité de l'ancienne église Saint-Jacques (1779, Vol.2, 20), ceux d'Andenne (fig. 11, 1779) ou encore les statues du Christ et de la sainte Barbe de l'église Saint-Nicolas à Namur (1780, Vol.2, 43, 47), les draperies des sculptures plus tardives présentent moins de plis et ceux-ci sont plus épais.



C'est notamment le cas pour la statue de saint Roch actuellement en l'église Saint-Loup (Vol.2, 39)¹⁵, la sainte Barbe de l'église Saint-Jean-Baptiste (Vol.2, 25) ou celle de saint Crépinien de l'église Saint-Nicolas à Namur (Vol.2, 45), l'Ange gardien et l'Enfant de Marche-les-Dame (fig. 12), mais aussi de trois petites figures en terre cuite qui illustrent le cortège des Mages au Musée des Arts décoratifs de Namur (Vol.2, 58)¹⁶. C'est aussi sur la base du traitement des draperies, mais également sur l'analyse de l'anatomie et des cheveux que nous proposons à présent d'ajouter à ce catalogue une statue de saint Mathieu des collections de la Fondation Roi Baudouin en dépôt à la Société archéologique de Namur. Cette œuvre était jusque-là datée du 17^e siècle, sans doute à cause de la hache en argent datée 1688 tenue par le saint. Quant aux statues de saint Roch et de sainte Barbe de l'église Saint-Joseph à Namur, elles pourraient être un peu plus anciennes, car les plis et les mèches de cheveux sont moins épais que dans le saint Mathieu. Les quatre anges canéphores provenant d'un ancien baldaquin de la cathédrale de Namur ne doivent pas être très éloignés chronologiquement des sculptures de l'ancienne église Saint-Jacques (1779) et donc sans doute également du beau Christ mort provenant de cette église. Plus tardifs, une paire d'anges adorateurs anciennement conservés à la cathédrale de Namur et provenant sans doute d'un retable d'autel¹⁷. Outre les trois statues déjà mentionnées pour l'église Saint-Nicolas (Christ, Barbe, Crépinien, Vol.2, 43, 47, 45), il faut encore mentionner une statue de la Vierge à l'Enfant habillée, une autre de saint Roch (Vol.2, 48, 46) et un bas-relief montrant un saint évêque (Vol.2, 50) et enfin des tentures sculptées abritant des chérubins dans les lambris et le confessionnal. Les drapés très plissés et l'anatomie délicate du Christ en croix de Châtelineau (fig. 13) permettent de proposer une attribution à Denis et semblent indiquer que l'œuvre doit se situer vers 1779, alors que le sculpteur réalisait les chaires de vérité de Saint-Jacques à Namur et d'Andenne. Je crois aussi que Denis est le meilleur candidat pour proposer d'attribuer une statue de saint Roch à Warisoulx (fig. 14) et une autre à Erpent (fig. 15); la première étant certainement antérieure à la seconde.



11 François-Joseph Denis. Éléments sculptés de la chaire de vérité. 1779. Chêne. Andenne, église Sainte-Begge. ©M.Leffiz

12 François-Joseph Denis. L'Ange gardien et l'Enfant. Bois polychromé. H. 140 cm. Marche-les-Dames, église Notre-Dame. ©IRPA

13 François-Joseph Denis. Christ en croix. Bois. H. 200 cm. Châtelineau, église Saint-Barthélemy. ©IRPA

En nous basant sur l'analyse morphologique d'un Christ du Musée diocésain de Namur (Vol.2, 82), nous pouvons proposer d'attribuer quelques Christs très semblables, notamment celui de la sacristie d'Andenne (fig. 16), de l'église Notre-Dame à Namur (Vol.2, 83) de l'église Sainte-Catherine, au béguinage de Diest (fig. 17) et peut-être ceux d'Havelange (fig. 18) et de Zichem (fig. 19)¹¹⁸; d'autres encore viendront certainement enrichir ce premier groupe. Plusieurs de ces Christs ont sans doute été réalisés avant 1780 et témoignent largement d'un prototype inventé par Feuillen Houssart¹¹⁹.



Bien que très empâté par des couches de polychromies successives, il semble bien que l'on puisse aussi attribuer à François-Joseph Denis le groupe en bois sculpté qui surmonte le retable du maître-autel de l'ancienne église abbatiale de Floreffe (Vol.2, 105). Le dessin du maître-autel actuel et de son retable est dû à L.-B. Dewez; le groupe sommital représente Dieu le Père s'élevant au-dessus d'une nuée d'anges. Il a été attribué à P.-F. Le Roy et daté vers 1774¹²⁰, mais les comparaisons avec les œuvres attestées de ce sculpteur ne permettent pas de retenir cette proposition. Dewez et Denis eurent l'occasion de collaborer à au moins deux reprises, puisque c'est également Denis qui fournira les sculptures de la chaire de vérité de la collégiale d'Andenne, dont la menuiserie était due à Jean-Joseph Génicot¹²¹. La morphologie des corps et les drapés des figures du groupe de Floreffe relèvent d'ailleurs sensiblement de la même période chronologique que la chaire d'Andenne (1779), comme d'ailleurs aussi de celle de l'ancienne chapelle de l'hôpital Saint-Jacques à Namur (1778).

Enfin, c'est aussi principalement sur base de l'expression des draperies animées de nombreux plis et des pans d'étoffes légèrement soulevées par le vent que nous avons récemment proposé d'attribuer à François-Joseph Denis une gracieuse étude en terre cuite de Minerve (Vol.2, 65)¹²². Jusque-là, l'œuvre était donnée à Pierre-François Le Roy et certains l'identifiaient même comme la statuette réalisée par l'artiste à la fin de son séjour parisien, en 1768, et qu'il envoya au ministre plénipotentiaire Charles de Cobenzl¹²³. La composition et le traitement baroque de la draperie souple, fluide, légèrement gonflée et soulevée permettent en effet de rattacher cette très jolie pièce dans la séquence des grandes statues en bois réalisées pour des églises namuroises après les années 1780, comme la sainte Barbe et le saint Crépinien de l'église Saint-Nicolas, le saint Roch de l'église Saint-Loup ou les saintes Barbe de l'église Saint-Joseph et de l'église Saint-Jean-Baptiste.

14 François-Joseph Denis. Saint Roch de Montpellier. Tilleul. H. 74 cm. Warisoulx, église Saint-Martin. ©IRPA

15 François-Joseph Denis. Saint Roch de Montpellier. Bois polychromé. H. 143 cm. Erpent, église Saint-Pierre et Paul. ©IRPA

16 François-Joseph Denis. Christ en croix. Bois. Andenne, église Notre-Dame. ©M.Leffitz

17 François-Joseph Denis. Christ en croix. Bois. H. 140 cm. Diest, église Sainte-Catherine au béguinage. ©IRPA

18 François-Joseph Denis (?). Christ en croix. Bois doré. H. 54 cm. Havelange, église Sainte-Gertrude. ©IRPA

19 François-Joseph Denis (?). Christ en croix. Bois polychromé. Zichem, église Saint-Eustache. ©IRPA

DE ROSE (ALIAS DE ROSO), CHARLES-PHILIPPE (1670-1737)

Ce sculpteur a fait l’objet d’une notice par Brouwers dans la biographie nationale¹²⁴. Né à Bruxelles en 1670 et mort à Namur le 9 décembre 1737, il avait épousé Catherine Gilbert à Bruxelles. À 28 ans, il fut reçu bourgeois de Namur, le 14 août 1698. C’est là qu’il eut ses enfants, au moins sept, dont cinq filles et deux garçons. À peine installé à Namur, il trouve du travail pour le chapitre de Moustier qui le rétribuait le 6 novembre 1699 pour avoir sculpté et doré le pied d’un crucifix. À deux reprises au moins, le magistrat de la ville lui confia des travaux : en 1702 un cadre doré pour le portrait du roi Philippe V exécuté par le peintre bruxellois J.-B. van Diest, destiné à orner la chambre des échevins ; et un autre cadre en 1714 pour le portrait de l’empereur Charles VI, du même peintre. En 1716, il travaillait à un chantier bien plus important puisqu’il fut chargé, avec Godefroid Simon, de sculpter les stalles de l’ancienne église Notre-Dame à Namur. Les panneaux représentaient la vie de la Vierge d’après un modèle fourni par un certain N. Goffinet, artiste étranger à la ville. Ils reçurent pour ce travail 1528 florins, 14 sous, 12 deniers¹²⁵. L’église a été détruite au début du 19^e siècle, mais huit panneaux ont été placés à l’église de Noville-les-Bois. Brouwers pensait que les dernières traces de l’activité de ce sculpteur namurois, qui semble bien avoir mené toute sa carrière à Namur, consistaient en un tabernacle en *argent mate et poli* pour le chapitre de Notre-Dame à Namur (1734) et deux reliquaires argentés et dorés pour le chapitre d’Andenne (1735). Or, dans la base de données de l’IRPA, De Rose est repris comme sculpteur associé à l’exécution de la chaire de vérité de l’église Saint-Martin à Asse (1732)¹²⁶. Mais est-ce bien le même Charles-Philippe De Rose ? On retrouve en effet sous ce patronyme un menuisier lié à la réalisation de lambris pour la même église, trente ans plus tard (1763), alors que Jacques De Koninck y réalisait les reliefs sculptés¹²⁷. Comme en 1763 le sculpteur namurois dont il est ici question était décédé depuis près de trente ans, ce ne peut être le même de Rose. S’agirait-il alors d’un parent homonyme ?

Ferdinand Courtoy avait fait le lien entre un groupe de statues représentant les saints Crépin et Crépinien que le métier des tanneurs de Namur commandait à Philippe de Rose en 1707 et celui appartenant à la collection Bequet¹²⁸. Depuis, ce groupe est passé dans les collections de la SAN (Vol.2, 67)¹²⁹. Si l’on considère ce groupe sculpté comme œuvre de référence pour construire le catalogue de De Rose, il faut alors rejeter l’attribution des panneaux sculptés de Noville-les-Bois, car, avec près de dix ans d’écart, il est impossible de considérer que le sculpteur ait régressé à ce point, d’autant qu’il était encore dans la force de l’âge. Dans les saints Crépin et Crépinien, il y a en effet une aisance à disposer les volumes dans l’espace environnant, une fluidité dans les draperies et des modulations dans l’anatomie et les cheveux que l’on ne retrouve pas du tout dans les panneaux provenant des stalles de Notre-Dame. Ces derniers seraient alors de la main de Godfroid Simon, ainsi peut-être que plusieurs des statues de saints conservées dans l’église de Noville-les-Bois.¹³⁰

DE VILLE: VOIR ARNOULD

DEVOCHT (DE HOGHT), LOUIS

Il existe à l’église Saint-Lupicin de Lustin une belle Vierge à l’Enfant de style classique, datable de la fin du 17^e siècle ou du 18^e siècle, posée sur un socle timbré d’un chérubin. Mesurant environ un mètre de hauteur et dotée d’accessoires, elle pourrait bien avoir été portée en procession et donc être l’image de la Vierge désignée dans l’acte notarié de la commande faite à Louis Devocht pour un dais de procession, en 1706¹³¹.

DORZÉE, BAUDUIN

Ce sculpteur namurois est connu grâce à la fourniture, en 1779, de deux statues en bois : une sainte Rolande et un saint Hubert¹³². Il devait également être affilié à la corporation des merciers, car il pratiquait la polychromie des sculptures, comme pour Noville-les-Bois, avec une Vierge, un saint Fiacre, un saint Éloi, un saint Roch et un saint Étienne¹³³. Paul Bertholet avait retrouvé ses parents dans les archives paroissiales de Saint-Michel : Jean-François et Marie-Catherine-Joséphine Genot.

DUCHESNE, HENRY, TAILLEUR DE PIERRE ET SCULPTEUR DE NAMUR

Ferdinand Courtoy a consacré un substantiel article sur cette famille de tailleurs de pierre et sculpteurs, actifs notamment dans la fourniture de pierres taillées et de mobiliers lithiques « en kit » à des sculpteurs brabançons, comme Faïd’herbe (1649-1651-1655), mais ils fournissent aussi les églises de Namur, comme celle des Jésuites, actuelle église Saint-Loup, ou la cathédrale, comme aussi des églises des environs (Lesves, 1676) et des châteaux (Falaen, 1678). Nous n’y reviendrons donc pas ici, faute de place¹³⁴. Ajoutons qu’il exécuta en 1637, pour le prix de 131 florins une épitaphe dans le chœur de l’église Saint-Denis, pour Jeanne Dawans de Lonchin, veuve de Philippe d’Oultremont¹³⁵. Courtoy avait repéré une série de pièces d’archives où les Duchesne s’engagent à réaliser des épitaphes, autrement dit, des monuments funéraires¹³⁶.

DUCHESNE, JEAN

Au moins deux contrats se rapportant à ce tailleur de pierre et sculpteur de Namur sont à mettre en relation avec des retables d’autels conservés à Namur et à Sclayn (fig. 20, 1656) ; ils permettent de saisir les conditions de travail de l’époque, et notamment la latitude laissée aux artistes pour la réalisation de ce mobilier pondéreux et prestigieux¹³⁷. En 1676, Duchesne s’engage par contrat à réaliser une tombe à Lesves¹³⁸. On lui devait aussi un bénitier (1661) réalisé pour l’ancienne église Saint-Loup d’après le projet de Lambert de Jusenne¹³⁹.

DUHONTHOIR (ALIAS DU HONTHOIR, DUHONTOIR, DE HONTHOIRE), LAMBERT (1603-1661)

Ferdinand Courtoy s’était longuement intéressé à la famille du Honthoir et il avait notamment fouillé les registres paroissiaux pour reconstituer les liens familiaux reliant les différents titulaires de ces patronymes¹⁴⁰. Plusieurs porteurs du nom aux 16^e et 17^e siècles exerçaient les métiers de maçon (Jérôme, 1523) ou tailleur de pierre (Jean et Hubert, 1598 ; Lambert, † 1630), comme l’était d’ailleurs le Lambert né en 1603, celui qui nous intéresse ici et qui finira par aller s’installer à Liège, sans aucun doute faute de travail à Namur¹⁴¹. C’est là que l’un de ses fils, Arnold Honthoir(e) fera une brillante carrière¹⁴². Deux ans avant de s’engager avec les Jésuites de Namur, Lambert du Honthoir avait représenté le sculpteur Cornelis van Mildert pour régler un différend entre lui et la fabrique de l’église Saint-Jean-Baptiste¹⁴³.

Un contrat du 1^{er} septembre 1645 relatif à la fourniture des ornements en marbre du retable de l’autel dédié à saint Joseph de l’église des Jésuites de Namur avait été passé directement entre les jésuites et le sculpteur Lambert Duhonthoir¹⁴⁴. Le texte est très précis sur l’intervention de Lambert Duhonthoir *qui promet, de faire les pièces, ornement et enrichissement qu’il convient, en marbre blanc, pour l’autel de la chapelle Notre Dame en l’église de la dite compagnie en ceste ville, selon le dessein que luy at esté et sera donné, excepté les trois figures d’enhault*. Les trois figures sommitales exclues du contrat ne sont effectivement pas en marbre puisqu’il s’agit des deux anges en pierre blanche (Avesnes-le-Sec ?), alors que le saint Joseph dans la niche est en bois.



20 Jean Duchesne. Retable d’autel. 1656. Marbre et bois. Sclayn, église Saint-Maurice. ©M.Lefftz

Comme nous l’avons montré, le style des anges en pierre blanche les rapproche de celui de Guillaume Cocquelé¹⁴⁵. Si l’on compare le style du chérubin timbrant le cartouche armorié du couronnement du retable, les autres petites figures de ce retable et de celui qui lui fait pendant au sud, on observe des similitudes significatives qui permettent de supposer qu’elles sont toutes du ciseau de Lambert du Hontoire (Vol.2, 36). De toute évidence, ce sculpteur n’est pas à l’aise dans le bas-relief, car il peine à suggérer la profondeur des volumes corporels émergeant du plan de fond. En élargissant nos observations à d’autres œuvres namuroises en pierre, notre attention s’est portée sur la statue de saint Joseph installée dans le retable du bas-côté droit de l’église éponyme.

Vu la taille relativement réduite de la statue dans la niche, il n’est pas du tout certain que celle-ci soit à son emplacement d’origine et il est donc préférable de ne pas tenir compte de la date gravée au sommet du retable : 1693. Le traitement du visage de l’Enfant, mais surtout la manière de dégager les mèches de cheveux de l’Enfant et de Joseph peuvent être rapprochés, avec toute la prudence qui est de mise, des enfants et chérubins sculptés dans les retables des autels de l’église Saint-Loup. Une attribution de ce groupe sculpté à Lambert du Honthoir peut donc être proposée ici avec réserves (Vol.2, 36). Il n’est d’ailleurs pas exclu que cette œuvre provienne de l’ancienne église des Jésuites¹⁴⁶.



21

DUPAIX, J.N.

Ce sculpteur namurois associé au menuisier Jan Stockmans réalisa le magnifique mobilier de l'église d'Høegaarden vers 1754-1760: chaire de vérité (d'après un projet d'Albert Joseph van Campen) (fig. 21), confessionnaux (fig. 22), lambris de la chapelle baptismale, grande porte du portail sud (fig. 23), buffet d'orgue (fig. 24), banc de communion (fig. 25)¹⁴⁷. Le 28 octobre 1766, les sculpteurs Nicolas Dupaix et Pierre Collin déposent une requête auprès du conseil de la ville de Louvain, demandant d'interdire à des sculpteurs étrangers d'importer des sculptures dans la ville¹⁴⁸. Tous deux sont alors mentionnés comme sculpteurs louvanistes. Un Dupaix apparaît dans le Grand Registre de Bayar en 1734¹⁴⁹, 1735¹⁵⁰, 1736¹⁵¹; s'agirait-il d'un parent du J.N. Dupaix installé à Louvain ?¹⁵²

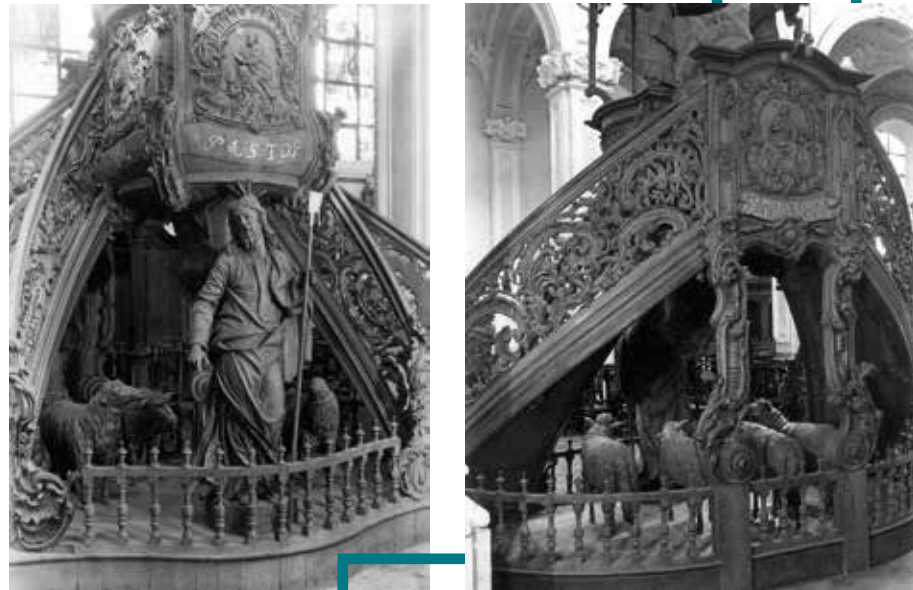
DUPONT, ANDRÉ-JOSEPH

Le 21 août 1766, ce maître sculpteur reçut 20 écus du chapitre noble d'Andenne, en paiement de travaux faits pour la nouvelle église de ce couvent¹⁵³.

ELLEWILLE, JEAN

Est inscrit comme élève au cours de perspective à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers en 1768¹⁵⁴.

E



22



23



24



25



21 J.N. Dupaix. Chaire de vérité. 1754-1760. Chêne. Høegaarden, église Saint-Georges. ©IRPA

22 J.N. Dupaix. Confessionnaux. 1754-1760. Chêne. Høegaarden, église Saint-Georges. ©IRPA

23 J.N. Dupaix. Portail sud. 1754-1760. Chêne. Høegaarden, église Saint-Georges. ©IRPA

24 J.N. Dupaix. Buffet d'orgue. 1754-1760. Chêne. Høegaarden, église Saint-Georges. ©IRPA

25 J.N. Dupaix. Banc de communion. 1754-1760. Chêne. Høegaarden, église Saint-Georges. ©IRPA

**ENDERLIN (ALIAS L'ALLEMAND),
PIERRE (NUREMBERG ?,
CA 1603-APRÈS 1661)**

De précieux renseignements fournis par les pièces d'une procédure de l'ancien Conseil provincial de Namur¹⁵⁵ indiquent qu'Enderlin était d'origine allemande¹⁵⁶, qu'il était considéré comme *l'un des premiers maîtres de ce pays en l'arte de sculpture*, qu'il travaillait à fort bon compte *à raison qu'il n'at en quoy gagner sa vie et contraint de quitter le pays à faute d'emploi*. Cette origine germanique explique probablement pourquoi il entretenait des rapports suivis avec le sculpteur de Valenciennes Pierre Schleiff. Si Enderlin s'installe à Namur vers 1636-1637, c'est sans doute pour y exercer le métier puisqu'il s'acquitte alors d'un chef-d'œuvre : *un crucifix de 3 pieds de hauteur*¹⁵⁷. Le même registre du métier le qualifie quelques pages plus loin, de *vieu maître*. C'est aussi en 1637 que Pierre Enderlin épouse en 1637 Marie Flahutteau paroissienne de Saint-Jean-Baptiste ; le sculpteur Pierre Schleiff est son témoin. Le couple eut sept enfants, dont des jumeaux. En 1639, Pierre Enderlin est mentionné comme *entrant du grand métier des maçons et tailleurs de pierre de Namur*¹⁵⁸. Aurait-il eu l'intention d'exercer ses talents d'entrepreneur, ou encore comme marchand de pierre, une activité en plein essor à Namur et dans la vallée mosane ? Ce n'est pas impossible, mais rien jusqu'ici ne l'atteste et il y a une explication plus simple : il voulait aussi sculpter des dalles de pierre pour réaliser des monuments funéraires en pierre dure, ce qui nécessitait de se mettre en ordre avec le métier des maçons et tailleurs de pierre¹⁵⁹. Enderlin ne refusait pas d'exécuter de menus travaux pour la ville de Namur, comme l'effigie de l'empereur Charles Quint (1637)¹⁶⁰, la tête du cheval Bayard (1642), celle du nouveau cheval Godin (1642)¹⁶¹, des têtes de cerf et de biche (1648), ou encore réparer les bras et les mains des géants et des géantes (1648)¹⁶².

D'une déclaration de 1651, on apprend qu'il sculpta à la demande de l'abbé de Floreffe *les formes de l'église de Floreffe par l'espace de seize ans*, ce qui reporte le début de son activité dans les environs proches de Namur au plus tard à 1635¹⁶³. Les stalles de Floreffe constituent certainement le chef-d'œuvre d'Enderlin, mais c'est aussi la seule œuvre attribuée avec certitude et qui soit conservée. Plusieurs chercheurs ont consacré des travaux érudits à ces stalles magnifiques¹⁶⁴, et pourtant, elles restent à étudier en profondeur, notamment pour y déterminer les différentes mains qui ont œuvré sous la direction de Pierre Enderlin. Les attributions qui sont proposées ci-après se basent donc nécessairement sur le formidable ensemble des septante-quatre stalles de Floreffe qui constituent déjà à elles seules un épais catalogue par l'abondance et la qualité des sculptures qui les ornent. Contrairement à l'opinion de Ferdinand Courtoy¹⁶⁵, je crois que la réalisation de ces stalles a nécessité la collaboration de plusieurs sculpteurs, car le style des cartouches historiés entre les trente-quatre figures d'hommes à grandes barbes des stalles hautes est moins habile.



Les archives nous font connaître d'autres réalisations perdues d'Enderlin. Ainsi, le 14 janvier 1644, le menuisier Pierre de Rostrenne et Pierre Enderlin tailleur d'images à Namur passaient un contrat devant notaire par lequel Enderlin promettait de *faire l'ouvrage de taille d'un doxal* – réaliser la sculpture d'un jubé que ledit Rostenne devait faire pour l'église des Récollets de Nivelles – et il s'engageait aussi à réaliser les sculptures des retables des deux petits autels qui devaient prendre place *aux deux côtés du dit doxal à livrer à la pentecote prochain pour le prix de 300 florins*¹⁶⁶. Tout est perdu chez les Récollets, mais le passage d'Enderlin à Nivelles a pourtant laissé des traces tangibles puisqu'on peut reconnaître son style dans un immense meuble en bois installé à droite du chœur de la collégiale. Tout en haut, les deux grands anges aux ailes déployées, bouche ouverte et livret sur les genoux, relèvent parfaitement du style d'Enderlin, par le traitement de l'anatomie, des cheveux et des drapés (fig. 26). Les plus petites figures ornant ce meuble à différents niveaux sont également de son ciseau.

En juin 1645, Pierre Enderlin se plaignait devant la généralité du métier de ce que le menuisier Pierre de Rostenne employait dans son atelier un *serveur tailleur d'image* pour réaliser les sculptures d'un confessionnal, ce qui était réglementairement interdit¹⁶⁷.

Vingt ans après s'être installé à Namur, il apparaît qu'Enderlin, tout comme Guillaume Cocquelet, n'avait plus de travail en suffisance. C'est ce qui ressort d'une enquête du Conseil provincial du 6 novembre 1657 : *Attendu qu'il y a un certain maître Pietre alman de nation qui est l'un des premiers maîtres de ce pays en l'arte de sculpteur, qui d'un ouvrage valant quarante florins, ledit fait pour oint à raison qu'il n'a en quoi gagner sa vie et contraint de quitter le pays à faute d'emploi*¹⁶⁸. En réalité, l'activité économique commence à ralentir à partir des années 1650, car les commandes se faisaient rares, mais surtout, on voit apparaître la concurrence étrangère qui travaille à moitié prix, comme Jacques Copplet qui réalise pour les Carmes de Namur les statues de la façade de leur nouvelle église, l'actuelle église Saint-Joseph. Plusieurs pièces du procès mené par les menuisiers contre les Carmes au Conseil provincial l'attestent¹⁶⁹. On ne sait où Enderlin s'en est allé s'employer¹⁷⁰, ni combien de temps il est resté loin de Namur, mais en 1661 il était de retour avec une commande pour un retable destiné à l'église des Jésuites : le maître-autel. C'est à nouveau avec le menuisier Pierre Rostenne qu'Enderlin va travailler, mais secondé cette fois par Nicolas Flahuteau, également signataire du contrat¹⁷¹. Hormis le couronnement, ce retable est très peu orné d'éléments sculptés¹⁷², mais il semble que l'on puisse néanmoins y reconnaître le style d'Enderlin dans les deux têtes placées sur l'amortissement de l'arc de la niche sommitale.

La statue placée dans la niche est médiocre et certainement plus récente. Tenant compte de la présence dans le contrat du beau-frère d'Enderlin, le sculpteur Flahuteau, il serait tentant de lui donner les deux chérubins flanquant la niche sommitale, mais comme aucune œuvre de cet artiste n'est attestée avec certitude, cela doit rester une simple suggestion.

Enfin, nous proposons de compléter la série des nouvelles attributions par quelques sculptures situées hors contexte. Il y a tout d'abord cette statue passablement dégradée de saint Paul, conservée au Musée diocésain de Namur (Vol.2, 74)¹⁷³. Quelques dernières statues devraient peut-être être ajoutées à ce catalogue, d'autres nécessiteraient au préalable un examen attentif. Pour les premières, le saint Materne à l'église éponyme d'Anthée (fig. 27) est presque la copie conforme d'un saint évêque surmontant l'une des portes du cloître de l'abbaye de Floreffe et un cartouche en marbre avec chérubin timbrant le tableau du retable de la chapelle du Saint-Sacrement, à l'église Saint-Jean-Baptiste de Namur. Dans la seconde catégorie, il y a un saint évêque dans l'église Saint-Nicolas de Ciney (fig. 28) et un saint Domitien provenant de l'église Saint-Mort à Huy, actuellement au musée de la ville (fig. 29).

26 Pierre Enderlin, ancien buffet d'orgue (?). Bois polychromé. Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude. ©M.Lefftz

27 Pierre Enderlin. Saint Materne. 1603-1661. Chêne. H. 89 cm. Anthée, église Saint-Materne. ©IRPA

28 Pierre Enderlin. Saint évêque. Bois polychromé. H. 78 cm. Ciney, église Saint-Nicolas. ©IRPA

29 Pierre Enderlin. Saint Domitien de Huy. Bois polychromé. H. 78 cm. Ciney, église Saint-Nicolas. ©IRPA

F

FINON, FRANÇOIS

Associé à un autre sculpteur et tailleur de pierre, Jean Arnould de Ville, François Finon passait un contrat avec les représentants de la collégiale Notre-Dame pour l'érection d'une voûte sculptée en tuffeau de Maastricht, le 23 mai 1650 (voir: Arnould, Jean).

FLAHUTEAU, NICOLAS

Réalise une sculpture de la Vierge pour chef-d'œuvre en 1649-1650¹⁷⁴. On peut suivre Ludovic Nys qui proposait de lui attribuer avec réserve les deux anges buccinateurs du maître-autel de Saint-Loup (ca 1661 ?)¹⁷⁵. Il fait la première Vierge de Notre-Dame du Rempart, en 1663¹⁷⁶. Pierre Enderlin épouse en 1637 Marie Flahutteau paroissienne de Saint-Jean-Baptiste, mais les tables de cette église ne donnent pas la date de naissance pour cette Marie Flahuteau. Courtoy a donc cherché dans les autres paroisses, mais il n'a rien trouvé sous son nom de baptême. Il a alors supposé qu'elle avait pu être inscrite sous le nom de Marguerite ou Barbe, car généralement les filles portant le nom de Marie ont ce prénom accompagné d'un autre¹⁷⁷. À ce jour, aucune œuvre n'a pu être attribuée avec certitude à cet artiste qui a très bien pu s'employer comme compagnon de son beau-frère, le talentueux Enderlin. On serait néanmoins tenté de lui attribuer les deux chérubins sommant le retable de l'autel majeur de Saint-Loup, mais seulement à titre d'hypothèse (Vol.2, 35) (voir Enderlin).

FRONCOUX, JACQUES

Remplacement d'une Vierge de la Confrérie des Trépassés par une autre œuvre du sculpteur Jacques Froncou Baze, bénite par messire Père Adrien de Mazotte de Montigny doyen d'icelle en la cathédrale de Saint-Aubain¹⁷⁸.

G

GILISQUET, C.

Ce sculpteur reçut, le 12 mai 1769, 105 florins pour l'exécution des *armes* dans le fronton de l'église du chapitre noble d'Andenne¹⁷⁹. Courtoy croyait aussi que Gilisquet était l'auteur de la statue de sainte Begge dans l'église, mais on sait que Godfroid Simon réalisa également une statue de sainte Begge pour la collégiale au début du 18^e siècle¹⁸⁰. Aucun indice ne nous permet donc de trancher l'attribution de cette statue (fig. 30). Gilisquet dessina encore la clôture du chœur de l'église abbatiale de Haut-Heylisssem, près de Tirlemont, entreprise le 20 février 1779¹⁸¹. De rares éléments du 18^e siècle subsistent à Opheylisssem, dont deux très beaux départs d'escalier rocaille dans l'ancien palais abbatial¹⁸² et un très beau médaillon sculpté en marbre blanc, inséré dans le maître-autel néoclassique de l'église paroissiale¹⁸³.



30

GODENNE, SERVAIS

Le 2 octobre 1670, François Matholet et Servais Godenne, maîtres tailleurs d'images à Namur, conviennent avec Claude Lefer, aussi maître tailleur d'images à Gand pour réaliser *le dessous d'une table d'autel* à livrer à Bruxelles¹⁸⁴.

GOLENVAUX, JEAN-JOSEPH

Un sculpteur célibataire portant ce nom, né en 1765, habite au 265 rue Basse Marcelle au moment du recensement de la population namuroise de 1803-1805¹⁸⁵. C'est sans doute lui qui envoie en 1788 une requête aux trois membres des États dans laquelle il sollicite un subside pour l'aider à entreprendre le voyage d'Italie après un séjour à l'Académie d'Anvers. Il déclare travailler tant le marbre que le bois. Pour faire montre de ses qualités, il soumet *quelques précis de dessin* et un petit lion sculpté en marbre blanc. Il recevra un soutien de 40 écus pour son projet¹⁸⁶.

H

HOUSSART (ALIAS HOUSSAR), FEUILLEN (1710-1753)

On connaît fort peu de choses de la vie de ce sculpteur namurois hors du commun, sinon qu'il était le dernier des cinq enfants de Jacques Hous(s) ar(t) et de Simone Evrard¹⁸⁷. Né le 17 octobre 1710, il relèvera de la bourgeoisie vingt et un ans plus tard, le 12 décembre 1731. On ignore où il a appris le métier et quels sont ses premiers travaux, mais son nom apparaît à cinq reprises dans le Grand Registre de Bayar¹⁸⁸. Ainsi, en 1728, il est envoyé chez le menuisier Bonnet de Nivelles, sans doute pour la préparation du mobilier destiné à la bibliothèque de Louvain¹⁸⁹. De 1728 à 1731, il intègre l'équipe qui œuvrera à la chaire des Jésuites, avec le sculpteur Denis Phazelle, puis de même pour l'équipe des stalles de Salzinnes, deux chantiers menés conjointement entre Bayar et Cabariaux. Au service de Bayar, Houssart sculptera encore trois figures pour Goffinet (1730), des cheminées et une épitaphe pour De Bouge (1730). Rien n'a encore pu être découvert dans les archives sur son activité entre 1734 et 1744, mais par contre ses derniers travaux sont fort bien documentés par les archives d'Averbode où il réalise un riche mobilier destiné à l'abbaye¹⁹⁰. On doit malheureusement déplorer la perte d'un grand Christ en croix qui se trouvait dans le réfectoire avant l'incendie de 1942, mais tout ce qui reste est absolument exceptionnel, tant dans le travail des ornements que dans celui des figures en ronde-bosse ou en bas-relief. Les archives publiées par Lefèvre dans les années 1934-1937 ont permis d'attribuer les principaux travaux entrepris par Houssart à Averbode. On sait donc que c'est à lui que l'on doit le décor de la nouvelle sacristie, ainsi que celui de la salle du chapitre (1739-1744), le décor de la bibliothèque (1744-1752) et enfin le Christ du réfectoire (fig. 31, 1752)¹⁹¹. Grâce à une photo prise avant l'incendie des bâtiments conventuels, nous avons espéré que ce grand Christ en croix allait pouvoir servir d'œuvre de référence pour l'attribution d'autres pièces, mais la plupart des Christs que nous proposons ci-après de donner à Houssart sont fort différents, sans doute parce qu'ils sont nettement plus anciens.

S'il est encore trop tôt pour proposer une chronologie relative des œuvres de cet artiste, il est cependant déjà manifeste que la virtuosité technique précoce qui le caractérise à ses débuts namurois ira en s'améliorant encore et que son aisance à dégager les formes du bois se marquera davantage, notamment dans les soulèvements des étoffes qui se détachent du corps et se gonflent légèrement de l'intérieur. Cette caractéristique va dans le sens d'une plus grande spatialisation et d'une plus grande légèreté des volumes de la sculpture. Aussi, si l'on compare ce Christ supposé de Houssart à Averbode à ceux que l'on proposera plus loin, ce sont précisément ces caractéristiques qui les distinguent.

Les archives des comptes de l'église Saint-Sulpice à Diest conservent la trace d'une activité apparemment minime de Houssart puisqu'il y apparaît en 1750-1752 pour des ornements sculptés en bois, des tentures et des festons, à ajouter de part et d'autre du maître-autel¹⁹². Si ces éléments existent toujours, ils n'ont cependant rien d'exceptionnel, surtout comparés à ceux que Houssart a réalisés dans les mêmes années pour l'abbaye d'Averbode. Auraient-ils été refaits par après ? Il semble bien que d'autres réalisations de Houssart restent à découvrir à Diest.

En rassemblant toutes les données d'archives retrouvées jusqu'ici, il reste à tenter de reconstituer le catalogue d'un artiste hors normes en nous basant sur son ultime production, c'est-à-dire au moment où il avait déjà atteint la pleine maturité. Il est toujours extrêmement périlleux de tenter de reconstituer un catalogue à rebours, surtout lorsqu'il s'agit d'un artiste virtuose et inventif, comme c'est précisément le cas ici. En conséquence, les propositions qui vont suivre sont à considérer comme des hypothèses de travail et nous offrent avant tout la possibilité d'ouvrir un dossier crucial pour arriver à cerner celui qui fut de toute évidence un acteur majeur du milieu artistique de la sculpture namuroise du 18^e siècle¹⁹³.

Commençons par proposer l'attribution d'œuvres tardives, puisque conservées à Averbode. Comme celles qui suivront, ces propositions d'attributions se basent sur la caractérisation morphologique (technique et style) des œuvres rassemblées.



31

30 C. Gilisquet ou Godfroid Simon (?). Sainte Begge. 18^e siècle. Bois et dorure. H. 135. Andenne, église Sainte-Begge. ©M.Lefftz

31 Feuillen Houssart. Christ en croix. Averbode, abbaye. ©IRPA, B034721

On ne semble pas avoir remarqué la différence flagrante de style entre les quatre anges soutenant les tableaux aux grands retables du transept d'Averbode et les figures des couronnements (fig. 32-1 à 32-3). Ces retables avec leurs autels sont dédiés à saint Jean-Baptiste et saint Norbert ; ils avaient fait l'objet de contrats avec Pierre Scheemaekers, respectivement en 1699 et en 1700¹⁹⁴, mais dans les années 1753-1757, de nouveaux autels en marbre blanc de style rocaille furent commandés à Bayar¹⁹⁵. S'il n'y a aucun doute sur ces attributions puisque le style des figures des couronnements s'intègre fort bien dans la production de Scheemaekers et que les médaillons historiés qui timbrent les autels sont eux conformes au style de Bayar, les grands anges surmontant les autels sont d'une facture qui les démarque non seulement de Scheemaekers et de Bayar, mais qui se rattache très certainement à celle de Feuillen Houssart. Il suffira d'observer les similitudes offertes par l'anatomie, les drapés ou encore le traitement des cheveux et de les comparer avec les sculptures de la sacristie pour s'en convaincre.



Venons-en maintenant aux œuvres plus anciennes. On dénombre à Namur ou dans les environs proches une petite dizaine de sculptures pouvant être attribuées à Feuillen Houssart. Certaines sont empâtées, plusieurs sont perdues et ne peuvent plus être appréhendées que grâce à des photographies anciennes.

Il y a quelques années, on décida de rentrer dans l'église collégiale d'Andenne quatre très grands termes féminins (fig. 33-1 à 33-4). Bien que très endommagées, car sculptées en bois et ayant été exposées très longtemps à tout vent, les grandes qualités plastiques et l'expression de ces figures nous font penser à la manière de Houssart. La typologie et l'échelle de ces figures pourraient indiquer qu'elles étaient destinées à soutenir la première tribune d'orgues de la collégiale, celle qui a dû être réalisée avant 1731¹⁹⁶. La taille démesurée de ces pièces explique au moins en partie le travail de la matière qui a été enlevée par de larges coups de gouges, le geste est sûr et la mise en forme très efficace. Difficile donc de comparer ces figures avec d'autres à l'échelle naturelle, voire inférieure à celle-ci. La manière rapide du sculpteur atteste d'une maîtrise technique infaillible qui pourrait être celle du jeune Houssart, âgé de 21 ans en 1731. Le manque d'onctuosité des draperies et d'une manière générale la géométrisation des formes s'expliqueraient aussi de la sorte.

Je crois que l'ancienne proposition d'attribution de la magnifique série d'anges musiciens des jouées des stalles de Floreffe à Pierre-François Le Roy doit être définitivement écartée au profit de Feuillen Houssart (Vol.2, 106)¹⁹⁷. Le sculpteur doté d'une maîtrise technique hors du commun fait ici montre d'une inventivité exceptionnelle non seulement dans la variété des attitudes, mais davantage encore dans le traitement des chevelures. Cette fécondité d'invention mérite d'être soulignée, car elle fait figure d'exception dans le monde de la sculpture. Ces coiffures composent d'ailleurs un véritable catalogue des possibilités qu'offre le traitement de cette partie expressive des figures. La gestuelle précieuse, la petitesse des mains et des pieds ou encore la forme resserrée du bas du visage permettent également de rattacher le style de Houssart au courant rococo, une phase « maniérée » du baroque, relativement peu présente dans la sculpture de nos régions.

De nombreuses similitudes existent entre ces figures enfantines et leurs équivalents à la sacristie d'Averbode. Bien qu'endommagés, les trois anges musiciens installés au sommet des orgues de l'église Saint-Fuillen à Fosses-la-Ville (Vol.2, 108) complètent cette série de Floreffe. C'est une fois encore en nous référant aux angelots d'Averbode puis de ceux de Floreffe que nous avons déjà proposé d'ajouter au catalogue de Houssart, deux très beaux angelots illustrant les thèmes du Temps et de la Mort qui ont pris place de part et d'autre du confessionnal numéro huit de l'église Saint-Loup à Namur (Vol.2, 38)¹⁹⁸. Une seconde paire lui faisait vraisemblablement face dans les panneaux latéraux du confessionnal correspondant (n° 3), mais elle est perdue depuis longtemps. Malheureusement pour nous, seule la figure allégorique du Temps reste visible aujourd'hui, car celle de la Mort a été volée vers la fin du siècle dernier. Pour l'étudier, nous avons donc eu recours à un cliché ancien de l'IRPA.

Parmi les œuvres disparues, il faut citer les fragments d'un splendide dais d'autel en bois argenté qui appartenait à l'église Notre-Dame de Namur. Ils ont été volés et n'ont donc pas pu, comme d'autres vestiges du mobilier de cette église, rejoindre les collections du Musée diocésain. Cinq photos anciennes en conservent fort heureusement le souvenir (Vol.2, 17)¹⁹⁹. On y voit des têtes d'anges et d'angelots qui élargissent encore le catalogue des formes déployées par Houssart pour ces thèmes iconographiques.

32 Feuillen Houssart. Anges portant le tableau d'un retable, Averbode, abbaye. ©M.Lefttz

33 Feuillen Houssart. Termes féminins, Andenne, église Sainte-Begge. ©M.Lefttz



Plusieurs Christs en croix namurois méritent d'être examinés ici au vu de leurs qualités plastiques et expressives, bien que leur étude se heurte à une difficulté, c'est que la seule œuvre de référence illustrant ce thème iconographique, le Christ du réfectoire d'Averbode, n'est connu que par un cliché photographique (fig. 31)²⁰⁰. Il s'agit d'une œuvre hautement sophistiquée où le corps, la chevelure et la draperie sont animés d'un frémissement intense. Si la composition du perizonium se retrouve dans d'autres Christs, il n'est pas dit qu'elle soit propre à Houssart. Il y a encore d'autres Christs en croix à Averbode, au moins trois, dont deux qui pourraient nous intéresser (fig. 34), 84 cm et (fig. 35), 90 cm. Presque identiques par l'anatomie et la chevelure, ils se distinguent néanmoins dans l'expression du drapé. On peut les rapprocher de l'anatomie d'un très beau Christ conservé à Vedrin (Vol.2, 109), mais en faisant abstraction des bras qui ont été refaits en rabaisant leur position. Ces trois Christs de taille moyenne puisqu'ils font un peu moins d'un mètre de haut, offrent des corps aussi extrêmement minces et gracieux face à un autre petit groupe de Christs namurois, plus trapus, puissants et robustes. Il s'agit des Christs de Ciney (fig. 36), de la cathédrale de Namur (maître-autel, fig. 37) (Vol.2, 2) et de celui de l'église Notre-Dame à Namur (maître-autel, fig. 39) (Vol.2, 12). Les deux premiers offrent de nombreuses similitudes morphologiques, tant du point de vue de l'anatomie, que de la pilosité, seul le traitement du perizonium les démarque. Quant au troisième de ces Christs, il se rattache au groupe d'Averbode-Vedrin; la composition et le plissé du perizonium constituant une variante de celui de Vedrin. Le perizonium du Christ de Ciney atteste une recherche de vibrato intense par les creux profonds de la masse de l'étoffe et les puissants enroulements de sa rive. Ces caractéristiques se retrouvent, mais de manière plus rudimentaire, sur le Christ en croix de l'église Saint-Jacques à Namur (Vol.2, 18). Faut-il y voir une œuvre de jeunesse du sculpteur ou celle d'un suiveur? Faute d'avoir pu réaliser un examen sur place, notamment pour examiner la tête renversée en arrière comme dans le Christ de Notre-Dame, il est impossible de répondre pour le moment.



La sveltesse du corps ondoyant dans l'espace caractérise également le Christ triomphant de la mort de l'église Saint-Jean-Baptiste à Namur (Vol.2, 26)²⁰¹. La composition sophistiquée du perizonium aux pans qui se soulèvent ou s'enroulent rappelle le Christ en croix de Notre-Dame, mais le drapé s'est fait plus souple et onctueux. Le visage triangulaire au long nez mince, aux grands yeux avec paupières supérieures larges et tombantes, à la bouche entrouverte avec lèvres minces et commissures profondes rattache cette œuvre encore magnifique malgré l'intervention invasive réalisée au 19^e siècle pour une mise au goût du jour. Le travail de la barbe et des cheveux est également tout à fait dans la manière de Houssart, telle qu'on la retrouvera, encore plus raffinée, sur les sculptures d'Averbode. En témoignent ces mèches enroulées, animées de nombreuses variations, dont les stries creusées à l'aide d'une très fine gouge suggèrent les brins qui les forment. On trouve aussi cette manière d'exécuter les mèches de cheveux dans les têtes d'anges du dais perdu de la collégiale Notre-Dame, dans la série d'anges musiciens de Fosses-la-Ville, comme dans le groupe modelé en terre de Vénus et Cupidon appartenant à la collection des Amis de l'Hôtel de Groesbeeck-de Croix à Namur (Vol.2, 62). La composition et le modelé des étoffes longues et minces, parcourues de fins plis en Y et dont les terminaisons s'étalent ou se soulèvent rapprochent également ces deux dernières œuvres.

Dans le saint Crépin de l'église Saint-Nicolas à Namur, le sculpteur a utilisé deux types d'étoffes pour vêtir sa figure (Vol.2, 44). Leurs différences d'épaisseur et de tombé lui donnent l'occasion de créer une plus grande variété d'effets dans les plissés. Si l'agitation de l'étoffe n'est pas de mise, par exemple dans le Christ triomphant de l'église Saint-Jean-Baptiste (Vol.2, 26), certaines formules de composition se retrouvent dans plusieurs œuvres de Houssart, par exemple des faisceaux de longs plis en Y qui s'étirent en se tordant légèrement ou encore ces mêmes faisceaux croisant des séquences de plis en V. Cette dernière formule en particulier se retrouve au niveau du bassin, sur la face du Christ de Saint-Jean-Baptiste et le saint Crépinien de Saint-Nicolas. Le traitement des chevelures bouclées rapproche aussi les deux œuvres et les relie plus largement aux autres œuvres de Houssart.



Un dernier grand Christ namurois à considérer ici est celui de l'église Saint-Joseph à Namur (Vol.2, 27), car de nombreuses similitudes le rapprochent des trois autres que nous venons de regrouper. Le rendu du visage et de l'oreille sont très semblables, la composition des cheveux et de la barbe également, mais une analyse fine du traitement des formes est impossible à cause de leur fort empâtement. De même que pour les Christs précédents, la différence la plus notable se situe au point de vue du perizonium, avec cette fois une situation tout à fait exceptionnelle et intrigante. De toute évidence, le perizonium du Christ de l'église Saint-Joseph est formé d'un tissu naturel encollé et mis en place autour des hanches avant d'être plissé. Pour quelle raison a-t-on utilisé ce procédé unique à cette époque dans nos régions?

Sans pouvoir répondre aujourd'hui à cette question faute de disposer d'analyses matérielles et techniques sur cette pièce, nous pouvons déjà formuler deux hypothèses de recherche: soit le perizonium sculpté était très endommagé et l'on a jugé bon de le réparer en le masquant sous le tissu encollé, soit encore, le Christ était figuré totalement nu, attestant ainsi de sa pleine humanité. La première piste de recherche semble peu crédible, car même fortement endommagé, un perizonium sculpté conserve un certain volume qui aurait dû apparaître sous le tissu. Quant à la seconde hypothèse, elle se fonde notamment sur des exemples italiens plus anciens, puisque l'on sait que Michel-Ange ou Cellini avaient sculpté de telles images, mais aussi sur des exemples espagnols, comme l'*Ecce Homo* de Gregorio Fernandez²⁰².

34. Feuillen Houssart. Christ en croix. Bois. H.84 cm. Averbode, église Saint-Jean-Baptiste. ©IRPA

35. Feuillen Houssart. Christ en croix. Bois. H. 90 cm. Averbode, Abbaye. ©IRPA

36. Feuillen Houssart. Christ en croix. Bois. Ciney, église Saint-Nicolas. ©M. Lefftz

37. Feuillen Houssart. Christ en croix. Bois. Namur, cathédrale. ©M. Lefftz

38. Feuillen Houssart. Christ en croix. Bois. Comparaison entre les Christs de Namur et de Ciney. ©M. Lefftz

39. Feuillen Houssart. Christ en croix. Bois. Namur, Église Notre-Dame. ©M. Lefftz



40

Deux statues de saints nous semblent devoir être ajoutées à cet essai de catalogue des sculptures de Houssart. Il s'agit d'un saint Laurent conservé à l'église Saint-Clément d'Achêne (fig. 40) et celle du saint Corneille de l'église Saint-Rémi de Thon (fig. 41). Le soulèvement et l'agitation des draperies, comme la recherche de spatialisation, semblent indiquer que ces œuvres se situent chronologiquement entre les œuvres namuroises analysées ci-devant et celles d'Averbode, marquant la dernière étape de la carrière de Houssart. D'échelles très différentes, puisque la première mesure 62 cm de hauteur²⁰³ et 147 cm pour la seconde, ces sculptures attestent une sophistication rare dans la sculpture namuroise.

Comme nous l'avons précisé d'emblée, toutes ces propositions de nouvelles attributions à Feuillen Houssart devront certainement être affinées, voire amendées et surtout faire l'objet d'une distribution chronologique relative plus fine, mais elles ont déjà permis de reconsidérer l'œuvre de celui qui fut de loin le meilleur sculpteur namurois du 18^e siècle et l'un des meilleurs sculpteurs dans nos régions. Sur la base de cette redécouverte de l'œuvre de Houssart, on peut déjà affirmer que son influence se fera sentir à Namur chez Denis-Georges Bayar et François-Joseph Denis.

40 Feuillen Houssart. Saint Laurent. Bois polychromé. H. 62 cm. Achêne, église Saint-Clément. ©IRPA

41 Feuillen Houssart (1710-1753). Saint Corneille. Bois polychromé. H. 147 cm Thon, église Saint-Rémi. ©IRPA



41

LE CLERCQ, FRANÇOIS (1755-1826)

Né à Namur le 6 octobre 1755 de Perpète-Joseph, natif de Fosses et de Marie Angélique Berger²⁰⁴. Inscrit comme élève à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers en 1773, il partira à Gand en 1777 en compagnie de Dubbelens²⁰⁵. On le retrouve à l'Académie de Paris, le 24 novembre 1779, comme élève de Boizot. Au Salon de la Correspondance de 1779, il exposa un relief en ivoire représentant la Gloire de Voltaire, ainsi qu'un buste du même Voltaire²⁰⁶. Quelques années plus tard, on le retrouve à Namur, où il exécutera en 1784 le buste du président Stassart²⁰⁷. Deux ans plus tard, il exposait à la Société d'émulation de Liège dont il était membre honoraire. Il semble que ce soit vers cette époque qu'il eut comme élève le jeune CH. Jos. Massaux, de Bois-de-Villers²⁰⁸. Le chapitre noble d'Andenne l'employa en 1792 à réaliser des consoles. Enfin, Marchal nous dit qu'il proposa avec le sculpteur Parmentier de Feluy un projet de monument funéraire pour l'évêque Pisani de la Gaude, inhumé dans la cathédrale Saint-Aubain²⁰⁹.

LEKAT

Selon Marchal, ce sculpteur aurait reçu l'autorisation, moyennant une redevance de 2 florins de rente, de se servir d'une cave située sous le marché Saint-Rémi²¹⁰.

LE ROY, PIERRE-FRANÇOIS (1739-1812)

La vie et l'activité du sculpteur namurois Pierre-François Le Roy (1739-1812) ont depuis longtemps déjà retenu l'attention des chercheurs²¹¹. Des lettres, des témoignages d'époque et d'autres pièces d'archives encore ont servi à reconstituer la trame de son parcours de vie, ainsi que son activité artistique. En 2006, Alain Jacobs avait proposé de lui attribuer une quarantaine de travaux, la plupart étant des sculptures en terre cuite ou en marbre. Sur la vingtaine d'œuvres conservées, une bonne moitié d'entre elles se trouvent au Musée des Arts décoratifs de Namur. Faute de place, nous ne pourrions reprendre ici l'ensemble du catalogue des œuvres de Le Roy, et nous nous limiterons donc aux nouvelles attributions, car celles-ci en constitueront un utile élargissement²¹². Cet apport se fera sur base de l'analyse morphologique et il concerne presque exclusivement la production religieuse en bois de Le Roy. Hormis l'une ou l'autre œuvre en marbre représentant des figures en buste et en bas-relief, ce pan de l'activité du sculpteur namurois était jusqu'à ce jour passé totalement inaperçu²¹³. Cela s'explique, car d'une part les sources d'archives convoquées jusqu'ici n'en font pas état, et d'autre part, parce que ces œuvres ne sont pas signées. C'est donc une vision élargie et bien plus fidèle à l'œuvre de cet artiste qui s'offre à nous aujourd'hui, elle conforte aussi l'image d'un artiste quelque peu besogneux, ayant le sens du détail rendu avec minutie et une certaine préciosité, mais sans inventivité fulgurante²¹⁴. Quoi qu'il en soit, Le Roy qui eut toujours à cœur sa ville natale, puisqu'elle accompagne la plupart de ses signatures, sera dorénavant reconnu dans le mobilier des églises de sa ville. Mais avant de passer aux œuvres religieuses, rappelons que nous avons proposé récemment de retirer la Minerve en terre cuite du catalogue de Le Roy pour la faire glisser dans celui de F.-J. Denis²¹⁵. Une seconde terre cuite profane a également été réattribuée, mais cette fois au profit de Feuillen Houssart^{(t)216}. Nous pouvons par contre attribuer au jeune Le Roy la série des huit médaillons en marbre blanc représentant en buste les Pères de l'Église et les évangélistes, actuellement placés à la cathédrale de Namur, mais provenant de l'abbaye de Floreffe (Vol.2, 6). Nous croyons que si cet ensemble a fait l'objet d'anciennes attributions à Delvaux, c'est parce que deux d'entre eux au moins sont très vraisemblablement le fruit d'une collaboration

entre le maître sculpteur nivellois et le jeune Le Roy en formation dans son atelier. La plupart de ces reliefs témoignent cependant de l'influence d'un autre sculpteur namurois : Denis-Georges Bayar. Voilà pourquoi nous proposons de voir chez ce dernier le premier maître de Le Roy. Si Pierre-François Le Roy était né quelques années plus tôt, il aurait probablement été mis en apprentissage chez Feuillen Houssart(t) et sa destinée aurait sans aucun doute été tout autre. Fils du menuisier Hubert-François Le Roy, le jeune Pierre-François est probablement devenu maître sculpteur en 1758 car, cette année, son père réclame pour lui une réduction des droits d'entrée au métier, alors qu'il vient de réaliser un crucifix comme chef-d'œuvre²¹⁷. Ferdinand Courtoy a vainement cherché dans les protocoles de notaires namurois le marché fait en 1766 pour la réalisation des stalles de la cathédrale de Namur²¹⁸.

Une autre petite figure en terre cuite (Vol.2, 84 AHN), un chérubin cette fois, permet de nourrir encore un peu plus ce catalogue et renforce les liens déjà connus avec Floreffe. À son propos, Alain Jacobs avait déjà imaginé qu'il aurait été le modèle préparatoire (*modello*) de l'un ou l'autre chérubin en pierre, en marbre ou en bois pour le nouveau mobilier de l'église abbatiale de Floreffe²¹⁹. Il s'appuyait pour cela sur une lettre de l'abbé J.B. Dufresne, datée du 22 octobre 1776, faisant référence à un ouvrage très délicat pour lequel il faut mille précautions, notamment à des draperies jusqu'à la plus grande délicatesse, mais aussi, sur une déclaration de Philippe Baert qui donnait à Le Roy une représentation de *Dieu le Père* pour le retable du maître-autel de l'église (BR, Ms II 95). Or nous avons montré récemment que le style de ce groupe relevait de celui d'un autre sculpteur namurois, F.-J. Denis²²⁰. Mais Alain Jacobs n'était pas très loin de la solution puisque c'est avec les chérubins du tabernacle de ce maître-autel qu'il faut comparer la figure en terre cuite du musée des Arts décoratifs de Namur, et plus particulièrement avec celui de droite, car les similitudes entre le *modello* et la figure en marbre y sont extrêmement étroites. De surcroît, la chronologie de ces travaux à Floreffe peut maintenant être affinée puisque la terre cuite est signée et datée de 1776, alors que le remontage du tabernacle est daté de 1778 grâce à une source épistolaire émanant de l'abbé²²¹.

L'ESPAGNOLLE, MATHIEU

En 1629, il est rétribué de 40 patars pour la réalisation d'un groupe sculpté de la Trinité placé au maître-autel de l'église de Harlue²²². Les deux figures principales de ce groupe sont toujours présentes dans l'église d'Harlue (fig. 42)²²³. Leur très grande proximité morphologique avec un groupe semblable provenant de l'église Notre-Dame à Namur, aujourd'hui au Musée diocésain (Vol.2, 76), permet de commencer l'élargissement du catalogue des œuvres de ce sculpteur²²⁴. Ne faudrait-il pas également y adjoindre la statue de saint Roch conservée à la chapelle éponyme à Châtelet (fig. 43)? Attribuée à Charles-Philippe De Rose et datée 1714 dans la base de données de l'IRPA²²⁵, elle présente pourtant bien plus d'affinité avec le groupe ici constitué qu'avec les statues des saints Crépin et Crépinien de la Société archéologique de Namur. Mais une fois encore, ces attributions reposent sur la seule tradition orale qui donne à De Rose ces deux dernières statues.

LIBERT (ALIAS LINETTE), NICOLAS

Le 9 mars 1620, il passe un important contrat en association avec Jean de Villers pour la fourniture à un marchand de Bois-le-Duc, Corneille Jansen, de 100 pieds de corniche et 200 pieds d'architrave en pierre²²⁶.

MADOUX, BAUDUIN

Ce menuisier a été surpris en train de réaliser de la sculpture (1738). Convaincu par le métier d'avoir embelli et vendu de tels ouvrages, il est poursuivi et mis à l'amende avant de porter la question au Conseil provincial pour savoir si quelqu'un qui a fait pour chef-d'œuvre un meuble est en droit d'embellir ses ouvrages de menuiserie par de pareilles sculptures²²⁷.

MASSAUX, GHISLAIN-JOSEPH (1772-1851)

Ce sculpteur, mais aussi graveur, né à Bois-de-Villers et mort à Gand, a fait l'objet d'une notice élogieuse par Goetghebuer en 1851, mais celle-ci est construite sur des poncifs²²⁸. Il aurait d'abord suivi des cours de dessin chez un certain Leclerc, puis aurait reçu un modèle d'*Ecce Homo* de Pierre-François Le Roy qu'il aurait tenté de sculpter en marbre, avant d'aller à Gand où il a été formé, dans l'atelier du sculpteur Charles van Poucke, et à l'Académie de dessin où il remporta des prix en 1792, 1793 et 1796. Il s'est également essayé à la gravure et remporta le premier prix de l'École centrale en 1798. Comme sculpteur, il exposa un groupe en marbre représentant La Géométrie au Salon de l'Académie de Gand en 1796. Il avait aussi modelé en terre cuite pour Charles van Hulthem les bustes de Vésale et d'Érasme. Cette seconde pièce fut présentée comme œuvre de réception à la Société royale des Beaux-Arts de Gand.

MATHOLET, FRANÇOIS

Le 2 octobre 1670, François Matholet et Servais Godenne, maîtres tailleurs d'images à Namur, conviennent avec Claude Lefer, aussi maître tailleur d'images à Gand, pour réaliser *le dessous d'une table d'autel* à livrer à Bruxelles²²⁹.

MATTET

Ce sculpteur de Namur exécuta en 1771 une crosse – une parclose ? – pour les stalles du chœur de la collégiale de Dinant, sur un dessin de Maître Léon²³⁰.

MISSON, BASTIEN (SÉBASTIEN)

En 1615, il grave des pierres armoriées (?) pour la porte Saint-Nicolas²³¹. En 1617 et 1618, on le retrouve à tailler d'autres armoiries²³². Toujours en 1618, Sébastien Misson reçoit la commande d'une tombe armoriée pour le défunt mari de Catherine Le Suis, comme pour elle-même²³³. Le 4 février 1625, il se porte fort pour Nicolas Brigaude, atteint d'une maladie contagieuse, auprès de Hans van Mildert²³⁴. L'année suivante, il conclut un marché avec Hans Vanderbeck et Anthoine de Leme, marchands de Malines pour leur fournir des piédestaux en pierre de touche (pierre noire de Dinant)²³⁵. Un an plus tard, le 12 mai 1627, c'est en son nom propre qu'il passe contrat avec Hans van Mildert pour la fourniture d'une clôture de chapelle en pierre²³⁶. En décembre de l'année 1627, il réclame son dû au seigneur de Frizet pour la réalisation d'une tombe et, en novembre de l'année suivante, il réitère sa demande²³⁷. En 1631, Bastien Misson passe contrat avec le couvent de Saint-Gilles à Namur pour la fourniture d'un retable d'autel en marbres et albâtre²³⁸. (Voir aussi Danco qui a travaillé durant 45 ans pour Bastien Misson.)

MISSON, CHARLES

La famille des tailleurs de pierre Misson est déjà très active au 16^e siècle. Cela a pu jouer dans le fait qu'en 1603 Charles Misson, *maître juré des ouvrages et massonneries au pays de Namur*, recevait une très importante commande de fourniture de pierres à livrer au parc de la cour de Bruxelles²⁴⁰. En 1615, il taille les armoiries de la porte Saint-Nicolas. La rémunération est perçue par son fils Bastien²⁴¹.

MISSON HUBERT (LE JEUNE)

Hubert Misson est cité à de nombreuses reprises comme marbrier au service du roi de France, pour d'importantes fournitures de marbre dont la nature et la forme ne sont pas toujours précisées, même si on y trouve quelquefois du dallage noir ou blanc, des socles de marbre blanc, un bassin ou des cheminées, ou encore plus simplement des *ouvrages de marbre*. Pour ses travaux, il doit quelquefois acheter au magasin royal du marbre blanc ou du marbre vert de Campan, du marbre du Languedoc, qu'il destine au château de Versailles (bains, chapelle, escalier, etc.), de Fontainebleau, de Saint-Germain-en-Laye, de Meudon, à l'église des Invalides, au Trianon ou dans d'autres *maisons royales*. Son activité pour les bâtiments du roi s'étend de 1681 à 1708²⁴². Pour Sophie Mouquin, ce marbrier aurait constitué avec Jean Le Grue, Jérôme Derbais et les frères Deschamps, tous originaires du Hainaut (!), la première génération des marbriers du roi²⁴³. C'est aussi ce qui ressort de la consultation des *Comptes des bâtiments du Roy sous le règne de Louis XIV* publiés par Guiffrey²⁴⁴. Parmi les marbriers, Misson et Le Grue se distinguent parce qu'ils furent les premiers à livrer en 1664 les six colonnes en Barbençon destinées au baldaquin du Val-de-Grâce²⁴⁵. Mais Misson joua surtout un rôle déterminant dans la politique d'approvisionnement du marbre menée par Colbert. Jouissant des qualités requises grâce à une longue tradition familiale déployée dans les métiers de la pierre, il était parfaitement à même d'apprécier les qualités d'un marbre et la faisabilité de son exploitation sur le terrain. Dès juillet 1664, Hubert Misson fut même envoyé en Comminges (Pyrénées) par le ministre du roi, comme prospecteur, pour repérer les sites favorables²⁴⁶. En 1666, le marbrier Dieudonné Misson, *principal commissaire du Roy pour la traicte et conduite des marbres, fut envoyé à son tour aux monts Pirénées pour y chercher et fouiller des marbres pour servir à la batisse et embellissement du Louvre*, pour lequel il fit tirer et emporta des colonnes. En 1675, Misson fut renvoyé en prospection en Languedoc et en 1676, une nouvelle fois dans les Pyrénées²⁴⁷.



42 Mathieu l'Espagnol. Dieu le Père (ph. gauche). H. 90 cm. Le Christ de la Trinité (ph. droite) H.94cm. 1629. Bois polychromé. Harlue, église Saint-Martin. ©IRPA

43 Mathieu l'Espagnol? Saint Roch. 1714. Bois polychromé. H. 91 cm. Châtelet, chapelle Saint-Roch. ©IRPA

MISSON, HUBERT (LE VIEUX)

Beau-père de Gilles du Maisnil, il passait une convention avec Pierre de Nuremberg, le 9 octobre 1614, pour la livraison de tombes en série²⁴⁹.

MITEMART, GUILLAUME

Il apparaît dans le Grand Registre de Bayar le 25 octobre 1729 pour commencer son apprentissage durant quatre ans, sans rien gagner, comme convenu avec sa mère. En réalité, la formation avait déjà commencé le 17 mai 1729, mais elle ne devait jamais arriver à son terme puisque le jeune homme décéda le 19 février 1732²⁵⁰.

MOUTON, JEAN-FRANÇOIS

Est inscrit comme élève au cours de perspective à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers en 1770²⁵¹.

**PARANT (ALIAS PARENT),
LAMBERT-JOSEPH (NAMUR? –
ACTIF ENTRE 1757 ET 1777)**

Depuis les recherches entreprises par E. Neefs sur ce sculpteur, presque rien n'a été découvert²⁵², sauf peut-être un acte notarié transcrit par Ferdinand Courtoy dans le protocole du notaire Dupuit et daté du 15 juin 1747, où plusieurs membres du métier des menuisiers, tourneurs et sculpteurs déclarent que Lambert-Joseph Parent est le fils du maître charpentier namurois Philippe-Joseph Parent et aussi qu'il a été apprenti durant cinq ou six ans chez le maître sculpteur namurois François Vanden Bosse. En 1761, Lambert-Joseph Parant est nommé doyen de la guilde de Saint-Luc de Malines. En sus de son activité de sculpteur, il réalisait aussi des matrices destinées à l'estampage panneaux de cuirs, un artisanat caractéristique de Malines à l'époque baroque. Obligé de quitter la ville en 1774, on le retrouve ensuite à l'Académie de Leiden en 1777 avant de perdre définitivement sa trace.

Si l'on en croit les recherches menées jusqu'ici, l'essentiel de son activité semble s'être déroulé à Malines où on lui donne des retables d'autels, un monument funéraire et des confessionnaux. La chaire de l'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage, provenant des Dominicains de Malines semble être représentative de l'art de Lambert-Joseph Parant au milieu du 18^e siècle (fig. 44) (ca 1757). Le chantier réalisé d'après le projet du peintre malinois Égide-Joseph Smeyers (1694-1774)²⁵⁴ s'intégrait dans un vaste programme iconographique lié à l'ordre des Dominicains. On y voit notamment saint Dominique vainqueur de l'hérésie sous la cuve et trois médaillons illustrant des épisodes de la vie du fondateur de l'ordre.



44 Lambert-Joseph Parant, Chaire de vérité, 1757. Bois. Malines, église Saint-Jean-Baptiste. ©IRPA



PARENT, PIERRE

Cité en 1769 comme entrant du petit métier des sculpteurs. On ne lui connaît pas d'éventuels liens de parenté avec Lambert-Joseph Parant²⁵⁵.

PHAZELLE (ALIAS FASEL(LE), FAZELL(E), PHASEL(LE), PHAZEL), DENIS (1707-1795)

Fils du marchand Joseph Phazelle et frère aîné de Philippe, Denis est baptisé le 11 novembre 1707. Par sa mère, Catherine-Gertrude Bayar, il est le neveu de Denis-Georges Bayar, dont il deviendra le collaborateur, au moins de 1728 à 1770²⁵⁶. Il sculpte pour son oncle aussi bien le bois que la pierre et procède même au marbrage à l'occasion. Outre le Grand Registre de Bayar, d'autres sources d'archives mentionnent encore des travaux réalisés par Denis Phazelle, comme ce pavillon pour la statue de la Vierge de l'église d'Évrehailles réalisé en 1749²⁵⁷. Mais de tout cela, une seule source a permis de reconnaître une statue encore en place, mais à vrai dire médiocre, un saint Roch pour l'église de Noville-les-Bois (fig. 45)²⁵⁸. Une statue *sœur* de ce saint Roch se trouve à l'église Notre-Dame du Rosaire de Floreffe (fig. 46), elle fait pendant à un saint Nicolas de Myre qui relève du même style ; il s'agit donc sans doute également de deux œuvres de Denis Phazelle (fig. 47).

PHAZELLE, PHILIPPE

Fils de Joseph Phazelle et donc frère de Denis, Philippe Phazelle relève de la bourgeoisie de Namur le 8 juin 1761²⁵⁹.

PIERRET

Il reçut à Namur, en 1730, 7 florins pour trois cadres sculptés et dorés destinés au chapitre noble de Moustier²⁶⁰.

QUEVET, G.-JOSEPH

Reçut 10 escalins en 1721 (?) pour avoir peint la croix de Juliez [sic], y avoir sculpté trois fleurons, l'éponge et les deux marches et les avoir bronzé, pour le chapitre noble d'Andenne²⁶¹.

ROSE : VOIR DE ROSE

SIMON, GODEFROID (CA 1648-1729)

Marchal avait déjà glané quelques informations sur ce sculpteur²⁶², mais Brouwers lui a consacré une notice substantielle dans la biographie nationale²⁶³. Né à Wavre vers 1648, il vint s'établir jeune encore à Namur où il décéda le 22 octobre 1729. Il habitait la paroisse de Notre-Dame lorsqu'il épousa Anne-Barbe Boursin le 24 août 1673, laquelle devait décéder le 16 février 1680 en lui laissant deux filles. Quelques mois plus tard, Godefroid Simon épousait Anne-Thérèse Minaux qui lui donna sept enfants. Courtoy a retrouvé sa trace en 1682 à propos d'un chantier concernant un retable d'autel à ériger aux Croisiers²⁶⁴ et en 1698 pour un petit travail de sculpture d'un type particulier puisqu'il s'agissait de réaliser une matrice destinée à un fondeur de cloches : *À Godefroid Simon, entretailleur d'images at esté payé 26 florins pour avoir travaillé sur du bois les ornements nécessaires à imprimer sur la cloche du château*²⁶⁵. On ne sait comment il subvint à ses besoins durant plusieurs décennies, mais il devait être pauvre, car lorsqu'il demanda à être reçu à la bourgeoisie de Namur, le 13 juin 1712, il n'eut aucun droit à payer. En 1727, ce sculpteur était âgé de 79 ans²⁶⁶. Deux ans plus tôt, en 1725, il avait travaillé aux stalles de l'église des Bénédictines Notre-Dame de la Paix à Namur, dont la construction avait démarré deux ans plus tôt²⁶⁷. Il livra aussi une statue de sainte Begge en 1718 aux chanoinesses d'Andenne²⁶⁸, ainsi qu'une statue de sainte Lucie et Vierge dorée à la communauté de Maillen en 1720²⁶⁹. Outre sa collaboration avec De Rose aux stalles de la collégiale Notre-Dame à Namur²⁷⁰, Godefroid Simon aurait tout comme lui travaillé à l'autel de l'église de Moustier²⁷¹.

La grande statue en bois de sainte Begge (fig. 30) conservée à l'église collégiale d'Andenne pourrait être celle qui a été payée à Godefroid Simon en 1718, car le style général correspond à la période, mais Courtoy pensait que cette statue était de Gilisquet (voir *supra*, notice sur ce sculpteur). Il est par contre bien délicat de comparer cette statue avec les bas-reliefs conservés des stalles de la collégiale Notre-Dame. On peut aussi se demander si certaines des statues de saints conservées à Noville-les-Bois ne sortiraient pas du ciseau de Simon. L'étroite proximité entre le style des reliefs provenant des stalles de Notre-Dame et ceux que l'on trouve dans le catalogue de Bayar devrait nous obliger à adopter une caractérisation plus fine des œuvres produites dans l'atelier de cet artiste afin de tenter de distinguer les exécutants, car si le style de certains de ses collaborateurs, tels que Le Roy, se discerne assez vite par un écart bien marqué dans la qualité de l'exécution, il n'en est pas de même pour la plupart des œuvres rassemblées autour de Bayar. On savait déjà que ce dernier était un grand entrepreneur entouré d'une équipe nombreuse, mais on peine jusqu'ici à déterminer quelle est réellement sa part d'exécution dans les œuvres sorties de son atelier.



45 Denis Phazelle. Saint Roch. Bois. H.93 cm. Noville-les-Bois, église Saint-Étienne. ©IRPA

46 Denis Phazelle. Saint Roch. Bois polychromé. H.89 cm. Floreffe, église Notre-Dame du Rosaire. ©IRPA

47 Denis Phazelle. Saint Nicolas de Myre. Bois polychromé. H.85 cm. Floreffe, église Notre-Dame du Rosaire. ©IRPA

T

TILOT, THIRY

Ferdinand Courtoy l'a repéré dans le registre aux Tailles de Namur, en 1795. Le sculpteur Tilot habite alors rue du Président, à côté de la maison d'un orfèvre²⁷².

VAN DEN BOSE (ALIAS VAN-DEN BOSSE, VAN DEM BOSSE, VANDENBOSC, VAN DEN BOSCE, BOXHE), FRANÇOIS

Ce sculpteur reçut le 14 août 1743, 9 florins, 2 sols du receveur du chapitre noble des dames de Moustier pour avoir livré un saint Roch pour cette église²⁷³. Le 15 juin 1747, il déclarait devant le notaire Dupuit, avoir engagé comme apprenti Lambert Joseph Parent²⁷⁴. Enfin, Ferdinand Courtoy a retrouvé sa trace dans les archives de Marche-les-Dames, où il déclare le 18 mars 1756 avoir réalisé toutes les sculptures des stalles du chœur des Dames de Marche-les-Dames, *les trente-deux crosses reprises au dessin suivant le modèle fait à vue d'icelles pour une moitié [...] panneaux, basses formes, tourettes, campanes et autres enrichissements à indiquer aux quatre grandes formes, etc. Faire les armes de l'abbesse pour 240 florins*²⁷⁵. Une partie de ces stalles existe toujours, mais démantelées (fig. 48)²⁷⁶. Le style des figures en bustes des panneaux rappelle celui des figures issues de l'atelier de Bayar par les formes anatomiques géométrisées et les larges plis plats traités sans beaucoup de rythme et de nuances. Le traitement de la pilosité est plus soigné, il semble se situer dans la mouvance des œuvres namuroises de Le Roy, c'est-à-dire une époque où ce dernier collaborait surtout avec Bayar. Faut-il dès lors y voir une influence indirecte de Bayar sur Vanden Bose, ou faut-il plutôt envisager que ce dernier aurait pu collaborer avec le célèbre entrepreneur namurois ? Enfin, Paul Bertholet avait retrouvé un reçu autographe de Jacques-François Van dem Bosse dans les archives de l'église de Noville-les-Bois : *pour un st Éloi que j'ai fait livré pour l'église de Noville-les-Bois*, pour laquelle il a touché 8 écus et 2 escalins²⁷⁷.

V

VLEMING, HANS

Grâce à un courrier envoyé à F. Courtoy en 1937, on conserve la mémoire de ce sculpteur né à Namur vers 1540-1550 et mort en Suède en 1623²⁷⁸.

VOLLERS (ALIAS DE VILLERS), JEAN (ALIAS JAN)

Le 9 mars 1620, il passe un important contrat en association avec Nicolas Libert pour la fourniture à un marchand de Bois-le-Duc, Corneille Jansen, de 100 pieds de corniche et 200 pieds d'architrave en pierre²⁷⁹.

WANSON (ALIAS WANESON), FRANÇOIS

C'est à ce maître tailleur de pierre que l'on devait la clôture de chœur de la collégiale de Nivelles réalisées en 1636, en marbre blanc et noir²⁸⁰. Deux ans plus tard, François Waneson s'engageait par contrat avec la fabrique de l'église Saint-Jean-Baptiste de Namur à réaliser un retable d'autel dédié à sainte Anne (1638)²⁸¹. Quelques années auparavant, François Waneson avait réalisé à Namur une porte monumentale en pierre à la rue des Brasseurs²⁸². Le 3 mars 1649, le maître tailleur de pierre de Namur et le sculpteur anversoïse Cornelis Van Mildert établissaient contrat *de faire une coronice et frontispice d'un portail de telle façon et semblable que celui de l'église Notre-Dame d'Anvers pour une autre porte de la même église*²⁸³. Le portail (?) sera livré *sur le bateau dudit Stæn au lieu de Dorte au pris de 3 fl. et 18 pat de chaque pied ajusté à jointure à l'ouvrage capable pour être posé*. Wanson reçoit 50 florins d'acompte si l'ouvrage n'est pas fait à la Saint-Jean et Cornelis van Mildert ne sera pas obligé d'accepter l'ouvrage de Wanson qui devra rembourser. Ce n'était pas la première fois que François Wanson et van Mildert collaboraient puisqu'une autre affaire impliquant également Jean Arnould les réunissait le 15 février 1634²⁸⁴.

W

WICOT

Sculpteur mentionné le 7 novembre 1781 dans les États de Namur pour une demande non accordée de subsides²⁸⁵.

WILLAUME, NICOLAS

Mentionné comme bourgeois, maître tailleur de pierre et sculpteur vivant à Namur, selon la Cour de la Neuville²⁸⁶.

WILMART, FRANÇOIS

Le 5 janvier 1724, le maître tailleur de pierres et sculpteur François Wilmart est en contestation avec l'abbé de Boneffe pour des travaux exécutés à l'abbaye²⁸⁷.

WILMOT, JEAN BALTHAZAR

Maître sculpteur et peintre à Namur, il demande devant le Conseil provincial que la fabrique d'église d'Ohey lui paie ce qu'elle lui doit²⁸⁸.



48 François Van den Bose. Panneaux des stalles. 1750-1751. Bois. Marche-les-Dames, église abbatiale. ©IRPA

NOTES

[[]1 Borgnet 1861:197-218.]

[[]2 Dans un procès qui opposera en 1758 le métier des menuisiers à Hubert François Le Roy, maître menuisier au sujet de l'habilitation de son fils sculpteur à exercer comme menuisier (AEN-454), on lit que les cuveliers se séparèrent des menuisiers, sculpteurs et tourneurs à partir de 1722.]

[[]3 A.E.N., M. M. N., 185, charte du métier de 1525, retranscrite en 1761, f°8.]

[[]4 A.E.N., M. M. N., 454, Procès du métier contre Hubert-François Le Roy, au sujet de l'admission de son fils dans la corporation, 1758. On y apprend notamment que Pierre-François Le Roy fit un crucifix comme chef-d'œuvre et qu'il dut payer les 48 florins pour être admis au métier plutôt que les 6 florins qu'il aurait payés s'il avait été fils de maître-sculpteur.]

[[]5 A.E.N., M. M. N., 454, Procès du métier contre Hubert-François Le Roy, au sujet de l'admission de son fils dans la corporation, 1758. On y apprend notamment que Pierre-François Le Roy fit un crucifix comme chef-d'œuvre et qu'il dut payer les 48 florins pour être admis au métier plutôt que les 6 florins qu'il aurait payés s'il avait été fils de maître-sculpteur.]

[[]6 Borgnet, Bormans et Brouwers 1871-1924 : 264.]

[[]7 Par exemple : A.E.N., E. C. P., 1879, 1658. D'après une note de Courtoy (F.C., 1144, *Sculpteurs* E-L.).]

[[]8 Voir ci-après notice sur François Danco.]

[[]9 Sur l'importance des collaborations entre les sculpteurs brabançons comme les De Nole, van Mildert ou encore Faid'herbe et les marbriers namurois, voir, en dernier, Lefttz 2021 : 411- 441.]

[[]10 A.E.N., Notaires. Carabin, 6 mars 1655. Découvert et transcrit par F. Courtoy (F.C. 1144, *Sculpteurs* E-L)]

[[]11 Voir ci-après notice sur l'imagier Thiery Bidart ; Courtoy 1920 : 226-227.]

[[]12 Sur les qualités et l'usage de cette pierre dans le contexte namurois, voir: Francis Tourneur, « Coup d'œil lithique sur le mobilier liturgique », in Cortembos 2021, p. 421.]

[[]13 Voir, en dernier, Lefttz 2021 : 411-441.]

[[]14 A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*. Anthoine. Registre du Métier, p. 5.]

[[]15 A.E.N., F.C. 1143, *Sculpteurs A-D*. Anthoine. Transcription de l'acte passé chez le notaire Wilemet, le 26 janvier 1618. Il existe encore à Tongrinne un saint Roch, mais il est plus ancien, il a été attribué au Maître des saints Rochs (Objet IRPA n° 10007855 ; pour l'attribution, Zaffaroni 2023 : 235).]

[[]16 A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*. Anthoine. Extrait des Comptes de la ville, 1639, f° 197.]

[[]17 Marchal 1895 : 403.]

[[]18 A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*. Anthoine. A.E.N., Comptes de l'église de Harlue.]

[[]19 Cliché IRPA : m210972.]

[[]20 A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*. Anthoine. Registre du Métier des escriviers, f° 16 v°.]

[[]21 A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*. Anthoine. Enquêtes du procès du Conseil provincial, 6 novembre 1657.]

[[]22 Donnet & Rolland 1929 : 34.]

[[]23 A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*. Arnould.]

[[]24 A.E.N., Notaires. Delevaulx, à la date. Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).]

[[]25 A.E.N., Notaires. Delevaulx, à la date. Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).]

[[]26 A.E.N., Notaires. Tilman, 23 mai 1650. Édition: Van de Castele 1883-153-154.]

[[]27 A.E.N., Notaires. Bodart, à la date. Signalé par Courtoy (A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*. Arnould et dans le même fonds, 1145 M-W, Ville).]

[[]28 Marchal 1895 : 576.]

[[]29 A.E.N., M. M. N., 425, f° 28 r° : *Jan Arnould*de après avoir fait chef d'œuvre d'un image de notre dame at esté ressu par la généralité et at païé les droy du mestier.]

[[]30 Marchal 1895 : 403. Enquête du Conseil provincial, 19 août 1653.]

[[]31 A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*. Balat. D'après un renseignement fourni par Edm. Niffles, en septembre 1924.]

[[]32 Marchal 1895 : 643, sans sources citées.]

[[]33 Voir l'excellente édition critique de Van Belle et Javaux 2006. On y trouvera aussi toute la bibliographie sur Bayar.]

[[]34 Lefttz 2022 : 35-37.]

[[]35 Lefttz 2006 : 141-154.]

[[]36 AEN, F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*, Bernard. Comptes des Bénédictines de Namur, registre 20, f° 46.]

[[]37 AEN, F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*, Bidart.]

[[]38 Borgnet 1861 : 197-218.]

[[]39 Objet IRPA : 10040831. Devillers 1856:123 : *Un jubé, en marbre, est adossé au grand portail de l’église. Il présente, dans des niches, les statues des vertus théologiques, et, au centre, un écusson dont les armes ont disparu, entouré du collier de l’ordre de la Toison d’or, avec le millésime 1592 au bas*. Ni Mogin 1946 : 21-22, ni Steppe 1952 : 303-304, ne mentionnent le nom de Bidart. Jean-Marie Lequeux dans sa notice sur l’église Saint-Ursmer de Binche attribue avec réserve le jubé à Thierry Bidart, les statues des vertus cardinales et théologiques (en marbre blanc ?), les armoiries datées 1592 (plus en place). Le jubé a été déplacé en 1756. (Lequeux 1977 : 19-20).]

[[]40 Transcription de l'acte dans X. B 1889 : 557-559.]

[[]41 Objet IRPA : 10028044. Repris dans l'inventaire de Kockerols 2001 : 228. Si l'attribution à Thierry Bidart des sculptures du jubé de Binche devait être confirmée, alors l'épithaphe d'Ivoy pourrait bien être également de sa main.]

[[]42 Borgnet 1861 : 216. Dans les notes de Courtoy, on trouve plusieurs mentions d'armoires et de manteaux de cheminée sculptés par Thierry Bidart (AEN, F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*, Bidart), notamment pour l'ancienne halle des bouchers de Namur (Del Marmol 1877 : 252). On y trouve aussi la mention du contrat de mariage de Thierry Bidart et de Louise Bosman le 11 mars 1579. Thierry Bidart était encore en activité en 1624, et François Bidart jusqu'en 1630, au moins.]

[[]43 Hermans 2021 : 109.]

[[]44 Courtoy 1937 : 274-275.]

[[]45 Contrat passé le 5 janvier 1615, publié dans : Piétresson de Saint-Aubin 1937 : 276-279, suivent dix-neuf quittances signées de Thierry Bidart et d'Élisabeth Bauduin, sa femme (1616-1621); Steppe 1952 : 293, 302.]

[[]46 Borgnet 1861 : 217. Le contrat passé entre le magistrat de Namur et Thierry Bidart a été publié dans Borgnet, Bormans et Brouwers 1876 : 216-217. Faut-il voir dans le fragment de cheminée armorié en marbre rouge et daté 1616 du Musée archéologique de Namur (inv. A10146) l'élément enchâssé dans le moulin ? Il semble bien que oui.]

[[]47 Cité par Pinchart 1860 : 180. A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*, Bidart.]

[[]48 A. O 1893 : 504-505 ; Parant 1926.]

[[]49 D'après une note de Courtoy prise dans les Grands cahiers de l'ancien archiviste Lacour. A.E.N., F.C., 15. Notaire Wanson, 27 novembre 1624.]

[[]50 Borgnet 1861 : 216. Borgnet précise que l'inscription est conservée au musée de Namur.]

[[]51 A.E.N., Notaires. Wilmart, à la date. Acte repéré par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).]

[[]52 Courtoy 1920 : 226-227.]

[[]53 Voir la très importante contribution sur le commerce de la pierre via le réseau de la famille des Van Nurenberg: Van Tussenbroek, 2006 : 109, 168, 187, 190.]

[[]54 https://balat.kikirpa.be/object/10090222. La dalle funéraire de l'abbé Jean-François Bidart décédé en 1731 nous apprend que cet abbé avait fait construire le chœur de Malonne. Sans doute était-il apparenté avec les Bidart tailleurs de pierre.]

[[]55 Voir Casteels 1961 : 365.]

[[]56 A.E.N., F.C., 1144, *Sculpteurs F-L. Hanicq*.]

[[]57 Le lien entre Hubert Hanicq et cette épitaphe n'avait, semble-t-il, pas encore été établi. Marchal 1895 : 401-402.]

[[]58 Idem. Objet IRPA 90564.]

[[]59 A.E.N., F.C., 1144, *Sculpteurs F-L. Hanicq*.]

[[]60 Courtoy 1940 : 13-19 ; A.E.N., M. M. N., 449, le métier des sculpteurs contre Georges Hanicq.]

[[]61 Courtoy1940:16.]

[[]62 Kockerols 2001 : 187-188.]

[[]63 Rocheblave 1922:169.]

[[]64 Acte passé devant le notaire Berthou, publié dans Casteels 1961 : 377-378.]

[[]65 A.E.N., Notaires. Delevaulx, à la date. Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).]

[[]66 A.E.N., Notaires. Delevaulx, à la date. Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).]

[[]67 A.E.N., Notaires. Delevaulx, à la date. Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).]

[[]68 A.E.N., Notaires. Delevaulx, à la date. Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).]

[[]69 A.E.N., Notaires. N. Berthou, à la date (p. 63). Acte publié par Casteel 1961 : 354-355.]

[[]70 A.E.N., Notaires. N. Berthou, à la date. D'après une note de F. Courtoy tirée des Grands cahiers de Lacour (A.E.N., F.C., 16).]

[[]71 A.E.N., Notaires. N. Berthou, à la date. D'après une note de F. Courtoy tirée des Grands cahiers de Lacour (A.E.N., F.C., 16). Ce contrat a été publié par Casteels 1961 : 377-378.]

[[]72 A.E.N., Notaires. Delevaulx, à la date. D'après une note de F. Courtoy tirée des Grands cahiers de Lacour (A.E.N., F.C., 16).]

[[]73 Marchal, 1895 : 576, d'après A.E.N, Liasse aux comptes et acquits.]

[[]74 Marchal, 1895 : 576, sans sources citées.]

[[]75 Ce texte sur la période namuroise de Guillaume Cocquelé est repris de ma notice sur Cocquelé dans: Lefttz 2021 : 444-449.]

[[]76 AEN, M.N., 425, f° 29 v°.]

[[]77 Transcription du passage utile dans Nys 1991 : 203, note 1 : *Sur les 23, 24 jusquez au 27, dépose estre pareille-ment vray que François Delvigne, ors que fils de maistre, a esté obligé d'acquérir leur mestier pour pouvoir travailler en l'église des peres Jesuites, et pareillement maistre Guillaume Cocquelet, de faire chef d'œuvre, qui est la statue de St Pierre ou St Paul, qui se voient au frontispice de la dite église des Pères, et au moyen de ce, est receu au dit mestier des escriviers*... (A.E.N., Enquêtes judiciaires du Conseil de Namur, n° 5443).]

[[]78 Lhoist-Colman et Colman, 1980 : 106-107.]

[[]79 Lhoist-Colman et Colman, 1980 : 107. On doit donc finalement en déduire que c'est bien après le 7 mars 1653 que Cocquelé acquiert la maîtrise puisque dans le contrat qui l'engage à cette date avec Pierre Enderlin, il n'est pas qualifié comme maître.]

[[]80 Objet IRPA n° 10001678.]

[[]81 Voir notice consacrée à Enderlin.]

[[]82 A.E.N., E. C. P., n° 5443, déposition de Nicolas Flahutteau « tailleur d'images de son stil », 24 avril 1658 (cité et retranscrit dans Lhoist-Colman et Colman 1980 : 107). Contrairement à l'interprétation proposée par les époux Colman, « troigne » ne doit pas être traduit en français moderne par mascaron, mais par « tête de caractère », sens qu'il a acquis au moins depuis le 18^e siècle Lhoist-Colman et Colman 1980:107, note 21).]

[[]83 A.E.N., E. C. P., liasse 881. Procès des menuisiers contre les Carmes, 1657-1658. C'est cette mention d'archives qui avait pourtant amené F. Courtoy (Courtoy 1938, p. 289, note 16) à proposer d'attribuer à Guillaume Cocquelé la Vierge de Douleur placée dans la niche du retable de l'autel latéral nord (1650), mais celui-ci n'aurait pu réaliser un tel travail en son nom puisqu'il n'était pas encore maître en 1650. Nous avons démontré par ailleurs qu'il fallait attribuer cette Vierge au sculpteur Jean Thonon (Lefttz 2011 : 264). Le retable qui fait pendant à l'extrémité du bas-côté sud (1655) est orné d'une statue de saint Aubin, mais celle-ci n'atteint pas le niveau de qualité des œuvres de Cocquelé.]

[[]84 Yernaux 1952 : 723-733 ; Lhoist-Colman 1973 : 293-303. Ce contrat a été retranscrit dans son intégralité par L. Nys (Nys 1996 : 205-206).]

[[]85 A.E.N., M. M. N., Fragments de procédure diverses, 456. Procès du métier des menuisiers contre Jean-Fran-çois Collin, 1771-1772.]

[[]86 A.E.N., M. M. N., Fragments de procédure diverses, 456. Procès du métier des menuisiers contre Jean-François Collin, 1771-1772.]

[[]87 AEN, F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*, Colin. Registre du métier des menuisiers, 141, f° 47.]

[[]88 Van Even 1860 : 208 ; Marchal, 1895 : 576 ; Van Even 1895 : 366.]

[[]89 Crab 1977 : 202, avec références des pièces d'archives.]

[[]90 Idem : 83, note 347, avec références des pièces d'archives.]

[[]91 Donnet et Rolland 1929 : 26.]

[[]92 Objets IRPA : 10023413 et 1002046.]

[[]93 Balat, objet nos 44335, 43935 et 43937.]

[[]94 A.E.N., Notaires. Jenico, 24 octobre 1638. Acte repéré par Courtoy (AEN, F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*, Danco).]

[[]95 A.E.N., Notaires. Lekane, 22 novembre 1650. Acte repéré par Courtoy (AEN, F.C., 1143, *Sculpteurs A-D*, Danco). Courtoy avait noté sur ses fiches un autre acte du 14 février 1651 entre Danco et Faid'herbe, mais il ne l'a pas retrouvé. Sans doute avait-il été découvert par Lacour.]

[[]96 Communication de Madame Nicole Hanot, présidente du syndicat d'initiative d'Hermalle-sous-Huy, 9 février 2011.]

[[]97 A.E.N., Notaires. de Saint-Hubert, 17 octobre 1656. La pierre de touche est la pierre noire de Dinant.]

[[]98 Marchal 1895 : 576.]

[[]99 AEN, F.C., 1143, *Sculpteurs A-D. Danco*.]

[[]100 A.E.N., Notaires. B. Cipplet, 5 mai 1662. (acte signalé et transcrit par F. Courtoy. A.E.N. F.C., 1062).]

[[]101 A.E.N., Notaires. B. Cipplet, 21 juillet 1662. (acte signalé et transcrit par F. Courtoy. A.E.N. F.C., 1062).]

[[]102 A.E.N., E. C. P., 3 mars 1658. D'après une note de F. Courtoy (A.E.N., F.C., 1145, *Sculpteurs M-W*. Misson.]

[[]103 Rombouts et Van Lerius 1961 : 790 ; Thieme-Becker 1924 : 344 ; Marchal 1895 : 576.]

[[]104 Crab 1977 : 202, avec références des pièces d'archives ; Van Uytven et Crab 1973 : 303-308.]

[[]105 P. Philippot 2003 : 441-442, sans source citée.]

[[]106 A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D. Danco*.]

[[]107 A.E.N., F.C., 1033, Artistes 17^e s. ; Donnet et Rolland 1929 : 17.]

[[]108 A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D. Danvers*.]

[[]109 A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D. Danvers*.]

[[]110 A.E.N., Notaires. Carabin, acte du 17 février 1656. A.E.N., F.C., 1143, *Sculpteurs A-D. Danvers*.]

[[]111 A.E.N., Notaires. Dassignyes, à la date. D'après une note de Courtoy prise dans les Grands cahiers de Lacour (A.E.N., F.C., 15).]

[[]112 A.E.N., M. M. N., 425, Registre..., f° 30 r°.]

[[]113 Lefttz 1994 : 99-153 ; Javaux 1999 : 79-80.]

[[]114 Lefttz 2021 : 458-459 ; Lefttz 2022 : 30-32.]

[[]115 Lefttz 2021 : 458-459.]

[[]116 Inv. n° SC47, H. 58 cm. Objet IRPA n° 10141930. Lefttz 2022 : 30-32.]

[[]117 Objets IRPA : 10027128 et 10027130.]

[[]118 Ce Christ est placé au-dessus du maître-autel de l'église de Zichem (objet IRPA 26099), réalisé par Bayar et généralement daté vers 1750, ce qui rendrait impossible la participation de Denis, à moins que l'on ait remplacé ce Christ plus tard. Cependant, J.-L. Javaux et J.-L. Van Belle notent dans leur commentaire du Grand Registre, que le paiement de cet autel n'est pas intervenu avant 1779 (Van Belle et Javaux 2006 : 371, note 629). Un examen rapide sur photo des anges et de la porte du tabernacle de cet autel indique un style plus subtil que celui de Bayar. Un examen plus approfondi mené *in situ* révélerait peut-être la main de Denis, l'anatomie et la chevelure des anges semble en effet se rapprocher

¹⁵¹ p. 105 du Grand Registre: « Dupaix ½ jour 0-5-0. Van Belle et Javaux 2006 : 284.

¹⁵² En tout cas, cette branche des Dupaix n'apparaît pas liée à celle des magistrats de Namur: Douchamps-Lefèvre 1954 : 304-317.

¹⁵³ Marchal 1895 : 577, sans sources citées.

¹⁵⁴ Donnet et Rolland 1929 : 33.

¹⁵⁵ Cité par Courtoy, dans une note sur Enderlin adressée à l'abbé de Floreffe. A.E.N., E. C. P., 24 mars 1651.

¹⁵⁶ Cyrille Lambot le croyait d'origine rhénane (Lambotte 1952 : 735.

¹⁵⁷ Transcription du registre du métier par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 1158, stalles de l'abbaye de Floreffe : Enderlin).

¹⁵⁸ A.E.N., Registre du métier des maçons et tailleurs de pierre de Namur, 133, 1572-1646, f° 64 v°.

¹⁵⁹ A.E.N., E. C. P., 1879, 1658. D'après une note de Courtoy (A.E.N., F.C., 1144. Sculpteurs E-L.).

¹⁶⁰ A.E.N., V. N., Comptes de 1637, f° 155v°

¹⁶¹ A.E.N., V. N., Comptes de 1642, f° 224 v°.

¹⁶² A.E.N., V. N., Comptes de 1648, f° 254.

¹⁶³ F. Courtoy estime que les stalles furent commencées vers 1632, car il prend appui sur la similitude stylistique entre les ornements des stalles et ceux d'un meuble aux armes de l'abbé Roberti qui porte la date de 1632 (Courtoy 1930 : 7-9).

¹⁶⁴ Courtoy 1930 ; Lombet 1973 : 57-59.

¹⁶⁵ Courtoy 1930 : 9-10.

¹⁶⁶ A.E.N., Notaire Dardenne Namur, 14 janvier1644. Signalé et retranscrit par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 1144. Sculpteurs E-L.).

¹⁶⁷ A.E.N., M. M. N., 425, 1608-1662, f° 26. Signalé et retranscrit par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 1144. Sculpteurs E-L.).

¹⁶⁸ A.E.N., E. C. P., 6 novembre 1657. Signalé par F. Courtoy (A.E.N.F.C., 1144. Sculpteurs E-L.). Voir aussi : F. Courtoy, Les stalles de l'abbaye de Floreffe, Namur, 1930, p. 12.

¹⁶⁹ A.E.N., Enquêtes du Conseil provincial du 27 septembre 1657 (1879). Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F. C., 1144. Sculpteurs E-L.).

¹⁷⁰ Dans sa notice biographique sur Enderlin, Françoise Jacquet-Ladrier indique que le sculpteur renouvelle son inscription comme bourgeois de Nuremberg à la fin des années 1650. Comme aucune des sources mentionnées dans sa bibliographie ne donne cette indication, sans doute l'archiviste l'avait-elle découverte par elle-même (Jacquet-Ladrier 1999 : 94-95).

¹⁷¹ Le contrat en question est passé chez le notaire Dardenne, le 23 mai 1661. Il a été retranscrit par F. Courtoy et édité par Nys 1991 : 205-206.

¹⁷² Le tabernacle l'était sans doute davantage, mais il a disparu au profit d'un autre plus récent.

¹⁷³ Inventaire n° 265 ; Objet IRPA n° 10140067

¹⁷⁴ A.E.N., M. M. N., 425, Registre..., f° 28 v°.

¹⁷⁵ Nys 1991, p. 198.

¹⁷⁶ A.E.N., F.C., 1144, Sculpteurs E-L. Flahuteau.

¹⁷⁷ A.E.N., F.C., 1144, Sculpteurs E-L. Flahuteau.

¹⁷⁸ A.E.N., Compte présenté le 28 mai 1751dans le Registre aux Transports de Goyet, 1701-1703, f° 16 v°, d'après une note de Ferdinand Courtoy tirée des Grands cahiers de Lacour (A.E.N., F.C., 15).

¹⁷⁹ Dardenne 1910 : 24.

¹⁸⁰ A.E.N, F.C., Sculpteurs, 1144. Gilisquet. Voir notice sur Simon, infra.

¹⁸¹ Marchal 1895 : 578, sans sources citées.

¹⁸² Cliché IRPA B010351, B010352 et B010354.

¹⁸³ Cliché IRPA M084204.

¹⁸⁴ A.E.N., Notaires. Matholet, à la date (p. 47)

¹⁸⁵ A.E.N, F.C., Sculpteurs, 1143. Golinvaux. A.E.N., Archives communales, 285, tableau de la population en 1803-1805.

¹⁸⁶ D'après une note de Courtoy (A.E.N, F.C., Sculpteurs, 1144, Golenvaux)

¹⁸⁷ Marchal 1895 : 577 ; Thieme-Becker 1924 : 567, et surtout Van Belle et Javaux 2006 : 172-173.

¹⁸⁸ Van Belle et Javaux 2006 : 172-173.

¹⁸⁹ Sur cette bibliothèque, voir en dernier F. Tourneur 2006 :

¹⁹⁰ Les informations reprises ici sont tirées de la publication très complète de Jansen et Janssens 1999 : voir en particulier les pages 182-200 ; pour Houssart, voir aussi l'édition des sources par Lefèvre 1936 : 170, 349. ¹⁹¹ Lefèvre 1936 : 341-342, 348-349. Sur les nombreuses réalisations de Feuillen Houssart à Averbode, voir notre étude dans ce volume.

¹⁹² Frankignoulle et Bonenfant 1935 : 97 ; De Borchgrave d'Alténa 1940 : 198 et note 3.

¹⁹³ Plusieurs attributions proposées ci-après l'ont déjà été dans : Lefttz 2022 : 38-40.

¹⁹⁴ Lefèvre 1936 : 173-174. L'attribution à Scheemaecker est reprise dans Goethals 1844 : 182 ; dans la notice sur Fayd'herbe, ainsi que par Van Herck 1932 : 148.

¹⁹⁵ Jansen et Janssens 1999 : 122.

¹⁹⁶ 1731 est la date de la convention établie entre le chapitre et le facteur d'orgue Thomas Weidtmann installé à Ratingen, pour la restauration ou l'achèvement de l'orgue entrepris par un autre artisan La convention est passée entre le chapitre d'Andenne et le menuisier, avec pour obligation de ce dernier de fournir le bois nécessaire au sculpteur. Dardenne 1910 : 35-36.

¹⁹⁷ F. Courtoy croyait cette série d'anges musiciens de la main d'Enderlin (Courtoy 1930 : 13) ; Jean Lombert avait suggéré de les donner à Pierre-François Le Roy (Lombert 1973 : p.57), attribution non retenue par Jacobs 2006 : 40-41.) ; X. Duquenne reprend cette suggestion de Lombet (Duquenne 2006 : 26).

¹⁹⁸ Lefttz 2021b:453-454.

¹⁹⁹ Clichés n° M210498, M210521, M210522, M210537, M210543. Un chronogramme indiquant 1639 peut se lire sur le cliché M210537, mais le style rocaille des ornements interdit bien évidemment d'y voir une datation du dais. Ces éléments ont disparu entre 1973 (année des clichés) et 2004, année de la désaffectation de l'église.

²⁰⁰ Cliché IRPA B034721 montrant le réfectoire avant l'incendie avec le Christ en croix entre saint Jean et la Vierge. Ces deux dernières statues ne relèvent pas du style de Houssart, mais se rattachent plutôt à celui de Cornelis de Smet qui travailla à l'abbaye environ vingt ans plus tard. On pourra par exemple comparer la Vierge du Calvaire du réfectoire avec la Vierge de Douleur de 1774 (cliché IRPA : M273517).

²⁰¹ Sur cette pièce, voir la contribution des restauratrices Emmanuelle Mercier et Violette Demonthy, dans le présent volume.

²⁰² Musée diocésain de la cathédrale de Valladolid. Réalisé avant 1621, on ne sait pas quand ce Christ a été muni d'un perizonium en tissu encollé, mais lors d'une restauration en 1989, on lui a ôté et on a constaté que l'anatomie sous-jacente était totalement sculptée et polychromé. L'œuvre sous ses différents aspects est illustrée dans : Bray 2009 : 130-134.

²⁰³ Catalogue d'exposition « Ciney : une collégiale, un pays » 1976 : 141.

²⁰⁴ Rocheblave 1922 : 168 ; Courtoy 1925 : 24-25.

²⁰⁵ Donnet et Rolland 1929 : 33.

²⁰⁶ Bellier de la Chavignerie 1865 : 417.

²⁰⁷ Marchal 1895 : 643, sans sources citées.

²⁰⁸ Gøtgebeur 1851 : 149.

²⁰⁹ Marchal 1895 : 643.

²¹⁰ Marchal 1895 : 577, sans sources citées.

²¹¹ Cumont 1895 : 209-242 ; Courtoy 1927-1928 : 145-171 ; Duquenne 2006 : 13-36 ; Jacobs 2006 : 37-110.

²¹² Une bonne partie de ces nouvelles attributions ont été proposées dans : Lefttz, 2022.

²¹³ Après d'autres, A. Jacobs s'étonnait du peu d'œuvres religieuses de Le Roy (Jacobs 2006 : 38).

²¹⁴ Nous rejoignons ainsi l'opinion d'Alain Jacobs sur les qualités artistiques de Le Roy (Jacobs 2006 : 37)

²¹⁵ Lefttz 2022 : 30-31.

²¹⁶ Voir ci-après, s.v. Feuillen Houssar(t). Cette terre cuite avait déjà été retirée du catalogue de Le Roy par Jacobs (Jacobs 2006:100), et il s'interrogeait sur une possible attribution.

²¹⁷ A.E.N., Métier des menuisiers, 454, Procès du métier contre Hubert-François Le Roy, au sujet de l'admission de son fils dans la corporation, 1758.

²¹⁸ A.E.N., F.C., 16.

²¹⁹ Jacobs 2006 : 82.

²²⁰ Lefttz, Floreffe, 2021 (à paraître).

²²¹ Duquenne 1996 : 64 ; X. Duquenne 2006 : 26.

²²² A.E.N., F.C., 1144, Sculpteurs E-L. L'Espagnolle. A.E.N., Archives paroissiales d'Harlue. Comptes de la cure, 1622-1640.

²²³ Objets IRPA n° 10036271, 10036273.

²²⁴ Objet IRPA n° 10025740.

²²⁵ Objet IRPA n° 10062837.

²²⁶ A.E.N., Notaires. Delevaux, à la date. Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).

²²⁷ A.E.N., Registre aux résolutions du métier des menuisiers et sc., 422-423, 20 et 24 octobre 1738.

²²⁸ Gøtghebuer 1851 : 3-8 ; Bergmans 1895 : 937-938.

²²⁹ A.E.N., Notaires. Matholet, à la date.

²³⁰ Marchal 1895 : 578, sans sources citées.

²³¹ A.E.N., Comptes de la ville, 1616, f° 92 v°.

²³² A.E.N., Comptes de la ville, 1617, f° 94. ; 1618, f° 94v°-95.

²³³ A.E.N., Notaires. Deloffe, 30 janvier 1618, d'après une note de Courtoy (A.E.N., F.C.,1145. *Sculpteurs M-W*. Misson).

²³⁴ A.E.N., Notaires. Delevaulx, à la date. Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).

²³⁵ A.E.N., Notaires. Delevaulx, 25 mai 1626, d'après une note de F. Courtoy (A.E.N., F.C.,1145. *Sculpteurs M-W*. Misson).

²³⁶ A.E.N., Notaires. Delevaulx, à la date. Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).

²³⁷ A.E.N., F.C.,1145. *Sculpteurs M-W*. Misson.

²³⁸ A.E.N., Notaires. Delevaulx, 31 janvier 1631. Acte transcrit par F. Courtoy (A.E.N., F.C.,1145. *Sculpteurs M-W*. Misson).

²³⁹ A.E.N., F.C.,1145. *Sculpteurs M-W*. Misson

²⁴⁰ A.E.N., F.C.,1145. *Sculpteurs M-W*. Misson

²⁴¹ A.E.N., Comptes de la ville, 1616, f° 92 v°.

²⁴² Guiffrey 1891 : 1681-1695 (voir la table, p. 1282).

²⁴³ Mouquin 2007 : 357.

²⁴⁴ Guiffrey 1891 : 1681-1695.

²⁴⁵ Guiffrey 1891:1203.

²⁴⁶ Julien 2006 : 91.

²⁴⁷ Idem : 92.

²⁴⁸ Félibien 1676 : 63. Cité par Julien 2006:136.

²⁴⁹ A.E.N., Notaires. Couvreux, 9 octobre 1614. Peut-être que cet Hubert Misson était apparenté à l'imagier Charles Misson, nommé maître des ouvrages de maçonnerie du comté de Namur en remplacement de Conrad de Nuremberg (1595), et qui sera à son tour remplacé par Thierry Bidart, après sa mort, le 7 octobre 1616 (cité par Pinchart 1860 : 179-180.) A.E.N., F.C., 1172, Misson ; 1145, *sculpteurs M-W*. Misson ; Courtoy 1920 : 236.

²⁵⁰ Van Belle et Javaux 2006 : 226 et note 105.

²⁵¹ Donnet et Rolland 1929 : 33.

²⁵² Un état complet de la question sur cet intéressant sculpteur, qui attend toujours qu'on lui consacre une étude monographique, se trouve dans Philippot 2003:1055-1056. Cette notice biographique reprend celle réalisée à propos de la chaire de vérité de l'église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage de Bruxelles : Cœkelberghs et Loze 1981 : 112-113.

²⁵³ A.E.N., Notaires. Dupuit, à la date ; AEN, F.C., 1145, *Sculpteurs M-W*. Courtoy avait aussi repéré le nom de ce sculpteur en 1769 dans les comptes du métier (A.E.N., Ville de Namur, 141, f° 22).

²⁵⁴ Neefs 1876 : 416.

²⁵⁵ A.E.N., F.C., 1145, *Sculpteurs M-W. Parent*. Métiers de Namur, Registre aux comptes, f° 22 v°.

²⁵⁶ Ces détails biographiques ainsi que d'autres ont été rassemblés par Van Belle et Javaux 2006 : 175-177.

²⁵⁷ Marchal 1895 : 578, source citée : A.E.N, Procéd. du Conseil provincial du 20 octobre 1749.

²⁵⁸ Bertholet 1993 : 80-81. Objet IRPA n° 10005722.

²⁵⁹ A.E.N., F.C., 1145, *Sculpteurs M-W. Phazelle*. Registre de la bourgeoisie de Namur, 74, f° 201.

²⁶⁰ Marchal 1895 : 578, source citée.

²⁶¹ Idem : 576, sans sources citées.

²⁶² Idem : 578, ,

²⁶³ Brouwers 1914-1920 : 520-521.

²⁶⁴ A.E.N., Notaires. Rosart, 14 décembre 1682 ; voir aussi chez le même notaire au 29 janvier 1685. D'après une note de Courtoy (AEN, F.C., 1145, *Sculpteurs M-W. Simon*).

²⁶⁵ A.E.N., F.C., 1145, *Sculpteurs M-W. Simon*. Comptes de la ville, 1698, f° 236.

²⁶⁶ Marchal 1895 : 578, sans sources citées.

²⁶⁷ D'après Marchal 1895 : 578, sans sources citées, l'ensemble coûta 1528 florins, 14 sous, 12 deniers. Barbier 1883 : 149-150.

²⁶⁸ Le 8 janvier 1718, le sculpteur fut payé vingt écus pour ce travail. Dardenne 1910 : 25.

²⁶⁹ Marchal 1895 : 578, sans sources citées.

²⁷⁰ Sur les panneaux subsistant de ces stalles à Noville-les-Bois, voir la notice sur De Rose.

²⁷¹ Marchal 1895 : 578, sans sources citées. En 1843, deux retables d'autels de Moustier ont été vendus à l'église de Basècles. Ils sont identiques, mais l'un des deux porte la date de 1765 (objet IRPA 10052238). De beaux médaillons historiés ornent les masses des autels, mais si l'on tient compte de la date des retables, ils ne peuvent être donnés à Godfroid Simon.

²⁷² A.E.N., F.C., 1145, *Sculpteurs M-W. Tilot*. Registre aux Tailles, 1795, f° 221, n° 692.

²⁷³ Marchal 1895 : 576, sans sources citées.

²⁷⁴ Voir ci-avant Parent, Lambert Joseph

²⁷⁵ A.E.N., F.C., 1145, Sculpteurs M-W, Abbaye de Marche-les-Dames, Histoire et administration, 14, Stalles de Marche-les-Dames, 18 mars 1756.

²⁷⁶ Objet IRPA n° 10035175. Le menuisier ayant collaboré à cet ensemble est Baudoin Georges Devant. Henneau et Remon 1990:108.

²⁷⁷ D'après Bertholet 1993 : p. 84.

²⁷⁸ A.E.N., F.C., 1145, *Sculpteurs M-W*. Note de Courtoy mentionnant une lettre de M.S. Karling, professeur à l'Université de Tarta en Estonie qui demandait des renseignements aux archives en septembre 1937 (v. correspondance administrative, A.E.N. 1937).

²⁷⁹ A.E.N., Notaires. Delevaux, à la date. Signalé par F. Courtoy (A.E.N., F.C., 16).

²⁸⁰ Jamart 1885 : 22. L'auteur se trompe dans l'orthographe du nom puisqu'il utilise Wauson au lieu de Wanson indique Jean comme prénom. N'y aurait-il pas confusion ? Le même auteur ne mentionne pas ses sources, mais il précise que l'ensemble fut payé 580 florins. Cette clôture était donc installée en avant de l'autel de marbres et d'allbâtre réalisé par Jean Thonon en 1629.

²⁸¹ A.E.N., Notaire Marchant, 9 décembre 1638.

²⁸² Objet IRPA n° 10138390. La fiche IRPA indique 1644, mais sur la photo, on peut lire 1634.

²⁸³ A.E.N., Notaire Naneau (?) ; A.E.N., F.C., 1145, *Sculpteurs M-W*. Wanson.

²⁸⁴ A.E.N., Protocoles notariaux 32 ; Notaire Delevaulx, à la date.

²⁸⁵ A.E.N, F.C., Sculpteurs, 1145. *Sculpteurs M-W*. Wicot. États de Namur, 35, f° 170.

²⁸⁶ Marchal 1895 : 576, source citée : Requêtes de Namur.

²⁸⁷ A.E.N., Notaire Motteaux, 5 janvier 1724 ou 1714 (p. 103). D'après une note de F. Courtoy : A.E.N., F.C., 1145, Sculpteurs M-W.

²⁸⁸ A.E.N, F.C., Sculpteurs, 1145. *Sculpteurs M-W*. Wilmot, d'après une note de Lacour. Conseil provincial, 12 septembre 1682.



Pierre Schleiff (?); Chaire de vérité
provenant de Floreffe. Chêne. Bouvignes,
église Saint-Lambert. ©M. Lefftz

LES SCULPTEURS ÉTRANGERS

(17^e-18^e s.)

M. Lefftz et S. Collard

INTRODUCTION

Il nous a paru utile de constituer le présent répertoire indépendamment de celui des sculpteurs namurois, afin d'offrir au lecteur la possibilité d'apprécier la qualité des artistes étrangers qui livrent des statues aux églises namuroises et des environs. Est-il possible d'expliquer aujourd'hui les raisons qui ont dicté le choix des commanditaires de l'époque pour se tourner vers un sculpteur étranger plutôt que vers un sculpteur namurois ? Dans un cas au moins, la réponse paraît claire puisque cette décision semble liée au coût de l'œuvre. Les événements sont ici connus grâce à un procès intenté par le métier des menuisiers contre les Carmes de Namur. Ces derniers avaient en effet engagé l'Anversois Jacques Copplet (alias Couplet) pour réaliser les statues de la façade de leur nouvelle église (actuelle église Saint-Joseph). Ce sculpteur proposait de réaliser les statues à la moitié du prix demandé par Enderlin ! Comme les statues de Copplet ont disparu, on ne peut évidemment apprécier leurs qualités, mais il est cependant bien peu probable qu'elles aient atteint le niveau d'excellence des œuvres d'Enderlin. Une tout autre situation se présente dans le cas du Namurois Feuillen Houssart qui aura la charge de grands travaux à l'abbaye d'Averbode à la fin de sa vie, puisque son engagement tient à l'activation du réseau des Prémontrés et non au bas coût des œuvres. On l'ignore souvent, mais la plupart des commandes artistiques engagées pour embellir les églises étaient le fait de dons privés. Quoi de plus normal dès lors que des commanditaires privés aient leurs préférences et des raisons qui nous échappent bien souvent aujourd'hui.

Si l'on se penche sur l'origine des sculpteurs étrangers à Namur, on doit une fois de plus constater que les artistes voyageaient volontiers afin de proposer leurs services ; ceux qui nous intéressent ici proviennent de Mons, Valenciennes, Liège, Anvers. Une dernière question s'impose à ceux qui connaissent l'importance qualitative et quantitative du milieu de production liégeois, surtout à partir de la seconde moitié du 17^e siècle jusqu'à la fin de l'Ancien Régime : n'est-il pas surprenant que si peu de sculptures issues de ce milieu très fécond se sont retrouvées à Namur ? Le comté de Namur formait alors une sorte d'enclave dans l'ancien diocèse de Liège et pouvait dès lors apparaître comme l'aire naturelle de dispersion des œuvres liégeoises. Mais quand on lit ce qui est arrivé au sculpteur montois Georges Hanicq, on imagine bien que si les sculpteurs liégeois avaient souhaité fournir des commanditaires namurois, ils auraient rencontré de puissantes oppositions de la part des sculpteurs namurois.

H

DEL COUR, JEAN (1631-1707)

On avait reconnu depuis longtemps dans la figure sommant le retable de saint Ignace à l'église Saint-Loup (Vol.2, 35) une œuvre du grand sculpteur liégeois Jean Del Cour, mais ce n'est que récemment que son iconographie a été précisée et surtout que trois autres sculptures sont venues accroître son catalogue¹. Il s'agit des deux anges adorateurs en pierre blanche du même retable (Vol.2, 35) et d'une statue en bois de saint Joseph (Vol.2,36). Les œuvres de comparaisons que nous avons choisies pour confirmer l'insertion de ces sculptures dans la première période de l'artiste nous ont amenés à supposer qu'elles furent exécutées vers la fin du chantier du retable de l'autel Saint-Ignace, c'est-à-dire vers 1677. (ML)

D

DELVAUX, LAURENT (1696-1778)

Bien que très proactif pour les édifices de Nivelles, Delvaux œuvrera aussi durant sa carrière pour le comté de Namur. En effet, il est appelé à réaliser entre 1740 et 1742 une série de travaux pour les prémontrés de Floreffe et leur abbaye. Les carnets de notes de l'artiste nous révèlent que son personnel d'atelier (Martin Malet, Pierre Plumier et Jacques Lonce) sculpte pour les frères divers éléments ornementaux tels que des piédestaux, des vases, un mascaron, un fronton ou un grand cartel². En termes de statuaire, l'abbé Van de Weert commande à l'artiste un groupe sculpté représentant les quatre Docteurs de l'Église (Vol.2, 7) (saint Jérôme, saint Ambroise, saint Augustin et saint Grégoire). Payées 25 pistoles chacune, les statues sont destinées à orner la salle de la bibliothèque de l'abbaye³. Une première fois déplacées au cours du deuxième tiers du 18^e siècle dans la croisée du transept de l'église abbatiale, elles sont données à la collégiale Saint-Aubain de Namur par le trésorier de la fabrique de Floreffe en 1831⁴. Environ 18 ans après avoir reçu la commande de Floreffe, Delvaux est de nouveau sollicité pour œuvrer au sein même de la ville de Namur cette fois-ci. Les Frères mineurs font appel à ses services pour réaliser la sculpture de saint Antoine de Padoue (Vol.2, 14), destinée à orner l'un des autels latéraux de leur édifice (actuelle église Notre-Dame)⁵.

Suite au rachat, avant 1972, de certaines créations du maître par Fernand Visart de Bocarmé, la présence artistique de Delvaux au sein de la ville de Namur s'est renforcée. Aujourd'hui, il est possible d'admirer certains de ses *modelli*, de ses médaillons ou de ses statuettes en marbre même si, à l'origine, elles n'étaient pas destinées à être conservées à Namur (Vol.2, 6). Prenons ainsi l'exemple de la sculpture de la source réalisée vers 1760-1761 (Vol.2, 55), les médaillons du Christ et de la Vierge sculptés vers 1750 (Vol.2, 86, 87) ou du *modello* du saint André à dater de 1745 (Vol.2, 72). Ces œuvres sont conservées dans la collection des Amis de l'Hôtel de Grœsbeeck-de Croix⁶. (SC)

HANNICQ, HUBERT

Hubert Hannicq est un tailleur d'images montois du 17^e siècle qui s'est lié au réseau des sculpteurs namurois en épousant Marie Bidart († 1613), fille du sculpteur Thierry Bidart et d'Elisabeth Balduin⁷. En 1622, il est payé la somme de 3.800 livres pour la réalisation de l'épithaphe du chanoine Phœllien Deppe, placé dans la chapelle Sainte-Maxellende de la cathédrale Notre-Dame de Cambrai. Un an plus tard, en 1623, c'est l'épithaphe de la chanoinesse Franchoise Deppe, conservée à la collégiale Saint-Usmer de Binche, qui est sculpté par l'artiste pour la somme de 1.200 livres cette fois-ci⁸. Au cours de sa carrière, le maître a aussi l'occasion de travailler pour la ville de Gand où il réalise entre 1627 et 1628 une sculpture d'un Christ au tombeau placé dans la chapelle Sainte-Croix de l'église Saint-Michel. En 1628 et 1633, il livre à la cathédrale Saint-Bavon une table d'autel en marbre. La première sera placée dans la chapelle Saint-Liévin et la seconde dans la chapelle de Notre-Dame aux Rayons⁹. (SC)

HANNICQ, GEORGES

Georges Hannicq est un sculpteur montois qui fut proactif au cours du 17^e siècle en France et dans nos régions. Connue sous le nom de Georges le Wallon, il travaille durant les années 1640 pour la ville de Lyon où il a pour mission de décorer la niche de plusieurs bâtiments de la ville. Il sculpte entre 1642 et 1643 quatre statues de Vierge à l'Enfant qui seront situées rue Neuve, rue Gentil, rue des Orangers et rue Tupin, une figure de la Madeleine pour la porte de M. Thomé ainsi qu'un Christ en croix pour l'entrée de la rue Mercière. En 1646, il effectue pour l'église de l'Hôtel-Dieu, le Calvaire qui décore l'autel majeur ainsi que les ornements pour un total de 2.400 livres¹⁰. De retour dans nos régions, il fournit, en 1651, aux Prémontrés de Floreffe une statue de la Vierge qui décore la niche de la nouvelle entrée de leur refuge, situé rue de Gravière à Namur (Vol.2, 103). Il reproduit une pièce similaire pour le refuge de frères de Villers et enfin une Vierge accompagnée par deux anges pour le frontispice de la façade de l'église Notre-Dame de Namur. Durant la réalisation de ces trois statues, le sculpteur rencontrera des soucis judiciaires avec le métier des menuisiers et des sculpteurs de Namur. Bien qu'il remporte son premier procès concernant la Vierge des Prémontrés de Floreffe, il se verra obligé de verser la somme de six florins pour la réalisation de la Vierge de l'église de Notre-Dame. Des trois œuvres que Hannicq réalise pour Namur, aucune n'est encore à l'heure actuelle visible au sein de la ville. Celle des prémontrés de Villers fut détruite vers 1750 lorsque le comte Alexandre François de Grœsbeeck rachète le bâtiment des moines pour le transformer en hôtel particulier. Les deux autres furent retirées de l'architecture du refuge de Floreffe et de l'église Notre-Dame pour être détruites lors des arrêtés révolutionnaires de 1796-1797¹¹. (SC)

RENDEUX, RENIER (1674-1744)

Les débuts de l'activité de Rendeux à Liège se situent vers 1712, avec la réalisation de deux groupes allégoriques pour la collégiale Saint-Paul à Liège. C'est sans doute quelques années après qu'il relèvera du métier des orfèvres de Liège afin de pouvoir exercer son second métier, celui de peintre. Pour pouvoir travailler la pierre, il devra encore se mettre en ordre avec le métier des maçons, ce qui sera finalement le cas en 1727¹².

L'œuvre de cet artiste aux compétences multiples est variée et complète, car il est capable de concevoir un projet global intégrant la peinture et l'architecture. On a ainsi conservé de lui plusieurs ensembles de mobilier liturgique avec les retables d'autels ornés de tableaux et de sculptures, par exemple à Tohogne (fig. 1), mais il a aussi réalisé des monuments funéraires, des clôtures de chœur, ainsi que des projets pour des pavements, des chandeliers et même des grilles de fer. Sa production sculptée s'élève à près d'une centaine d'œuvres.

On ne sait pour quelles raisons le sculpteur liégeois Renier Rendeux a été sollicité pour réaliser deux statues à destination de l'église Saint-Jacques à Namur où elles ornaient jusque vers la fin du 20^e siècle deux grandes niches de la nef (Vol.2, 77). Le style de l'artiste est aisément reconnaissable, surtout dans la statue de la Vierge à l'Enfant puisqu'elle s'apparente de près par sa composition, son anatomie et ses drapés à celles de l'église Saint-Hubert et de l'église Sainte-Catherine à Liège. Même si la statue de saint Joseph n'a pas de correspondant très proche iconographiquement, le traitement de l'anatomie et des drapés permet aisément d'y reconnaître le style de ce très bon sculpteur. (ML)

¹ Renier Rendeux, Autel majeur avec retable. 1710. Bois polychromé. Peinture à l'huile. Tohogne, église Saint-Martin. ©IRPA

R

RULQUIN, JEAN

Le 29 mai 1664, le sculpteur Jean Rulquin de Florennes était rétribué de 150 patacons pour solde d'un retable d'autel installé à l'église abbatiale de Waulsort ; il devait aussi réaliser pour le chœur de cette église une clôture¹³. Sans doute est-ce le même Jean Rulquin que l'on retrouvera durant un baldaquin pour la cathédrale de Liège en 1681. Peut-être aussi était-il apparenté avec Claude Rulquin qu'Hamal croit être né vers 1632 et décédé le 12 novembre 1704¹⁴. (ML)

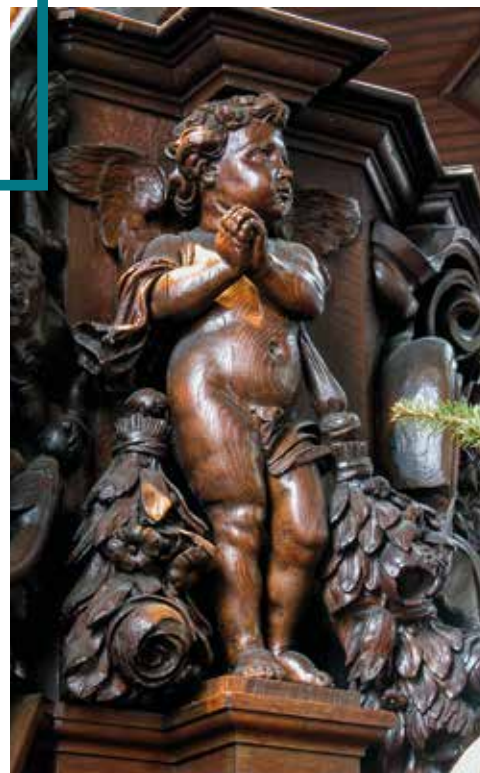


SCHLEIFF, PIERRE (1601-1641)

Malgré un nom à consonance allemande, Marchal le dit originaire de l'ancien Hainaut. Pierre Enderlin et lui devaient s'apprécier puisque Schleiff fut le témoin du mariage de Pierre Enderlin avec Marie Flahuteau, en 1637. On peut donc supposer que les deux hommes eurent l'opportunité de collaborer d'une manière ou d'une autre, au moins au jubé de Floreffe que Marchal dit avoir été réalisé en 1637. Malheureusement, les rares mentions d'archives qui permettent d'approcher ce sculpteur et architecte qu'était Pierre Schleiff n'ont pas encore permis de lui établir l'embryon même d'un catalogue. On lui donne traditionnellement l'ancienne chaire de vérité de Floreffe, vendue en 1770 à l'église paroissiale de Bouvignes, mais sans preuve (fig. 2). Le style des figures y est plus puissant et vigoureux dans le traitement des figures que chez Enderlin, mais moins savant dans celui des draperies.

La totalité des données prosopographiques sur ce sculpteur a été rassemblée par Marchal dans la notice de la Biographie nationale¹⁵. Il nous dit qu'il a été actif à Valenciennes en 1630 où il avait intégré la corporation des sculpteurs deux ans plus tôt. C'est dans cette ville qu'il meurt le 14 août 1641, âgé de 40 ans ; son corps aurait été inhumé dans l'église des Carmes dont il aurait été l'architecte et dont il aurait sculpté le portail, ainsi que douze statues d'apôtre, les quatre évangélistes et la chaire de vérité de l'église Saint-Jean (1615). C'est à lui aussi que l'on devait le jubé de l'église abbatiale de Floreffe (1637), un autre jubé pour l'église de l'abbaye de Vicogne ainsi que le maître-autel de la même église. Pour le nord de la France, d'autres réalisations sont encore énumérées par Marchal, avec des sources qui semblent généralement fiables, mais il ne reprend pas dans sa notice de la Biographie nationale les réalisations à Namur et à Floreffe. Aurait-il changé d'avis depuis l'édition de sa synthèse sur la sculpture et l'orfèvrerie en Belgique de 1895, ou bien s'agirait-il d'un simple oubli ? Quoi qu'il en soit, les archives namuroises ont enregistré la présence de Schleiff à Namur en 1637 pour le mariage d'Enderlin, puis très peu de temps avant sa mort, le 3 juillet 1641,

alors qu'il s'engageait pour diriger l'érection d'un retable dans la chapelle du Saint-Sacrement, à l'église Saint-Jean-Baptiste de Namur, mais sans les figures¹⁶. Le second acte notarié permet de répondre à une question que se posait Marchal puisqu'on voit qu'en 1642, donc après la mort de Pierre Schleiff, que c'est Hendrick Schleiff qui prendra le relais pour assurer l'exécution dudit retable¹⁷. Il y avait donc un lien probable de parenté entre les ces deux hommes. Un dernier acte notarié confirme la présence de Pierre Schleiff à Floreffe en 1635. Il y est qualifié de maître tailleur d'images à Valenciennes et doit fournir à Jean Thonon le modèle des sculptures à réaliser en pierre blanche de Verdun pour le jubé de l'église abbatiale¹⁸. (ML)



2

2 Pierre Schleiff (?); Chaire de vérité provenant de Floreffe. Chêne. Bouvignes, église Saint-Lambert. ©M.Lefftz

SCHOBBERNS, ALEXANDRE-FRANÇOIS (1720-1781)

La meilleure des œuvres connues de ce sculpteur se trouve dans le transept de l'église Notre-Dame à Namur. Elle représente saint François d'Assise, debout sur le trône d'exposition et est signée¹⁹ et datée sur la base (1759). Placée face à la statue de saint Joseph sculptée par Laurent Delvaux, également réalisée en marbre blanc ; on ignore absolument tout des raisons de la commande de ces sculptures. Sur deux clichés anciens montrant l'ensemble de l'autel avec le retable, on peut voir que la statue de saint Joseph était accompagnée de deux grands anges aux ailes déployées (Vol.2, 13). Bien que ces anges aient été volés, les photographies permettent d'analyser sommairement leur facture qui ne les rattache en rien à ce que l'on connaît à Namur à cette époque. Nous supposons dès lors qu'ils furent également commandés à Schobbers, en même temps que le saint Joseph.

Selon Marchal, Alexandre-François Schobbers naquit à Anvers le 9 octobre 1720 de François et d'Anne de Winter. Il fut d'abord élève de Corneille Struyf (1732), avant de passer ensuite dans l'atelier d'Alexandre Van Papenhoven. Ce n'est qu'à l'âge de trente et un ans qu'il devint maître dans la guilde de Saint-Luc à Anvers (11 octobre 1751)²⁰. Il aurait aussi suivi durant quelques années les cours de l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris. Le 9 novembre 1752, il devait remplacer Alexandre Van Papenhoven frappé de paralysie, à la direction de l'Académie d'Anvers, un poste qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie²¹. En 1751, alors qu'il venait d'entrer comme directeur de l'Académie d'Anvers, A.-F. Schobbers fut chargé de restaurer le mausolée du marquis del Pico endommagé par une bombe lors du siège de la citadelle d'Anvers en 1746²². Ce monument funéraire réalisé par Pierre Scheemaeckers existe toujours ; il a été installé dans l'église Saint-Jacques à Anvers²³. Étant donné la médiocrité de la facture des draperies des deux squelettes, il est très probable que la restauration de Schobbers ait été plus étendue que Marchal ne le croyait²⁴.

Par ses relations avec le ministre Cobenzl, A.-F. Schobbers aurait obtenu d'exécuter des travaux pour la chapelle funéraire de Léopold, duc de Lorraine, à l'église des Cordeliers de Nancy, ainsi qu'une Vierge pour Verdun. Il aurait été l'auteur d'un beau monument funéraire de la famille de Borsbeke, dans la chapelle du Saint-Sacrement de l'église Sainte-Walburge à Anvers, mais on ne peut plus en juger, car l'œuvre est perdue. Sans témoigner d'une grande invention ni d'une grande virtuosité, la statue d'ange qu'Alexandre-François réalisa pour le monument funéraire de la famille Wilaeys, dans l'église Saint-Martin de Gand, est d'une facture honorable²⁵.

Serait-il possible que le sculpteur Alexandre Schobbers connu par deux statues à Gand (1754) et trois dessins de piètre facture ne fasse qu'un avec Alexandre François²⁶ ? Marchal n'en doute pas, même s'il admet la médiocrité des statues. Or les Liggeren ont consigné le paiement qu'Alexandre Schobbers fit pour son apprenti, Cornelis Struyf, en 1732, c'est-à-dire bien avant qu'Alexandre-François ne devienne maître de la guilde²⁷. (ML)



SOMERS, FRANS II LE VIEUX

Le Musée diocésain de Namur conserve une grande statue en bois polychromé de la Vierge (fig. 3) que l'on peut attribuer à Frans II Somers par analogie avec les figures d'un confessionnal de l'église Saint-Jacques à Anvers, daté 1748-1749²⁸. Peu après, ce sculpteur est actif au retable du maître-autel de l'église Notre-Dame de Diest, sans doute pour la réalisation du groupe de l'Annonciation (1754)²⁹. Ces œuvres peuvent servir de référence pour lui attribuer également deux grandes statues de sainte Lucie et saint Joseph insérées dans le retable du maître-autel de l'église Sainte-Catherine, au béguinage de Diest³⁰. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, l'église de Lœnhout abritait une chaire de vérité signée et datée par Frans II Somers, 1778. Seules d'anciennes photos de l'IRPA et une maquette en terre cuite des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique permettent aujourd'hui de s'en faire une idée³¹. Le sculpteur Frans Somers l'Ancien est repris parmi les maîtres de la guilde de Saint-Luc à Anvers, il tient des apprentis dès 1699³². (ML)



T

THONON, JEAN

Depuis la rédaction de la notice de Ferdinand Courtoy pour la Biographie nationale, l'activité des Thonon est mieux connue, surtout grâce à un important catalogue d'œuvres. Avec sans doute trois générations de sculpteurs dont l'activité s'échelonne depuis le dernier tiers du 16^e siècle jusqu'au début du siècle suivant, c'est-à-dire durant la période qui suit le maniérisme et dans laquelle s'amorcent les débuts du baroque, les sculpteurs homonymes Jean Thonon développèrent leur prospère atelier de sculpture dans la vallée mosane³³. L'atelier des supposés Jean Thonon I et II était situé à Dinant, au pays du fameux marbre noir, on y réalisait toutes sortes de meubles liturgiques en pierres, marbres et albâtre, tels des autels et des retables, mais également des monuments funéraires. Deux documents d'archives attestent des collaborations entre les sculpteurs Thonon et les marbriers namurois Danco, mais bien d'autres collaborations furent certainement nouées. C'est peut-être Jean III Thonon (né en 1610) qui s'installe à Liège au cours de la première moitié du 17^e siècle pour y développer ses activités, alors qu'un autre Jean Thonon, au moins, devait rester à Dinant jusqu'en 1635. C'est bien un Jean Thonon de Dinant qui figure dans le contrat établi avec Pierre Schleiff pour le jubé de Floreffe, puis de même en 1641 pour le jubé de Florennes. Comme les Thonon ont très certainement collaboré entre eux et qu'il est impossible de les distinguer par leur prénom, nous préférons utiliser l'appellation d'atelier des Thonon pour les désigner. L'une des œuvres majeures pour la construction du corpus des Thonon est le retable du maître-autel de la collégiale de Nivelles, ou tout au moins, ce qu'il en reste : quelques panneaux historiés et deux statuettes très représentatives de leur style (fig. 4 et 5). Le contrat original du 16 avril 1629 est perdu, mais les données essentielles avaient été retranscrites par Tarlier et Wauters³⁴. (ML)



V

VAN MILDERT, CORNELIS (1613-1668)

On sait par les archives que le sculpteur anversois Cornelis Van Mildert a travaillé à l'église Saint-Jean-Baptiste puis qu'en 1643, il donne délégation devant notaire à Lambert du Hontoir afin de le représenter dans un différend contre les mambours de cette église. L'objet de la dissension touchait à la finition de plusieurs sculptures, mais on ne sait pas lesquelles et aucune de celles qui sont conservées dans l'église ni d'ailleurs à Namur ne reflète son style³⁵. F. Courtoy pensait que Cornelis Van Mildert était l'auteur des petites statuettes de l'autel du Saint-Sacrement, sans doute parce que l'autel porte le millésime 1641, mais nous avons pu démontrer qu'on les devait à Guillaume Cocquélé³⁶. (ML)

3 Michiel Van der Voort le Vieux (?). Vierge à l'Enfant. Bois polychromé. Namur, cathédrale. ©IRPA

4 Jean Thonon. Saint Pierre (prov. anc. maître-autel). Albâtre, 78 cm. Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude. ©M.Lefft

5 Jean Thonon. Sainte Gertrude (prov. anc. maître-autel). Albâtre, 72 cm. Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude. ©M.Lefft

VAN DER VOORT LE VIEUX,
MICHIEL (1667-1737)

Un reçu pour le paiement de 138 florins à Michiel van der Voort pour la livraison en 1726 d’une statue de la Vierge *blancie* est conservé dans les archives des Bénédictines de la paix Notre-Dame à Namur³⁷. C’est François de Bouge qui a joué les intermédiaires entre le sculpteur anversoïs et l’abbesse des Bernardines de Namur. D’après Tralbaut, cette œuvre de Michiel Van der Voort pourrait être celle qui se voit aujourd’hui au sommet du retable majeur de la cathédrale de Namur (fig. 6)³⁸. (ML)



6 Frans II Somers le Vieux. Vierge à l’Enfant (prov. Grand Séminaire de Namur). Bois polychromé. Namur, Musée diocésain. ©M.Lefttz

NOTES

¹ Lefttz 2077; Lefttz 2021 : 450-452.
² Jacobs 1999 : 290-291 (sources citées: Asse, Archive Laurent Delvaux, Carnet de notes et comptes de Laurent Delvaux (vers 1733-1745) 3v°).
³ Jacobs 1999 : 290-291 (sources citées).
⁴ Idem (sources citées).
⁵ Idem : 384-385 (sources citées).
⁶ De Fraipont 2022 : 101-107.
⁷ A.E.N., F.C., 1144, *Sculpteurs F-L. Hanicq*.
⁸ Marchal 1895 : 401-402.
⁹ Idem.
¹⁰ A.E.N., F.C., 1144, *Sculpteurs F-L. Hanicq*, correspondance entre Ferdinand Courtoy et Eugène Vial, conservateur du musée historique de Lyon; Audin 1918 : 423; Courtoy 1940 : 16; Rondot 1884 : 50-51. Toutes les œuvres lyonnaises ont aujourd’hui disparu.
¹¹ Courtoy 1940:13-19; La statue qui est actuellement conservée sur la porte de Gravière est le moulage de l’œuvre originale d’Hannicq. Pacco 2021 :185.
¹² Lefttz 1998 : 89-90.
¹³ A.E.N., Abbaye de Waulsort, registre 67 bis, comptes f. 156, d’après A.E.N., F.C., 1145, *Sculpteurs M-W*.
¹⁴ Lefttz 1998, II-14, p. 70-71.
¹⁵ Marchal 1895 : 398, 410, 454, mais sans sources citées; puis surtout: Marchal 1911-1913 : 722-726.
¹⁶ A.E.N., Notaires, Marchant, 3 juillet 1641. Acte signalé dans Talon 1981, p. 51.
¹⁷ A.E.N., Notaires, J. de Vuallaire, 3 février 1642.
¹⁸ A.E.N, *Commune, ancien régime, 584. Cahier : archives communales de Dinant I. Travail fait à Dinant par Jules Borgnet (?) vers 1872, f° 22 r° : Divers fragments de dossiers retrouvés par Mr Remacle : 17 mars 1635, contrat entre Pierre Schleiff maître tailleur d’images à Valenciennes et Mr Jean Thonon maître sculpteur à Dinant au sujet de l’enrichissement de pierre blanche de Verdun pour servir au doxal qui se doit poser en l’église de l’abbaye de Floreffe sur le modèle mis en main de Thonon par Schleiff*.
¹⁹ D’après la photo de l’IRPA (B029385): A.F. SCHOBGENS ANTVP. FEC... 1759.
²⁰ Voir aussi Rombouts et Van Lierus 1961 : 795.
²¹ Marchal 1895 : 605-606, sans sources citées.
²² Marchal 1895, p. 493, sans sources citées.
²³ Objet IRPA n° 60833.
²⁴ Marchal 1895 : 493. Le modello du défunt est conservé (objet IRPA n° 145016).
²⁵ Objet IRPA n° 20918. Marchal 1895 : 606 date l’œuvre de 1758, alors que c’est 1744 qui figure dans la base de données de l’IRPA.
²⁶ Voir dans la base de données de l’IRPA : objets n°s 124944, 124958, 87539, 136000, 87540.
²⁷ Rombout et Van Lierus 1961 : 767. Pour les inscriptions de ses élèves et ses fonctions de doyens, voir ce même ouvrage.
²⁸ Objet IRPA n° 59904.
²⁹ Objet IRPA n° 9720, cliché photographique de l’Annonciation : B042972.
³⁰ Objet IRPA n° 11086. Le retable est plus ancien (1628); les statues ont peut-être été installées en même temps que le nouvel autel datable du second tiers ou du troisième quart du 18^e siècle.
³¹ Objets IRPA 46137 (chaire de Lœnhout) et n° 20059181 (maquette)
³² Rombauts et Van Lierus 1961 : 616, 723, 727, 769e (apprentis), 696, 699, 792 (maître).
³³ Lefttz 2011 : 242-245 et 253-268.
³⁴ Tarlier et Wauters 1859 : 123.
³⁵ A.E.N., notaire J. de Vuallaire, 18 décembre 1643 : *Le 18 Xbre 1643. Pardevant moy notaire sousigné présens les tesmoings embas dénommez comparut personnellement maître Cornelis van Mildert sculpteur résident en la ville d’Anvers, lequel at comis et constitué la personne de Lambert du Hontoir aussi sculpteur à effect de tenir la main au différent qu’il soustient au Conseil à Namur contre les pasteurs et mambours de st Jean Baptiste pour le faict de quelques images, par achever et lustrer icelles au contenu du billiet joint audt différent recevoir les deniers en son nom donner quittance et généralement faire comme si en personne y estoit, constituent aussi la personne de Cornelis Mahy procureur audit conseil de poursuivre ledit différent en cas de besoing et le mettre à fin lui donnant pour ce respect le pouvoir ad liter promettant etc. Ratifiant etc. obligeant etc. aussi fait et passé à Namur en présence de Andrien (?) maître masson et Thomas de Grosse bourgeois tesmoings lesdis pour mois et an susdit. (s.) Cornelis van Mildert*.
³⁶ A.E.N., F.C., 1182 Lefttz 2021 : 444-449.
³⁷ A.E.N., Fonds des Bénédictines de la Paix Notre-Dame à Namur, liasse 29. D’après la transcription de Tralbaut 1949 : 524-525.
³⁸ Tralbaut 1949 : 262.



Saint Marc, Namur, église Notre-Dame d'Harscamp, coupole. ©S. Collard

LE RELIEF EN STUC DANS LE NAMUROIS¹

AUX 17^e ET 18^e SIÈCLES

F. Giot

INTRODUCTION

Avant d'examiner la manière dont l'approche des formes dans le stuc a été abordée dans la région namuroise, un bref rappel de la technique s'impose.

Le stuc est à la fois une technique et un matériau consistant majoritairement à modeler directement contre une surface une forme décorative à l'aide d'une matière souple proche des caractéristiques de l'argile. Cette technique remonte à l'antiquité méditerranéenne et s'est propagée en Occident à la Renaissance, au 16^e siècle, où elle aurait été retrouvée dans les vestiges romains. Il s'agit toutefois ici de la technique antique ou italienne caractérisée par l'usage dans le stuc de chaux additionnée de poussière de marbre qui conférait aux ornements une fois polis la brillance du marbre. Cette vision du développement de l'art du stuc est aujourd'hui complétée par de nombreuses études tendant à prouver que la technique a survécu à la période antique dans certaines régions, notamment dans tout l'arc alpin passant de la France à l'Allemagne. Durant le Moyen Âge, les stucateurs de ces régions auraient visiblement déjà étendu leurs savoirs dans des régions plus septentrionales en la combinant avec l'utilisation du plâtre à la place de la chaux, donnant ainsi naissance à une tradition plus nordique de l'art de l'ornement modelé².

On sait à présent qu'avant l'arrivée de stucateurs italiens ou plus exactement tessinois (du canton suisse du Tessin) dans nos régions à la fin du 17^e siècle, des artisans locaux, souvent également charpentiers ou plafonneurs, avaient créé et maintenu un savoir-faire dans ce domaine. Seule son étendue est toujours en cours d'étude³.

LE 17^e SIÈCLE

La première moitié du siècle

Un stucateur, Jan Christiaen Hansche, doit sa réputation à la virtuosité de sa technique ainsi qu'à la richesse de son répertoire ornemental à une époque où rien ne semble comparable à ses réalisations. S'il est particulièrement actif au nord du pays et dans le Brabant, il fréquente également le Namurois puisque Paul-Jean de Groesbeeck lui commande en 1669 la décoration de l'église de Franc-Waret³, dont celle du chœur, figurant la Sainte Famille d'après une gravure de Jérôme Wierix⁵ (fig. 1). On est surpris de découvrir sa maîtrise du relief avec des figures qui approchent les trois dimensions, comme les bras par exemple. Tout son art tend à la monumentalité. Son influence, on le verra, pourrait avoir laissé des traces en ville...

La seconde moitié du siècle

Les décors de la seconde moitié du siècle d'or sont plus nombreux et leurs datations plus fiables. À côté des fastueux et sculpturaux décors de Jan Christiaen Hansche et quelques autres d'un style proche, nous dénombrons trois grandes familles de décors dans les anciens Pays-Bas. Si, il y a encore quelques années, nous les pensions distincts, nous savons aujourd'hui qu'ils ont cohabité au sein de mêmes chantiers, voire probablement de mêmes ateliers⁶.

Plafonds dits gothiques

Aussi étonnant que cela puisse paraître dans cette seconde moitié du 17^e siècle, le terme gothique semble néanmoins le plus judicieux pour désigner le style de cette première catégorie de décors. Le répertoire est en effet constitué d'arêtes ogivales légèrement soulignées en relief. Au sein de ces compositions, les décorateurs ont intégré d'autres arêtes – fausses cette fois – formant un schéma général en étoile et quelques ornements isolés. Les décors qui subsistent se concentrent en Flandre mais rien n'empêche de penser qu'ils ont existé dans le Namurois. On le retrouve par exemple, non pas en stuc mais en tuffeau, à la croisée de l'église Saint-Joseph (fig. 2), rue de Fer, au centre de Namur. Une technique relativement sommaire, un style traditionnel, peu d'éléments décoratifs, des motifs au répertoire décalé par rapport à l'époque sont autant de points de comparaison entre des régions du Nord de l'Europe qui indiquent l'émergence d'une tradition particulière du décor « en stuc » qui ne devrait rien aux artisans italiens...



¹ H.C Hansche, La Sainte Famille, Franc-Waret, église Saint-Rémy. ©IRPA M226344

² Voûtes en tuffeau de la croisée du transept, Namur, église Saint-Joseph, 17^e siècle. ©F. Giot

Plafonds à poutres stuquées

Dans la seconde moitié du 17^e siècle, un certain nombre de plafonds traditionnels à poutres apparentes sont stuqués. Ils rejoignent là le goût du siècle pour l'ornementation des poutres tel qu'on le connaît sous l'expression commune «plafond à la française». En Belgique, plusieurs plafonds illustrent cette tendance. Ils présentent un profil droit et leurs ornements, à l'exception d'angelots dans certains cas, appartiennent à un répertoire essentiellement végétal : des fleurs, des feuillages, des cornes d'abondance, parfois une couronne, une date ou une inscription, groupés en guirlandes ou simplement juxtaposés. À côté des décors particulièrement riches, Namur conserve les vestiges d'un exceptionnel plafond d'un genre proche, à l'ornementation toutefois plus sobre. À l'origine, il était composé de trois travées au rez-de-chaussée de l'actuelle maison de l'architecte Dujardin, rue de l'Étoile⁷ (fig. 3). Seule une travée latérale, séparée des deux autres par une cloison, subsiste. Les poutres ont, elles, été mises à nu. On y retrouve le répertoire cher à l'époque : rosaces, cornes d'abondance et guirlandes de sarments de vigne. Ici, des cœurs apparaissent au sein de grands cartouches formés par des courbes en S crémeuses et les cornes d'abondance. On n'y voit pas de stricte structuration géométrique, simplifiée ici et surtout aérée par la guirlande végétale qui court tout autour du plafond. L'esprit décoratif est assez proche de certains décors de J.-Chr. Hansche, au château de Modave notamment.

Cette découverte laisse à penser que d'autres édifices de la ville ou de sa périphérie ont pu connaître une décoration similaire, malheureusement détruite au gré des modes successives. Dans un mode mineur, les détails de petits ornements modelés sur des poutres au château-ferme de Wartet (Marche-les-Dames) ou au château de Bonneville (Andenne) illustrent ce style.

Au tournant du 17^e et du 18^e siècle : plafonds et voûtes moulurés

Un troisième groupe de décors s'affirme dans la seconde moitié du 17^e siècle et au début du suivant. Il se distingue par sa sobriété : de simples moulures tirées au gabarit, sans ornements d'abord, composent de manière plus ou moins parfaite des agencements de formes géométriques. Parallèlement à ces plafonds, certains s'enrichissent de quelques ornements dès la dernière décennie du 17^e siècle, multiplient les formes géométriques et les ornements jusqu'à l'apparition d'un réseau dense de moulures richement agrémenté de motifs dont des figurines naïves. En cela, ils ne constituent qu'un développement de certaines compositions déjà présentes au sein des compartiments des plafonds à poutres stuqués. La différence tient dans le rôle structurel joué par ces moulures au sein des plafonds et voûtes, au lieu des poutres traditionnelles⁸. Ce plafond à moulures simples perdure jusqu'à la fin du 18^e siècle, s'accordant aux différents styles successifs dans l'inflexion des moulures, leur enroulement, la souplesse délicate et le retour à l'angle dans les années 1770 (fig. 4 à 6).

Parmi les ornements très caractéristiques des ateliers locaux figurent les représentations de personnages naïfs. Ils font leur apparition dès la fin du 17^e siècle et se développent tout au long du siècle suivant, s'accommodant de tous les styles rencontrés. L'utilisation du qualificatif «naïf» semble le plus à même pour qualifier ces représentations au regard des stucs des maîtres tels Hansche ou plus tard, des Moretti, qui insufflent à leurs personnages les caractéristiques du style dans lequel ils s'inscrivent et qui sont visiblement plus doués dans la figuration que les artisans locaux. La présence des figures typiques des ateliers locaux perdure tout au long des périodes rocaille puis néoclassique au sein des simples décors moulurés sans progrès esthétiques notables par rapport à la fin du 17^e siècle. La seule innovation – et de taille – est l'apparition, à côté des moulages et du tirage de moulure, du modelage de la matière, rapprochant un peu plus encore les petits ateliers locaux de ceux des grands maîtres du stuc. Celles qui ornent le plafond de la chapelle latérale de l'abbaye Notre-Dame du Vivier à Marche-les-Dames constituent un des exemples les plus aboutis du genre (fig. 7).

Conclusion

Loin de l'image d'une époque où l'œuvre de Hansche semblait être l'unique témoin de l'art du stuc, le 17^e siècle offre désormais un tout autre visage. En cinquante ans, ce sont probablement des dizaines d'ateliers locaux de décorateurs en stuc qui apparaissent. Si la plupart restent anonymes, leur travail illustre non seulement l'apprentissage des techniques : le tirage des moulures au gabarit, le moulage et enfin, le modelage, mais également l'adaptation aux formes classiques françaises qui finiront par s'imposer. Une tradition s'est mise en place et, même placée en retrait par rapport aux grands noms d'artistes qui feront leur apparition au 18^e siècle, cette tradition va rester vive, à l'image des figures naïves qui traverseront les modes et les styles.



LE 18^e SIÈCLE

Si au regard des pays voisins, le patrimoine du stuc baroque du 18^e siècle dans notre pays est limité, il a le mérite de témoigner d'un événement capital pour l'évolution du décor stuqué dans nos régions : l'arrivée des stucateurs tessinois (suisses italiens). Ceux-ci introduiront non seulement une technique nouvelle, celle du stuc à l'antique, mais contribueront également à la généralisation d'une décoration originale et totale, couvrant murs et plafonds, là où, ailleurs, les marbres ou les lambris de bois s'affirmaient (dans l'église Saint-Loup par exemple). Au cœur de cette particularité, qu'on ne rencontre guère qu'aux Pays-Bas et dans la région rhénane, notre patrimoine, mal connu jusqu'ici, s'avère à présent être un jalon incontournable.

Décors en stuc d'époque rococo (1735/1740-1765 environ)

Autour de 1735/40, un progrès technique et esthétique visible s'accomplit dans le chef de certains ateliers du pays. Sans doute est-il motivé à la fois par une augmentation des commandes et par la concurrence, parfois féroce, avec les équipes italiennes de plus en plus actives. Ce progrès se traduit par une mise à jour stylistique, favorisée par la circulation des modèles et par une maîtrise plus expérimentée du matériau. De plus, la très grande liberté du travail, sans contraintes corporatives, a probablement facilité l'émergence de nouveaux ateliers. On assiste ainsi au passage progressif des styles régionaux aux modes internationales.

Le rococo ne s'impose néanmoins pas de manière brutale. Dès la fin des années 1730 et durant la décennie suivante, la rocaille se développe progressivement au sein de compositions classiques à moins qu'elle ne ponctue sobrement un jeu de moulures. Le vocabulaire ornemental rococo précède généralement la maîtrise de sa grammaire, en matière de composition notamment. Il faut cependant rester prudent car certains artisans ou ateliers locaux, sans doute moins au fait du nouveau style ou pour des raisons techniques, traduisent l'inspiration rococo jusqu'au Louis XVI des années 1770 à travers d'autres formes, parfois anciennes, travaillées de manière plus chantournée. Enfin, au milieu du siècle et pour vingt ans environ, le style rococo se déploie avec un certain bonheur en intégrant parfois des habitudes du passé, comme l'usage des petites figurines populaires, dans des décors d'une certaine ampleur.

Face à une telle diversité de genres, il est utile de déterminer un schéma de tri susceptible de donner l'image la plus correcte de ce patrimoine rococo. Un classement typologique semble à cet égard le plus judicieux.

3 Plafond du vestibule, Namur, maison de l'architecte Dujardin, 17^e siècle. ©F. Giot

4 Voûtes d'une salle de l'étage de l'aile Dartevelle, Floreffe, ancienne abbaye, vers 1750. ©IRPA KM003194

5 Détail d'un plafond d'une salle de l'étage de l'aile Dartevelle, Floreffe, ancienne abbaye, vers 1750. ©IRPA KM004102

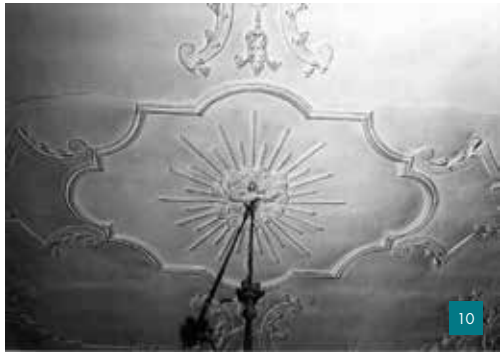
6 Détail d'un plafond, Namur, presbytère de l'église Saint-Loup. ©Francis Tourneur

7 Vierge à l'Enfant, plafond de la chapelle latérale, Namur, église abbatiale de Marches-les-Dames, 1770-80. ©Fabrice Giot

Décor religieux
La rocaille, ornement isolé

Au sein du riche patrimoine stuqué de l'époque rococo, les décors sacrés occupent une place particulière. La structure ancienne de beaucoup d'édifices ne permet en effet pas une unité de la composition, une mise en relation des ornements rocaille entre eux. Ils apparaissent donc ponctuellement. Parmi les édifices médiévaux namurois décorés de rocailles, l'église Saint-Jean-Baptiste est un modèle. Ses larges rocailles de 1760 stuquées par Barthélemy Lambion, soulignent tantôt un angle, tantôt le haut d'un support mais sans liaisons entre eux, sans schéma général⁹. Les formes sont là, l'esprit pas (fig. 8 et 9).

Plus tard, lorsque l'architecture tendra au néoclassicisme dans ses structures, la rocaille ornementale y sera parfois de nouveau traitée isolée. Tel est le cas dans une des versions ultimes du genre de décors classicisants agrémentés de rocaille. Il a été composé en 1757-1762 par Louis Hubin, maître-plafonneur, dans les parties supérieures de la cathédrale Saint-Aubain à Namur. En dehors d'une frise d'angelots alternant avec des guirlandes florales, toutes les partitions des voûtes sont soulignées de rocailles sages. Si sages d'ailleurs qu'au premier coup d'œil on n'en soupçonne pas l'existence... Cette manière de procéder dans laquelle l'ornement rocaille est considéré comme un élément isolé venant appuyer ou des structures anciennes ou des structures classiques, traverse non seulement toute la période pendant laquelle le rococo s'épanouit dans nos régions mais se rencontre tant au niveau des édifices locaux que des bâtiments plus prestigieux et semble *a priori* ne rien devoir à une méconnaissance technique des artisans.



La rocaille substituée

Si certains stucateurs utilisent discrètement la rocaille, d'autres l'ignorent complètement. Dans ce cas, nous pensons qu'il faut y voir une impossibilité de modeler cet ornement. En effet, les plafonneurs locaux passés dès la seconde moitié du 17^e siècle du côté de la décoration sans se former à l'art du stuc ne pratiquent pas le modelage. Dès lors, ils continuent à tirer des moulures, voire à utiliser le moulage. Aucune de ces deux techniques ne permettant de reproduire le relief tout en concavité et convexité de la rocaille, ils adaptent alors leur style traditionnel à l'esprit de l'époque en chantournant les moulures et en privilégiant les ornements floraux et feuillus.

Ainsi, la sacristie de l'église Saint-Loup à Namur (fig. 10) a reçu au milieu du 18^e siècle un décor complexe. Les moulures se conjuguent ici à des rubans plats doublés de fins rameaux et à des culots, l'ensemble rappelant la ligne serpentine du rococo. Dans les angles, un petit cartouche symétrique de volutes et d'acanthes donne presque l'illusion d'une rocaille sans qu'elle n'y soit pourtant présente!

La rocaille, ornement qui s'affirme

Loin de la penser absente ou discrète, d'autres artisans préfèrent offrir à la rocaille une place prépondérante dans leurs décors.

Dans ce cadre, la rocaille prend de l'importance et devient l'élément clef mis en valeur dans certains ensembles. Dans l'église Notre-Dame de Gelbressée, le répertoire ornemental du plafond de la nef s'écarte de toutes références religieuses, au profit d'une belle composition centrale, certes encore symétrique, qui s'épanouit de manière élégante au sein d'un lambrissage encore un peu rigide. Cette composition n'est pas le seul indice d'un affranchissement des modes anciennes, le surbaissement de la voûte en plafond en est un autre, qui témoigne singulièrement de l'aspect plus civil du décor.

La rocaille, ornement qui s'épanouit

D'autres décors témoignent d'une extraordinaire créativité des stucateurs et de leur parfaite maîtrise du stuc. La richesse du répertoire, la diversité des ornements, l'adéquation entre espace, surface et proportions des motifs les hissent au rang d'œuvres de grande qualité.

Tel est le cas de la coupole de l'ancienne église Notre-Dame¹⁰ à Namur (fig. 11 et 12). De tous les stucs religieux qu'il nous a été permis de voir en Belgique, peu atteignent la qualité plastique de ceux-ci. Toutes les rocailles s'imbriquent généreusement l'une avec l'autre pour former un dense réseau de courbes et contre-courbes qui unit les quatre grandes figures des Évangélistes. Chacune d'entre elles est modelée avec soin en quasi-rondebosse, créant ainsi une ombre très marquée sur le fond. Si les archives restent hélas muettes sur cette campagne de travaux et si nous ne sommes pas parvenus à rapprocher cette œuvre d'une autre, l'activité d'un grand stucateur, voire peut-être d'un sculpteur, paraît incontournable¹¹...



Décor civils

Le visage qu'offrent les décors civils en stuc est bien différent de celui des intérieurs religieux, tant en genre qu'en nombre. La quantité de décors civils rococo conservés est en effet nettement moins élevée que celle des décors religieux. Comment expliquer une telle différence? La première tient dans la situation politico-sociale des anciens Pays-Bas. La stabilité qui s'installe dès les années 1740 se traduit avec plusieurs années de retard dans le renouveau architectural, soit à un moment où le style rococo commence à s'estomper au profit du Louis XVI, vers 1765. Les premières campagnes de construction et d'embellissement toucheront d'abord les hommes de pouvoir et de fortune puis seulement les autres propriétaires.

La deuxième explication se rapporte à l'évolution du décor. Ainsi, dans la seconde moitié du 18^e siècle, les intérieurs sont mis au goût du jour, le Louis XVI ou le néoclassicisme. À cette occasion, des ornements de style rocaille sont cachés, voire détruits¹². C'est l'atelier de Baptiste Jonquoy et de Joseph Hustin qui modèle en 1751-1752 le décor du vestibule de l'Ancien Hôtel de Græsbéeck à Namur¹³ (affecté en Musée des Arts décoratifs). Il s'agit d'un large couloir totalement blanchi qui traverse de part en part l'édifice. Les sondages récents en vue de la restauration de l'édifice indiquent que les panneaux muraux étaient peints au 18^e siècle en imitation de marbre blanchâtre veiné de gris tandis que les rocailles qui les couronnent présentaient des traces jaunes ocre clair.



de celles gravées par Pierre-Edmé Babel (1720-1775) ou Juste-Aurèle Meissonier (1695-1750) dès 1724. On est là bien loin des modèles mouvants, organiques et dynamiques à la ligne débridée des années 1750 tels qu'on les a vus dans les exemples précédents.

Le travail remarquable de la surface se muant en espace se retrouve également à l'intérieur de la chapelle privée de l'aile Dartevelle de l'abbaye de Floreffe mais également aux murs extérieurs des pavillons de façade de l'ancien hôtel de Gaiffier à Namur (devenu Musée provincial des Arts anciens du Namurois – TréM.a).

8 B. Lambion, Cartouche rocaille, Namur, église Saint-Jean, 1760. ©A. Rouelle

9 B. Lambion, Arc surbaissé du chœur, Namur, église Saint-Jean, 1760. ©A. Rouelle

10 Motif central du plafond de la sacristie, Namur, église Saint-Loup, vers 1750. ©IRPA M210709

11 Saint Marc et détail, Namur, église Notre-Dame d'Harscamp, coupole. ©S. Collard

12 Saint Luc et détail, Namur, église Notre-Dame d'Harscamp, coupole. ©S. Collard

13 B. Jonquoy et J. Hustin, Détail des stucs du vestibule, Namur, ancien Hôtel de Groesbeeck, 1751-1752. ©F. Giot

À l'étage du Musée des Arts décoratifs, c'est un autre traitement qui s'impose. On y accède par une sobre cage d'escalier ornée de rocailles aux angles pour découvrir un large espace lumineux sous coupole (fig. 14). Nous y voyons la main de Louis Hubin¹⁴, cité dans les archives de l'hôtel entre 1751-1757, à cause de la proximité entre cet espace et les ornements (vers 1762) de la cathédrale Saint-Aubain ; tout son décor est certes constitué de rocailles mais sa conception reste néanmoins très Classique (chaque ornement est en effet placé à l'intérieur d'un espace délimité par une bordure moulée rectiligne et les rocailles sont posées sur la surface des voûtes). On est là bien loin de celles qui débordent sur les moulurations des lambris, semblant surgir de l'épaisseur du mur, à moins qu'elles reposent en trois dimensions sur les corniches, telles qu'on les voit dans le vestibule du rez-de-chaussée du musée. Par contre, on est bien plus proche du traitement décoratif de la coupole du musée. Si on y ajoute tout le traitement architectonique du dôme et de l'espace qu'il délimite (pilastres ioniques, large corniche sur consoles), le doute s'estompe encore un peu plus. C'est pour cette raison que nous voyons là l'intervention de Louis Hubin.

Cette évolution vers un retour du classicisme s'accroît à la fin des années soixante, à l'approche du style Louis XVI. Le décor en stuc des façades de l'ancien hôtel de Gaiffier d'Hestroy à Namur en témoigne¹⁵.



14 L. Hubin, Coupole de la rotonde de l'étage, Namur, ancien Hôtel de Groesbeeck, 1751-1757. ©IRPA KN12154

Décor en stuc du style Louis XVI (1765-1790 environ)

Avec l'émergence, vers 1765 environ, du style Louis XVI, le nombre d'artisans, tant locaux qu'étrangers, continue d'augmenter. Cela s'explique en partie par ce style, qui nécessite moins de connaissances techniques que sous l'époque rococo. Il ne demande en effet plus un travail tout en épaisseur, en creux, en jours de la matière comme c'était le cas précédemment mais se concentre plus sur un jeu de plans et de surfaces lisses. Il ouvre ainsi, plus largement qu'auparavant, la porte aux petits ateliers qui, pour rappel, utilisaient peu le modelage au profit du tirage de moulures et, ponctuellement, du moulage. Ateliers traditionnels et équipes converties aux grands styles et aux nouvelles techniques s'y rejoignent donc.

Ce développement du style Louis XVI est, de plus, fécond dans notre pays. Les stucateurs de cette période travaillent souvent de manière indépendante et certains se taillent une bonne réputation et multiplient les œuvres (l'équipe d'Antoine-Pierre Franck, l'atelier des Duckers ou ceux des fils Moretti). Ce sont aussi ces équipes de bonne tenue et réputation qui sont choisies par les grands architectes de l'époque pour des bâtiments de prestige. Ils respectent, dans ce cas, les dessins ou les directives desdits architectes. On parle parfois plus de néoclassicisme que de Louis XVI lorsque l'attachement et la priorité iront à l'aspect architectural et solennel du décor. Parallèlement, les décors d'appoint (trumeaux de cheminée, dessus de portes...) connaissent un vif succès auprès d'un public élargi. Il en résulte parfois une chute notoire de la qualité stylistique qui se conjugue à l'émergence, à la fin du siècle, d'un éclectisme surprenant¹⁶ ! L'apparition d'artisans mouleurs en plâtre en atelier contribue à ce phénomène en même temps qu'elle annonce le déclin progressif de la technique du stuc au profit de celle su staff.

Toutefois, dans la dernière décennie du 18^e siècle et au début du suivant, nous assistons encore au développement, de manière ponctuelle ou au sein de compositions unitaires, d'ornements de style pompéien – souvent de qualité – ou de style Empire, à la qualité variable, et parfois traités dans un esprit encore Louis XVI.

Décor religieux

Si une grande partie du travail des stucateurs, dès la fin des années soixante, concerne essentiellement la conception de décors privés, au gré de leurs déplacements dans nos provinces, il arrive qu'on leur confie le soin de parer ou de rhabiller de stucs Louis XVI des édifices religieux de manière plus ou moins complète. Parfois, ce sont des églises importantes mais situées hors des centres de pouvoir politiques ou ecclésiastiques. Dans d'autres cas, il s'agit d'églises ou de chapelles rurales souvent liées à une famille aristocratique qui subsidie les travaux.

L'ornementation que conçoivent les artisans, ceux du pays notamment, s'inscrit dans la tradition. Cela est particulièrement visible aux couvertures des édifices sacrés. Le tirage des moulures et l'ajout de quelques motifs végétaux, voire figurés, y sont courants. Le retour à la ligne droite, à l'angle et à la sobriété – conformes au nouveau style – rejoint ainsi curieusement l'art de la fin du 17^e siècle et du début du suivant. Le plafond de l'église Notre-Dame-du-Rosaire à Wierde en 1763 et celui de l'église Saint-Martin à Dave en 1760 l'illustrent.

Parmi les décors religieux prestigieux d'esprit plus classique que rocaille, l'ornementation des pendentifs de la coupole de la cathédrale Saint-Aubain se distingue (fig. 15 et 16). C'est en novembre 1763 que la coupole de la cathédrale est achevée. Son ornementation est donc logiquement postérieure à cette date. Cette décoration consiste en un groupe de quatre figures féminines en très haut relief, figurant les trois vertus théologales et la Religion. Chacune d'elles occupe un des pendentifs du dôme.

Dans l'un d'eux, la Foi est symbolisée par une jeune fille aux yeux bandés qui tient à la main la Croix. La Tiare et le Livre Saint ouvert complètent ses attributs. Elle est assise sur des nuages, vêtue d'une robe serrée à la taille au décolleté profond. Elle s'appuie sur une colonnette à laquelle s'accroche un ange. Derrière elle, on voit quelques nuages ouateux. L'Espérance occupe un second pendentif. Comme la précédente, elle est assise sur des nuages. Elle s'appuie sur une ancre et tient dans sa main droite un bouquet de fleurs annonçant la maturation prochaine des fruits (le renouveau ou l'espoir). Un angelot l'accompagne également. Dans son dos, les nuages sont plus étirés que dans le premier pendentif.

Deux petits anges entourent la Charité dans le troisième espace. L'un d'eux la couronne, tandis que d'une main elle presse sa poitrine et que, de l'autre, elle brandit un cœur en feu.

À l'image du drapé de sa robe, les nuages sont ici extrêmement tourmentés. La Religion est pour sa part fièrement campée sur son nuage. Elle balance l'encensoir, duquel monte vers le ciel de la fumée. Elle est légèrement voilée et, posée sur un des plis de sa draperie, une représentation de la cathédrale fait sans doute office de l'autel qui l'accompagne habituellement. Cette figure est aussi secondée par un angelot. Les nuages laissent percer quelques rayons. Ces quatre compositions sont peintes, comme la plupart des stucs de la cathédrale, en un gris neutre imitant la pierre.

La tradition namuroise veut que ces quatre figures soient de la main des Moretti. Quelques archives indiquent que Giovanni Antonio Moretti (début 18^e s.-après 1771) réside à Namur au moins entre novembre 1764 et mars 1765, soit environ un an après la construction de la coupole. Cela ne veut pour autant pas dire que l'artiste ne séjourne pas plus tôt à Namur puisque l'on ne connaît à ce jour encore rien de ses occupations durant 1763. De plus, une attestation proposée au supérieur de l'abbaye d'Heylissem confirme que des Moretti ont stucé la clôture du chœur et deux chaires de vérité dans l'édifice avant 1767¹⁷. L'observation de ces vertus nous indique au moins deux choses intéressantes : la première, c'est que l'artiste qui les a conçues a probablement une longue expérience de l'art du stuc. En effet, un travail aussi colossal ne peut être porté à l'actif d'un stucateur débutant. D'autre part, deux des vertus, l'Espérance et la Charité, diffèrent, par leur canon et leurs proportions par rapport aux pendentifs, leur drapé et les nuages les entourant, de la Religion et de la Foi. Ces deux dernières sont plus courtes, plus rondes, leur drapé est moins nerveux, plus schématique, et les nuages qui flottent derrière elles sont moins nombreux et moins animés que ceux de l'Espérance et de la Charité. Plus qu'à une différence de sources, nous pensons que ces variations témoignent d'un travail à plusieurs mains.

On pourrait donc voir dans le travail nerveux et détaillé des drapés ainsi que dans la présence physique accentuée de ces figures la marque de Giovanni Antonio Moretti. La rondeur du corps et la simplification des draperies correspondraient dès lors plus aux caractéristiques stylistiques dégagées pour ses deux fils. Ainsi, les angelots sont tantôt proches du travail du corps, de l'expression du visage et de la posture des anges dus au père Moretti à la chapelle royale de Bruxelles. D'autres rappellent quant à eux ceux que stuqueront plus tard, au Palais provincial de Namur, dans le pavillon de jardin de Freyr, Paolo Antonio et Carlo Domenico Moretti.



Décor civils

Cesontprincipalementlesappartementsdechâteaux, parfois neufs mais le plus souvent réaménagés, qui bénéficient de l'expertise des stucateurs. Les salons et la salle à manger sont les principales pièces décorées. Suivent ensuite le vestibule, la chambre à coucher et la chapelle. Souvent, à côté d'une ou deux pièces ornées de stucs, d'autres reçoivent quelques décors d'accompagnement.

L'esprit est aux thèmes simples: les Saisons et les Mois de l'année sont les plus courants. Ils se déclinent en trophées, en petits tableaux mettant en scène des putti ou sous forme d'allégories. Les travaux agrestes, le Jardinage, la Pêche, la Chasse ou la Musique suivent. On voit plus rarement les autres arts et sciences (la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Poésie ou l'Astronomie) ou les quatre Âges de la vie.

La grande majorité des décors conçus dans les années 1770-1780 se ressemblent globalement. Ils procèdent d'un style fleuri où la joliesse se décline parfois en un genre un peu pompeux. Rares sont, au sein de cet ensemble, les décors plus austères.

Dans le Namurois, à la fin des années 1780, apparaissent les premières traces d'un style pompéien dans lequel le répertoire de grotesques romains s'impose en de grandes compositions de rinceaux et de perles. Au même moment, de plus en plus d'artisans intègrent le plâtre à leur travail. Il s'agit de pièces, principalement des médaillons ou des tableaux figurés, moulés en atelier et insérés dans le décor en stuc. Avec le temps, l'habitude s'accroît et donne lieu à quelques décors éclectiques conjuguant souvenir baroque et rocaille au Louis XVI.

Les années révolutionnaires voient l'adoption d'accents Directoire dans la simplicité des formes et du répertoire. Enfin, la fin du siècle et le début du suivant témoignent de l'influence du style Empire.

Parmi les réalisations Louis XVI les plus solennelles de Namur, le décor de l'ancien palais épiscopal (actuel palais provincial)¹⁸ témoigne encore d'un attachement au passé (fig. 17). S'il n'est pas dessiné par un architecte, il a été néanmoins supervisé par l'évêque qui confia aux deux frères Moretti, Paolo Antonio (vers 1735-1799) et Carlo Domenico (vers 1736/37-1790), des modèles glorieux qui n'étaient pas dans leur répertoire habituel (les grandes figures allégoriques des vertus d'après César Ripa ou le buste de l'Apollon du Vatican par exemple). Les murs, ornés de trophées et de panneaux en relief, ne sont pas encore scandés par des pilastres ou des colonnes, la gorge, double ici, reste haute et tout est ponctué de guirlandes, de chutes et de bouquets végétaux. Les larges coquilles encadrant les blasons au plafond rappellent la rocaille. Au grandiose se mêle un esprit triomphal, mais plus festif qu'imposant. Les larges coquilles, les guirlandes touffues, les bustes à l'antique et les putti confèrent à l'ensemble un caractère classique proche de la pompe Louis XVI. La chapelle contiguë (transformée au 19^e s.), avec ses colonnes torsées à la manière du Bernin, confirme cette impression.

Les créateurs de ce décor, les deux frères Moretti, sont particulièrement attachés à Namur et à sa région. Entre 1775 et 1785, les deux frères orneront plusieurs bâtiments tant en ville que dans sa périphérie¹⁹. Un décor proche de leur style fut heureusement sauvegardé par la Société archéologique de Namur lors de la destruction de l'ancien Hôtel Merx de Corbais, rue de Bruxelles. Plusieurs de ces panneaux constituent aujourd'hui le décor de la future salle Second Empire du Musée des Arts décoratifs de Namur (fig. 18 et 19). Ils seront pour la première fois accessibles au public lors de l'ouverture du nouveau musée.

Il s'agit de six hauts panneaux encadrant chacun un trophée. Les deux plus étroits figurent la Sculpture (burin, ciseaux, chapiteau de colonne, équerre, etc.) et la Peinture (palette, pinceaux, parchemin, etc.).

Deux autres, plus développés, complètent la panoplie: l'Architecture (compas, équerre, fil à plomb, plans, fût de colonne, etc.) et la Musique (violons, guitare, chalumeau, flûte, tambourin, carnet de partitions, etc.). Tous sont accrochés à un ruban terminé en nœud Louis XVI et sont agrémentés de branches de lauriers ou de pampres de vignes ainsi que de guirlandes florales. Les deux dernières compositions, du même type, reflètent les divertissements à travers la Pêche (filets, nasse, harpons, poissons, roseaux, etc.) et la Chasse (gibecière, dépouille de volatile, poudrière, carabine, trompe, etc.). En alternance avec les trophées, cinq panneaux plus étroits dont trois sont moulés, ornés d'une chute de feuilles, rythment la surface murale. D'autres vestiges, notamment des paniers fleuris traités en dessus de porte, sont conservés dans les réserves du musée. Nous ignorons l'artiste qui les a réalisés mais remarquons qu'il travaillait avec d'innombrables nuances de détails et de reliefs, figurant des amoncellements d'objets en moins de 3 cm! L'usage du modelage combiné au moulage indiquent que l'on se situe vraisemblablement à la fin des années 1780 au plus tôt.



15 G. A., P. A. et C. D. Moretti, La Charité et la Religion, Namur, cathédrale Saint-Aubain, entre 1763 et 1767. ©F. Giot
16 G. A., P. A. et C. D. Moretti, La Foi et l'Espérance, Namur, cathédrale Saint-Aubain, entre 1763 et 1767. ©F. Giot

17 P. A. Moretti, Vestibule d'apparat, Namur, palais provincial, 1773. ©IRPA N42475
18 Trophée Louis XVI: la Chasse, Namur, ancien Hôtel de Groesbeek. ©F. Fouarge

19 Trophée Louis XVI: l'Architecture, Namur, ancien Hôtel de Groesbeek. ©F. Fouarge

CONCLUSION

À la fin des années 1780, le plâtre connaît un regain de succès par rapport au stuc à la chaux, entraînant le recours à des pièces moulées et plus modelées. À cette simplification technique et à ce matériau nouveau dans l'art du décor correspond un changement stylistique. Il se traduit par des agencements grammaticaux nouveaux comme le rapport de proportions moins harmonieux entre les éléments décoratifs – par exemple, des petits trophées positionnés très en hauteur – et la surface murale. Ces scènes moulées sont de temps à autre aisément identifiables grâce à la fissure qui s'est créée au cours du temps autour des pièces moulées insérées dans un plâtre frais et de composition différente (ancien hôtel de Zualart-de Baré à Namur²⁰). Ces décors, plus rapidement exécutés que ceux en stuc et probablement moins chers, ont également permis l'extension de l'ornementation aux maisons bourgeoises.

Il faut être prudent dans la qualification esthétique de ces ensembles et dépasser la tentation de parler de déclin car, jusqu'au début du siècle suivant, le stuc continue d'exister, parfois influencé d'ailleurs par le « style » de ces décorations plâtrées. Celui-ci approche, de temps à autre, un certain éclectisme par l'accumulation d'ornements de goûts différents, due au manque de connaissances des mouleurs en plâtre. C'est le cas du décor disparu de l'hôtel de Zualart-de Baré vu ci-dessus où des compositions à larges enroulements et épaisses feuilles d'acanthe rappellent le baroque, les médaillons et la niche le Louis XVI et l'intérieur des médaillons, le style pompéien ! De plus, un manque de cohérence entre l'alternance des motifs des lambris se constate.

Le stuc déclinera aussi avec un certain succès le style pompéien entre 1790 et 1810 environ. À l'approche de 1800, une part de ces décors pompéiens évoluera vers le style Directoire puis le style Empire, les décors d'appoint se multipliant d'ailleurs durant tout le début du 19^e siècle (fig. 20 et 21).

Au sein de l'histoire du stuc en Belgique, Namur-la-discrète n'a pas à rougir tant son patrimoine, à l'instar d'autres cités mieux connues, reflète par sa qualité l'évolution riche et diversifiée de cet art encore mal connu. Réjouissons-nous de la conscience croissante de nos institutions publiques, du courage dévoué des propriétaires privés et de l'attention constante des associations pour préserver et partager cet héritage précieux.



20

¹ Cette contribution reprend en l'actualisant l'article Giot 2015: 45-87.
² Freling 1993.
³ Giot 2017.
⁴ De Borchgrave d'Altena 1938: 109-112.
⁵ Tonet sd.
⁶ Giot 2022:127-132.
⁷ *Le patrimoine monumental de la Belgique* 1975, p. 536.
⁸ Il faut toutefois rester prudent dans le classement de ces exemples et éviter la tentation d'y voir une évolution qui irait du sobre au plus orné ou d'une technique limitée à une autre plus complexe.
⁹ Barbier et De Boever 2022: 13.
¹⁰ Van Ackere 1972: 76, 87.
¹¹ Nous remercions Monsieur Alex Furnémont pour les renseignements qu'il nous a fournis au sujet de cet édifice.; *Le patrimoine monumental de la Belgique* 1975: 613-616.
¹² C'est par exemple le cas au château Baya à Gœsnes où, lors de la restauration des stucs de la fin du siècle, des plafonds peints de rocailles, dissimulés sous les couches stuquées, ont été découverts, Sur ces décors: *Décors intérieurs en Wallonie* 2005.
¹³ Ces stucs sont classés au patrimoine exceptionnel. Lire Giot 2005: 85-87 et 101-103. Courtoy 1932-1933: 133-156.
¹⁴ Louis Hubin est le maître plafonneur chargé en 1757 de l'ornementation des voûtes, des arcs et des supports de la cathédrale Saint-Aubain.
¹⁵ Ces stucs sont classés au patrimoine exceptionnel. Lire Giot 2005, p. 72-79.
¹⁶ Notons que la région liégeoise ainsi que l'Est du pays semblent plus représentatifs de ce style que le reste du pays. Toutefois, cela pourrait être le résultat des études localisées en région mosane par Joseph de Borchgrave d'Alténa dans les années quarante qui ne trouvent pas leur pendant dans les autres régions du pays...
¹⁷ Aigret 1881.
¹⁸ De Borchgrave d'Altena s.d: 132-134, 137. Voir le détail de la description et de l'étude stylistique dans Giot 2001: 139-154.
¹⁹ Sur les Moretti, lire GIOT 2017.
²⁰ De Borchgrave d'Altena s.d:149.



21



Pierre Enderlin. Saint Augustin, ca 1642.
Pierre blanche. Floreffe, église abbatiale.
©M. Lefftz

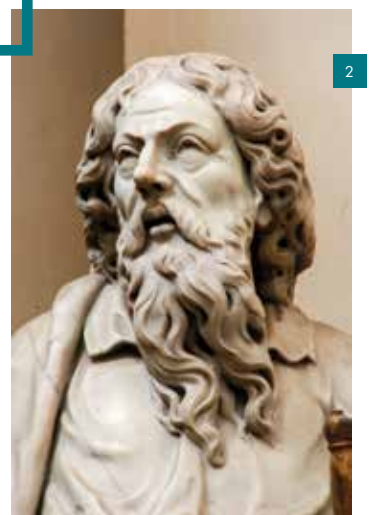
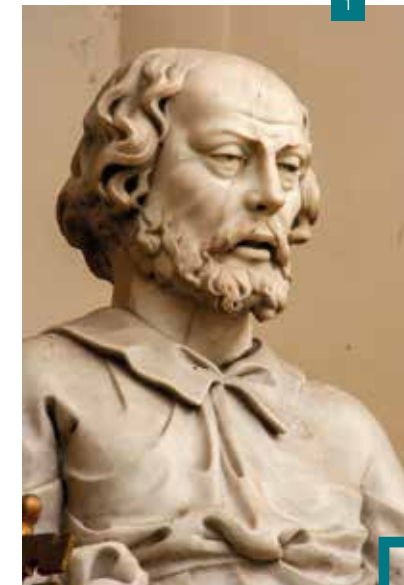
PIERRE ENDERLIN (VERS 1603-APRÈS 1661) À FLOREFFE PROPOSITIONS POUR LE MAÎTRE-AUTEL ET LE JUBÉ DE L'ÉGLISE ABBATIALE

M. Lefftz

INTRODUCTION

Grâce à la longue et féconde présence d'un brillant sculpteur d'origine allemande Pierre Enderlin (vers 1603-1664), le 17^e siècle est magnifiquement représenté dans l'histoire de la sculpture à l'abbaye de Floreffe¹. Les nombreuses œuvres qui témoignent de son activité constituent d'ailleurs un précieux jalon des débuts de la sculpture baroque dans nos régions, d'autant plus que cet artiste de premier plan suit une voie totalement indépendante de la veine rubénienne qui déferle alors en Brabant et en Flandre durant le second tiers du 17^e siècle². Tout en renouant le lien avec la nature dans sa conception de l'anatomie, ce sculpteur confère à ses figures une puissante expressivité qui rompt définitivement avec les grâces artificielles du Maniérisme.

Le nom d'Enderlin est depuis longtemps associé aux stalles de Floreffe (ca 1632-1648), car, voilà maintenant près d'un siècle, Ferdinand Courtoy lui avait consacré une très belle plaquette³. Il considérait à juste titre que les qualités de ce mobilier d'exception en faisaient le chef-d'œuvre du sculpteur, mais nous tenterons de faire ici la démonstration qu'il y avait au moins un autre chef-d'œuvre de cet artiste à l'abbaye : le maître-autel flanqué de son retable. Faute de place, nous ne reviendrons pas ici sur les stalles, sauf lorsqu'il s'agira de valider de nouvelles attributions. Au cours de ces dernières années, nous avons déjà pu révéler divers versants de la production en bois, en pierre et en marbre d'Enderlin⁴. D'abord en lui donnant les deux grandes statues en marbre blanc des saints Pierre et Paul (fig. 1 et 2), actuellement dans le chœur de la cathédrale de Namur, mais provenant du retable de l'ancien maître-autel de Floreffe. Grâce à l'analyse morphologique (technique et style), nous avons démontré que ces deux statues devaient être reconnues comme des œuvres majeures de l'artiste.



¹ Pierre Enderlin. Saint Pierre, ca 1642. Marbre blanc de Carrare. H. 190 cm. Namur, cathédrale. ©M. Lefftz et S. Collard

² Pierre Enderlin. Saint Paul, ca 1642. Marbre blanc de Carrare. H. 190 cm. Namur, cathédrale. ©M. Lefftz et S. Collard

Elles ne sont pas les seules puisque les quatre figures des Pères de l'Église (fig. 3 à 6), conservées dans l'église abbatiale de Floreffe, sont également de son ciseau ; elles avaient la même destination initiale. Depuis ces recherches, une autre statue en marbre blanc est passée sur le marché de l'art ; elle représente Aaron (fig. 7). Si son style est manifestement celui d'Enderlin, son iconographie, son matériau et ses dimensions permettent de conclure qu'il s'agit de l'une des figures du tabernacle de l'ancien maître-autel de Floreffe. Enfin, trois autres statues conservées dans l'ancienne église abbatiale proviennent également de ce retable. Elles sont en pierre blanche, sans doute par économie, parce qu'elles étaient placées au second niveau du retable et étaient donc moins visibles. Elles représentent la Vierge à l'Enfant (fig. 8), retrouvée cassée en trois morceaux vers 1900⁵, saint Augustin et saint Norbert (fig. 9 et 10)⁶.



3



4



5



6



7



8



9



10

LE MAÎTRE-AUTEL ET SON RETABLE

Si Enderlin a donc réalisé les figures du maître-autel et de son tabernacle, c'est peut-être Hendrick Schleiff qui en aura été le concepteur. À l'appui de cette nouvelle hypothèse, une pièce d'archive exhumée par Ferdinand Courtoy. Il s'agit d'un contrat portant sur la fourniture de 350 pieds de marbre blanc d'Italie qu'un marchand d'Amsterdam – Mathieu de Paradis – devait fournir à Schleiff via un intermédiaire namurois⁷. L'acte datant de 1642, il s'agit très probablement de la fourniture du marbre destinée au nouveau maître-autel puisque, comme nous le verrons ci-après, le jubé n'a sans doute pas nécessité une telle quantité de marbre blanc⁸. On ne connaît malheureusement aucune représentation de l'intérieur de l'église avant les aménagements du 18^e siècle par Dewez, mais toutes ces sculptures peuvent néanmoins être reliées à leur emplacement d'origine grâce à la précieuse description de l'église que nous livre de Saumery dans ses *Délices* :

Le sanctuaire qui est élevé de la hauteur de trois degrés au-dessus du pavé du chœur, renferme un superbe autel à la romaine, composé de quatre colones torses de porphyre & d'autant de pilastres de marbre noir d'ordre corinthien, entre lesquels sont régulièrement placées deux figures de marbre blanc de hauteur d'homme, représentant st. Pierre & st Paul. La corniche est chargée de deux colones torse de jaspe, qui accompagnent une niche, où est une figure de la Vierge, aiant à ses côtés celles de st Augustin & de st Norbert. Un magnifique couronnement termine ce rare morceau d'architecture.

Le dessin du tabernacle qui est un ouvrage délicat & d'une matière qu'on ne connoît point est entouré des figures de Melchisedech & d'Aaron, des quatre docteurs de l'église et de deux anges munis d'un encensoir. Les curieux en tableaux y admirent une Assomption & une Présentation de la Vierge, la Vierge donnant à saint Norbert l'habit de son ordre, & un saint Jean prêchant au désert. L'aspect de cet autel est très beau⁹.

Pour entreprendre notre reconstitution, nous disposons donc des quatre grandes colonnes torses réutilisées par Dewez dans le maître-autel du 18^e siècle¹⁰ et des cinq statues mentionnées par Saumery, mais plusieurs problèmes se présentent d'emblée à nous, même munis de ces *membra disjecta*, puisqu'il nous manque les tableaux. C'est tout d'abord le nombre de tableaux qui pose question. Le manuscrit 17.649 de la Bibliothèque royale mentionne un tableau de l'Assomption au centre et passe sous silence les trois autres mentionnés par Saumery¹¹. Faut-il vraiment imaginer une prédelle avec ces trois autres tableaux installés sous l'Assomption ? Actuellement, rien ne permet de trancher sur ce point puisque, d'une part, aucun de ces tableaux n'a pu être localisé et que, d'autre part, on ne connaît pas d'exemple d'un tel dispositif dans les retables baroques de nos régions. Nous savons aussi par ailleurs que Saumery n'est pas toujours très précis dans ses descriptions. Dans le cas présent, c'est bien parce que le paragraphe décrivant le maître-autel se termine par un commentaire laudatif que nous sommes amenés à imaginer les tableaux insérés dans le retable, mais ils auraient très bien pu se trouver ailleurs dans le chœur.

3 Pierre Enderlin. Saint Augustin, ca 1642. Marbre blanc de Carrare. H. ca 105 cm. Floreffe, église abbatiale. ©M. Lefttz

4 Pierre Enderlin. Saint Grégoire, ca 1642. Marbre blanc de Carrare. H. ca 105 cm. Floreffe, église abbatiale. ©M. Lefttz

5 Pierre Enderlin. Saint Jérôme, ca 1642. Marbre blanc de Carrare. H. ca 105 cm. Floreffe, église abbatiale. ©M. Lefttz

6 Pierre Enderlin. Saint Ambroise, ca 1642. Marbre blanc de Carrare. H. ca 105 cm. Floreffe, église abbatiale. ©M. Lefttz

7 Pierre Enderlin. Aaron, ca 1642. Marbre blanc de Carrare. H. 102,5 cm. Localisation inconnue. ©M. Lefttz

8 Pierre Enderlin. Vierge à l'Enfant, ca 1642. Pierre blanche. Floreffe, église abbatiale. ©M. Lefttz

9 Pierre Enderlin. Saint Augustin, ca 1642. Pierre blanche. Floreffe, église abbatiale. ©M. Lefttz

10 Pierre Enderlin. Saint Norbert, ca 1642. Pierre blanche. Floreffe, église abbatiale. ©M. Lefttz

Après d'autres, nous avons tenté d'enquêter pour retrouver ces quatre tableaux. Il y a bien dans les couloirs de l'ancienne abbaye un tableau contemporain de la construction du maître-autel, mais il montre un thème absent de la description de Saumery : l'Apothéose de saint Norbert¹². Sa forme et ses dimensions plaident davantage en faveur d'un tableau d'autel latéral. Par ailleurs, à Malonne, un autre tableau doit retenir notre attention puisqu'il illustre l'Assomption de la Vierge et que ses dimensions ont été adaptées pour l'insérer dans un retable d'autel du 18^e siècle. Malheureusement, le dévot en surplis agenouillé en bas à droite n'a rien d'un prémontré ; on voit donc mal comment rattacher ce tableau au patrimoine dispersé de Floreffe¹³. Le dossier de l'enquête est loin d'être refermé...

Les deux autres difficultés qui s'imposent à nous sont la forme et la taille imposante de ce retable. Les quatre colonnes torses hautes de trois mètres devaient nécessairement structurer le premier niveau. D'après la description de Saumery, on devrait les placer en alternance avec les statues des saints Pierre et Paul. Cette disposition est cependant extrêmement rare dans les retables du 17^e siècle. Nous avons pensé à l'ancien retable du maître-autel de la cathédrale Saint-Bavon à Gand (fig. 11, 1615-1623), mais il offre un type de composition unique, rapidement abandonnée par la suite au profit d'une formule plus étroite mise au point à Anvers dans l'entourage de Rubens, au cours du premier tiers du 17^e siècle. Le retable de Saint-Bavon a été détruit en 1887, après avoir été déplacé à Lierre en 1707, seule une photo ancienne nous en donne l'image. Par sa monumentalité et sa disposition générale, il aurait pu nous donner la structure générale de celui de Floreffe en accueillant les sculptures des saints Pierre et Paul entre les colonnes latérales du premier niveau ; les trois autres statues venant prendre place au second niveau. Cependant, la hauteur qu'aurait atteinte ce meuble n'aurait sans doute pas permis de le faire entrer dans l'église de Floreffe¹⁴.



En analysant en détail la très belle série de retables en marbre du second tiers du 17^e siècle, conservés dans notre pays, nous pensons qu'il faut abandonner ce type de composition au profit d'un dédoublement des colonnes encadrant le tableau placé au centre et du rejet des statues latéralement. Il s'agit là d'un type très courant au 17^e siècle, dont les marbriers mosans s'étaient fait une spécialité en réalisant des retables *prêts à monter* pour les grands sculpteurs brabançons¹⁵. Pour retrouver la composition générale, nous sommes donc partis de deux retables namurois contemporains de celui de Floreffe : le maître-autel de la collégiale Notre-Dame qui nous servira seulement pour le premier niveau (1678) étant donné que le couronnement a été entièrement refait au 18^e siècle (1756), et l'autel du collatéral occidental de l'église Saint-Loup (1649), précisément pour l'adjonction du couronnement (fig. 12)¹⁶.

Nous y plaçons les statues des saints Pierre et Paul, latéralement, comme à Notre-Dame ou à Foy-Notre-Dame¹⁷, et au second niveau, les trois grandes statues en pierre blanche : la Vierge dans la niche, les saints Augustin et Norbert de part et d'autre. Nous avons ajouté une sculpture d'ange sur l'aileron gauche du couronnement. Retrouvée avec d'autres fragments en pierre d'un ancien mobilier, cette figure très endommagée levait vraisemblablement les bras pour guider le regard du dévot vers la Vierge. Enfin, un beau cartouche timbré d'une colombe, actuellement perdu, mais connu par une photographie de l'IRPA, offre toutes les qualités pour rejoindre cette proposition de reconstitution ; nous l'avons inséré au-dessus de l'emplacement réservé au tableau, comme on en trouve un similaire, également sculpté par Enderlin, dans le retable de la chapelle du Saint-Sacrement à l'église Saint-Jean-Baptiste de Namur.



Quant au tabernacle et au trône d'exposition, ils posent des difficultés de composition que nous n'avons pas encore pu résoudre. D'après la description de Saumery, nous savons que les quatre Pères de l'Église en marbre blanc conservés à Floreffe (fig. 3 à 6), une statue d'Aaron passée en vente sur le marché de l'art (fig. 7) et les colonnettes en marbre vert (serpentinite), doivent être les vestiges du tabernacle d'origine¹⁸. Seules les très belles colonnettes semblent avoir retrouvé place dans le trône d'exposition au cours du remontage en 1778.

Nous avons récemment démontré qu'un chérubin en terre cuite modelé par Pierre-François Le Roy (1739-1812) et appartenant aux Amis de l'Hôtel de Grœsbeeck-de Croix est le *bozzetto* de l'un de ces chérubins en marbre blanc de Carrare qui ornent l'actuel trône d'exposition¹⁹.

Cette participation de Le Roy n'implique pas nécessairement qu'il en soit le concepteur, comme le pensaient Courtoy, puis Duquenne, mais cela ne l'exclut pas non plus. Dans le montage photographique, nous avons atténué la présence des parties architectoniques, empruntées rappelons-le à deux retables namurois, pour insister sur le fait qu'il ne faut pas s'attacher aux détails de la modénature, mais bien à une disposition générale que l'on retrouve assez communément à l'époque.

11 Robert de Nole. Maître-autel et retable de l'église Saint-Gommaire à Lierre (état en 1877). ©IRPA

12 Proposition de reconstitution du retable du maître-autel de l'église abbatiale de Floreffe. ©M. Leftiz

LE JUBÉ

Dans la littérature scientifique, il n'est quasiment jamais fait état de l'ancien jubé détruit lors des aménagements de Dewez. Réalisé sous la direction de Pierre Schleiff vers 1635-1637, on le croyait totalement disparu. Or nous savons maintenant que les deux larrons de la cage d'escalier de l'ancien quartier abbatial, provenant d'un Calvaire placé au-dessus du meuble liturgique, sont aussi des œuvres de Pierre Enderlin. Quant à cette belle statue fragmentaire en pierre blanche de saint Jean l'Évangéliste assis (fig. 13)²⁰, ainsi que de rares fragments de décor architectonique remisés dans le « musée » de l'abbatiale (fig. 14 à 16), il n'est pas impossible qu'ils aient appartenu au jubé. Mais repartons de la description de Saumery avant de tenter de regrouper les principaux éléments conservés du jubé : *Le magnifique jubé qui sépare le chœur de la nef, est une très riche pièce d'architecture. Il est embéli de six colonnes & d'autant de pilastres de marbre noir jaspé d'ordre composite, dont les bases, les chapiteaux & autres ornements sont de marbre blanc. La porte du chœur à plein cintre, dont les jambages sont de marbre noir, est placée au milieu de deux colonnes & deux pilastres de porphyre d'ordre ionique, entre lesquelles sont deux niches de marbre noir qui, en accompagnent trois autres uniformes, qui placées au-dessus de la porte, remplissent un fronton cintré & cantonné de figures de la Vierge & de saint Jean, entre lesquelles est placé un beau Crucifix. La niche du milieu, qui est, en quelque façon, au pié de la croix, est remplie des figures du Diable & de la Mort vaincus par Jésus-Christ en croix, & les quatre autres logent les figures des quatre évangélistes. On y voit deux superbes autels de marbre placés aux deux côtés entre les colonnes & les pilastres, & fermés par des balustrades de marbre noir, mêlé de très bon goût avec du marbre jaspé. Les orgues sont placés dans une tribune en galerie qui termine ce superbe ouvrage*²¹.

Les colonnes de marbre noir jaspé mentionnées par Saumery ne seraient-elles pas celles qui ont été réutilisées dans les retables des chapelles adjacentes au chœur, là où furent remployées les statues des saints Augustin et Norbert provenant de l'ancien maître-autel ? Le texte mentionne aussi quatre statues d'évangélistes. Bien que celui qui est aujourd'hui conservé dans l'église soit quasiment grandeur nature, il n'est pas impossible qu'il ait été placé au jubé. Quoi qu'il en soit, son style indique qu'il a été sculpté par Pierre Enderlin. Si rien ne paraît subsister des reliefs historiés mentionnés dans la description, il semble à présent évident que les deux larrons sculptés en bois de grandeur naturelle qui hantent depuis des décennies la grande cage d'escalier de l'ancien quartier abbatial en proviennent (fig. 17). Du haut du mur où ils sont accrochés, ils semblent indifférents au tumulte des écoliers qui déambulent dans les couloirs. Malgré leur mauvais état de surface, leurs grandes qualités plastiques, et notamment le puissant rendu de l'anatomie, n'avaient pas manqué d'attirer l'attention des organisateurs de l'exposition floreffoise de 1973. Jean Lombet leur avait d'ailleurs consacré une très belle notice dans le catalogue où il proposait de les dater du milieu du 16^e siècle sur la base des costumes²². Après bien des recherches, je crois aujourd'hui qu'il faut les rajeunir d'un siècle environ, car le style des anatomies, comme le traitement des barbes et cheveux, nous ramènent immanquablement vers Pierre Enderlin. Ces très belles œuvres semblent donc être les seules survivantes du Calvaire qui était placé au-dessus du jubé, même si Saumery n'en dit mot. Jusqu'ici, nous n'avons mentionné qu'un seul intervenant pour la réalisation de ce jubé, Pierre Enderlin, mais une pièce d'archives nous permet d'ajouter la participation de Pierre Schleiff et de Jean Thonon à cet important chantier. Il s'agit d'un contrat engageant les deux hommes au sujet de l'enrichissement de pierre blanche de Verdun pour servir au doxal qui se doit poser en l'église de l'abbaye de Floreffe sur le modèle mis en main de Thonon par Schleiff²³.



Des trois rares fragments architectoniques en pierre blanche, sculptés à cette époque et conservés à Floreffe, l'un au moins est de la main d'Enderlin (fig. 16), mais peut-être qu'il appartenait au retable du maître-autel. À part les chapiteaux, on ne sait donc pas quelles furent les *autres sculptures* que les Thonon exécutèrent sur le jubé de Floreffe, peut-être toutes celles qui étaient en pierre blanche. On sait par contre qu'ils réalisèrent plusieurs jubés sur lesquels ils n'étaient pas les seuls à œuvrer, par exemple celui de l'église Saint-Jacques à Liège (ca 1602) ou encore le jubé conservé provenant de Bois-le-Duc (ca 1615), et enfin, celui de l'abbaye de Florennes (ca 1641)²⁴.

Si les deux premiers jubés sont conservés, ils ne présentent cependant pas – ou plus ? – de calvaire. Par contre, le jubé de Florennes, connu par le contrat d'exécution, est entièrement détruit²⁵, à l'exception du Calvaire que nous avons proposé de reconstituer à partir de *membra disjecta*.



Il nous paraît utile d'en dire quelques mots ici, car étant presque contemporain de celui de Floreffe, il peut non seulement donner une idée de ce dernier, mais il permet aussi de remettre en contexte une belle statue de la cathédrale de Namur que F. Courtoy croyait être de Guillaume Cocquelé²⁶. Le jubé de Florennes, pour lequel Jean Thonon avait signé le contrat en 1641, a aussi fait l'objet d'une brève description par Saumery dans ses *Délices du Pays de Liège* : *La nef est séparée du chœur par un jubé de marbre noir orné de figures & de reliefs d'albâtre, & accompagné de deux autels assortis de plusieurs colonnes torses de marbre noir avec leurs bases, chapiteaux & autres ornements de sculpture. Deux reliefs de marbre d'Italie parfaitement bien travaillés, leur tiennent lieu de tableaux*²⁷. Comme à l'ordinaire, le contrat est peu explicite sur la forme que devait prendre le meuble liturgique, car il était accompagné d'un dessin (*modèle*) malheureusement perdu. D'une hauteur de 17 pieds et de la largeur de l'entrecolonnement, il devait être construit en *piere, tant de jaspes, marbres y albattes avec tous ornemens*. Le programme iconographique n'est pas plus précisé, mais on peut raisonnablement supposer qu'à l'instar des autres jubés de cette époque, il devait y avoir des statues et des reliefs.



13 Pierre Enderlin. Saint Jean, ca 1635-1637. Pierre blanche. Floreffe, église abbatiale. ©IRPA

14 Pierre Enderlin ou Jean Thonon (?). Fragment de frise, ca 1642 (?). Pierre blanche. Floreffe, église abbatiale. ©IRPA

15 Pierre Enderlin ou Jean Thonon (?). Fragment de frise, ca 1642 (?). Pierre blanche. Floreffe, église abbatiale. ©M. Lefftz

16 Pierre Enderlin. Console ornée d'un chérubin, ca 1635-1637. Pierre blanche. Floreffe, église abbatiale. ©M. Lefftz

17 Pierre Enderlin. Larrons, ca 1635-1637. Bois polychromé, H. 167 cm. Floreffe, église abbatiale. ©M. Lefftz

Notre proposition de reconstitution se limitant au Calvaire, commençons par la statue de saint Jean de l'église Saint-Aubin que la tradition orale dit provenir de l'ancienne abbaye de Florennes (fig. 18). Nous l'avions déjà rapprochée d'un Christ et de deux larrons, encore présents à l'église Saint-Gengulphe de Florennes jusque dans l'immédiat après-guerre (fig. 19 et 20, clichés de 1944). La statue de saint Jean offre en effet les caractéristiques de la production de l'atelier Thonon ; une attribution notamment confirmée par des comparaisons avec les figures de l'ancien jubé de l'église Saint-Jacques à Liège et celles du jubé d'Hertogenbosch. C'est encore grâce à des similitudes morphologiques et à des dimensions semblables à celles du saint Jean que nous avons proposé d'y associer également une figure de la Vierge de Douleur de la cathédrale de Namur (fig. 21). Regroupées, ces cinq sculptures en bois nous fournissent donc un rare exemple de Calvaire complet pour la première moitié du 17^e siècle (fig. 22). Si le style de ce groupe sculpté semble prolonger une certaine tradition maniériste, il permet aussi de mieux apprécier, par contraste, l'ampleur des nouveautés apportées par Pierre Enderlin, certainement le meilleur sculpteur statuaire de cette période à Namur.



22



19

20

20

NOTES

¹ Lombet 1973 : 57-59. Voir notice sur Enderlin dans le *Répertoire des sculpteurs namurois* (même volume).

² Le rayonnement d'Anvers au 17^e siècle a fait l'objet d'une littérature abondante. Sur la sculpture et le mobilier, on consultera : Philippot 2003.

³ Courtoy 1930 : 1-16.

⁴ Lefftz 2011b : 799-807.

⁵ Blanjean & Lefftz 1996 : 79.

⁶ Xavier Duquenne qui les cherchait en marbre blanc n'avait pas établi le lien entre la description de Saumery et ces statues en pierre blanche (Duquenne 1996 : 63).

⁷ A.E.N., F. C. 1182, Schleiff (Hendrik et Pierre), sculpteur 17^e siècle. Voici la transcription de l'acte par Courtoy : *Auiourd'huy III de feb 1642 par devant moy notaire sousigné présens les tesmoins enbas dénomés sont personnellement comparuz Anthoine Stapleaux capitaine d'une compagnie bourgeoise en ceste ville de Namur d'une parte et maître Hendricq Schlleynne d'autre lesquels nous ont dict et déclaré d'avoir faict telle (cette ?) contract et marché que s'ensuit*

Scavoir ledit capitaine Stapleau au nom et de la parte de Mathieu de Paradis marchand de Hollande s'est obligé vers ledit Hendricq de lui livrer par provision trois cent et cinquante pieds de blan marbre d'Italie pied d'Amsterdam en ceste ditte ville de Namur au moien de sept florins le pied et lui livrer encor davantage s'il en est besoing et ce au plutot que faire se poldrat ce que ledit Hendricq Schllague at accepté et promis de lui faire conter la moitié de l'argent sur la main, par le révérend abé de Floreffé pour laquelle il travaille et la rest aussitot le livrement faict promectans lesdittes parties respectivement d'accomplir et effectuer le présent marché soub obligations de leurs biens informa. Ainsi faict et passé à Namur en présence de maître Jean de Fresne et Claude de Broux ambedeux bourgeois de ceste ville de Namur, tesmoins à ce requis lesdits jours, mois et ans susdits

(s.) Antoine Stapleau; (s.) Hinrich Schleiff; marcq de maître Jan de Fresne; (s.) Claude du Brou; (s.) J. de Vuallaire notaire admis 1642. La commande d'une telle quantité de marbre blanc est absolument exceptionnelle puisque 350 pieds cubes représentent plus de 10 m³. C'est dire l'ampleur des moyens financiers engagés pour la réalisation de ce mobilier.

⁸ Voir aussi dans ce volume, notre , s.v. Scheiff.

⁹ De Saumery 1740 : 312-313.

¹⁰ Seules les colonnes torses placées à l'avant du retable sont en marbre rouge et gris belge; celles qui sont disposées à l'arrière sont en bois peint à l'imitation du marbre jaspé (Tourneur 1996 : 72-73).

¹¹ Cité par Duquenne 1996b : 63.

¹² Ce tableau a été attribué à Jacques Nicolaï par Pierre-Yves Kairis (Cortembos 2021 : 499).

¹³ Ce tableau a également été attribué à Jacques Nicolaï par Pierre-Yves Kairis 2021 (Cortembos 2021 : 500-501).

¹⁴ Un autre exemple d'insertion des statues entre les colonnes existe à Lo-Saint-Pierre (1638-1644), mais sa modénature témoigne davantage d'un prolongement tardif du maniérisme que du baroque (Philippot 2003 : 218).

¹⁵ Sur la conception, la typologie et les matériaux de ce mobilier haut de gamme, voir Lefftz 2021 : 411-441.

¹⁶ Les dates données ici sont celles qui sont inscrites sur les retables.

¹⁷ Ce retable moins imposant est aussi un peu plus ancien (ca 1626). Objet IRPA : 100911321.

¹⁸ Sur les matériaux de construction du maître-autel, voir : Tourneur 1996 : 72-73.

¹⁹ Lefftz 2022 : 37.

²⁰ Lors de mes premières recherches à Floreffé, en 1996, cette statue se trouvait encore à l'extérieur, exposée aux intempéries. Après avoir attiré l'attention de Madame Kervyn sur les grandes qualités de cette pièce, elle a finalement été mise à l'abri.

²¹ De Saumery 1740 : 312-313.

²² Lombet 1973b : 69-70.

²³ A.E.N, *Commune, ancien régime, 584. Cahier : archives communales de Dinant I. Travail fait à Dinant par Jules Borgnet (?) vers 1872, f° 22 r° : Divers fragments de dossiers retrouvés par Mr Remacle : 17 mars 1635, contrat entre Pierre Schleiff maître tailleur d'images à Valenciennes et Mr Jean Thonon maître sculpteur à Dinant au sujet de l'enrichissement de pierre blanche de Verdun pour servir au doxal qui se doit poser en l'église de l'abbaye de Floreffé sur le modèle mis en main de Thonon par Schleiff.*

²⁴ Lefftz 2011b : 253-257 ; 263-264.

²⁵ L'acte passé chez le notaire de Frahan à Dinant avait été signalé à Ferdinand Courtoy par J. Bovesse (F.C. 1145, Sculpteurs M-W).

²⁶ On trouvera le détail de l'argumentation dans Lefftz 2011b : 263-264.

²⁷ De Saumery 1744 : 379.



21

18

¹⁸ Jean Thonon. Saint Jean, ca 1641. Bois décapé, H. 178 cm. Saint-Aubin, église Saint-Aubin. ©M. Lefftz

¹⁹ Jean Thonon. Christ en croix, ca 1641. Bois décapé. Florennes, église Saint-Gengulphe (volé). ©IRPA

²⁰ Jean Thonon. Larrons, ca 1641. Bois décapé. Florennes, église Saint-Gengulphe (volé). ©IRPA

²¹ Jean Thonon. Vierge de Douleur, ca 1641. Bois décapé, H. 190 cm. Namur, cathédrale. ©M. Lefftz

²² Proposition de reconstitution du Calvaire de Florennes. ©M. Lefftz



Feuillen Houssart. Photographies anciennes de projets perdus pour le plafond de la bibliothèque abbatiale d'Averbode (1744-1752). ©Marie-Louise Wyffels-Simœns

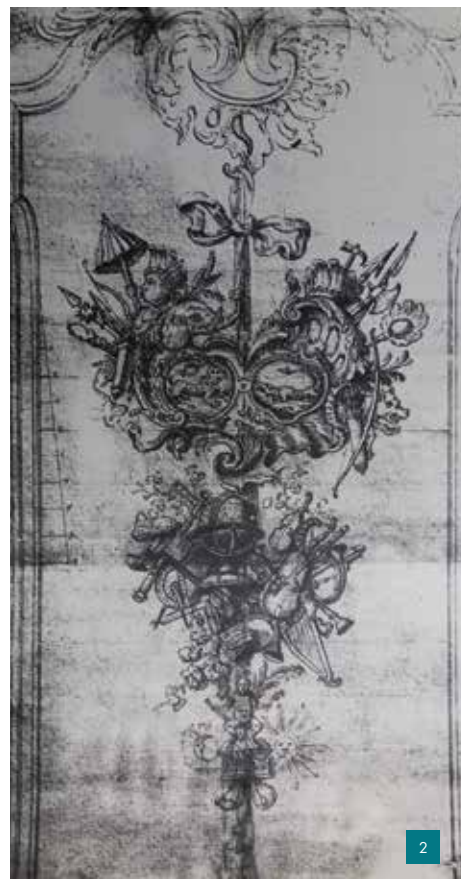
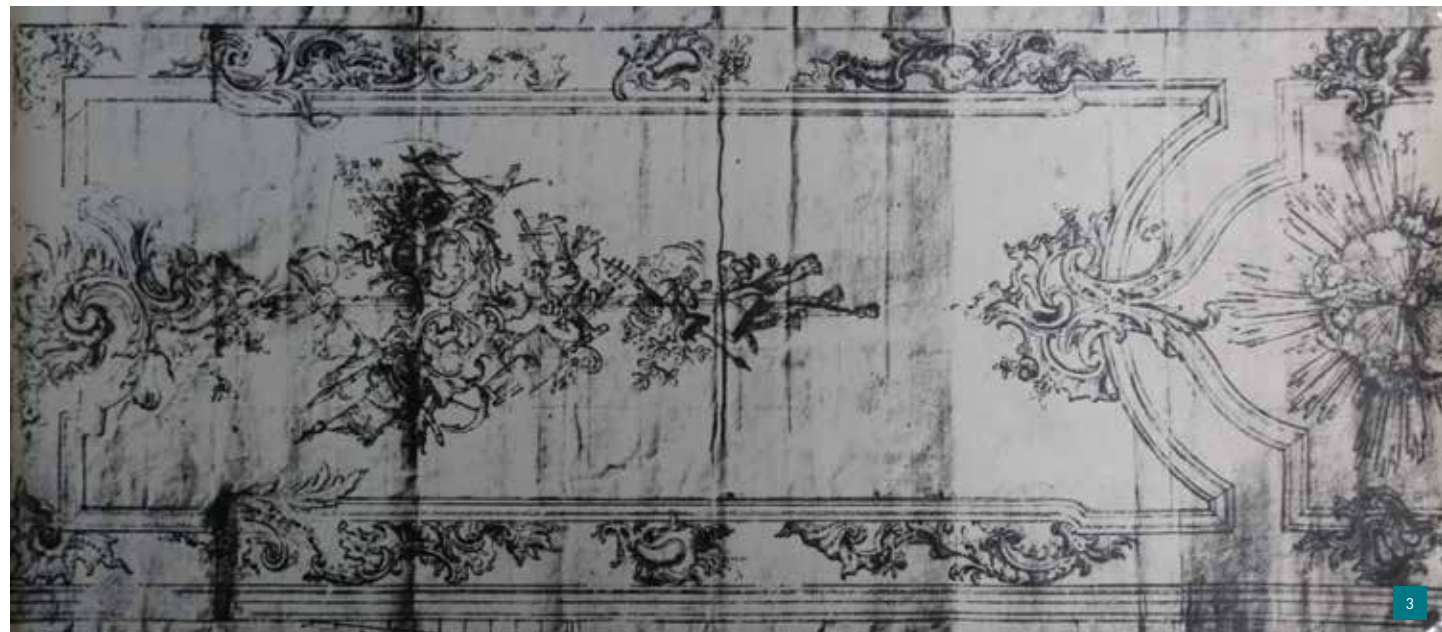
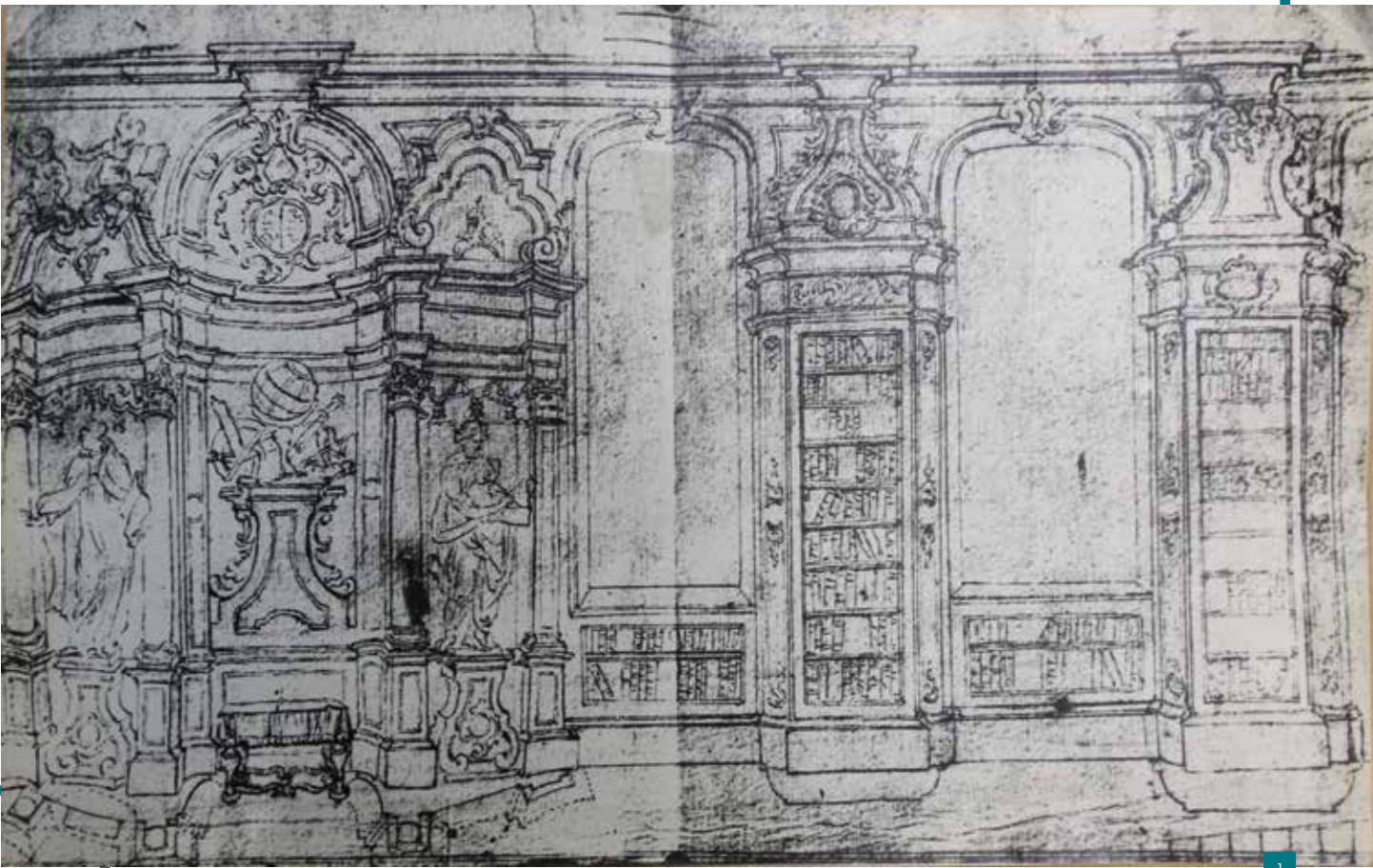
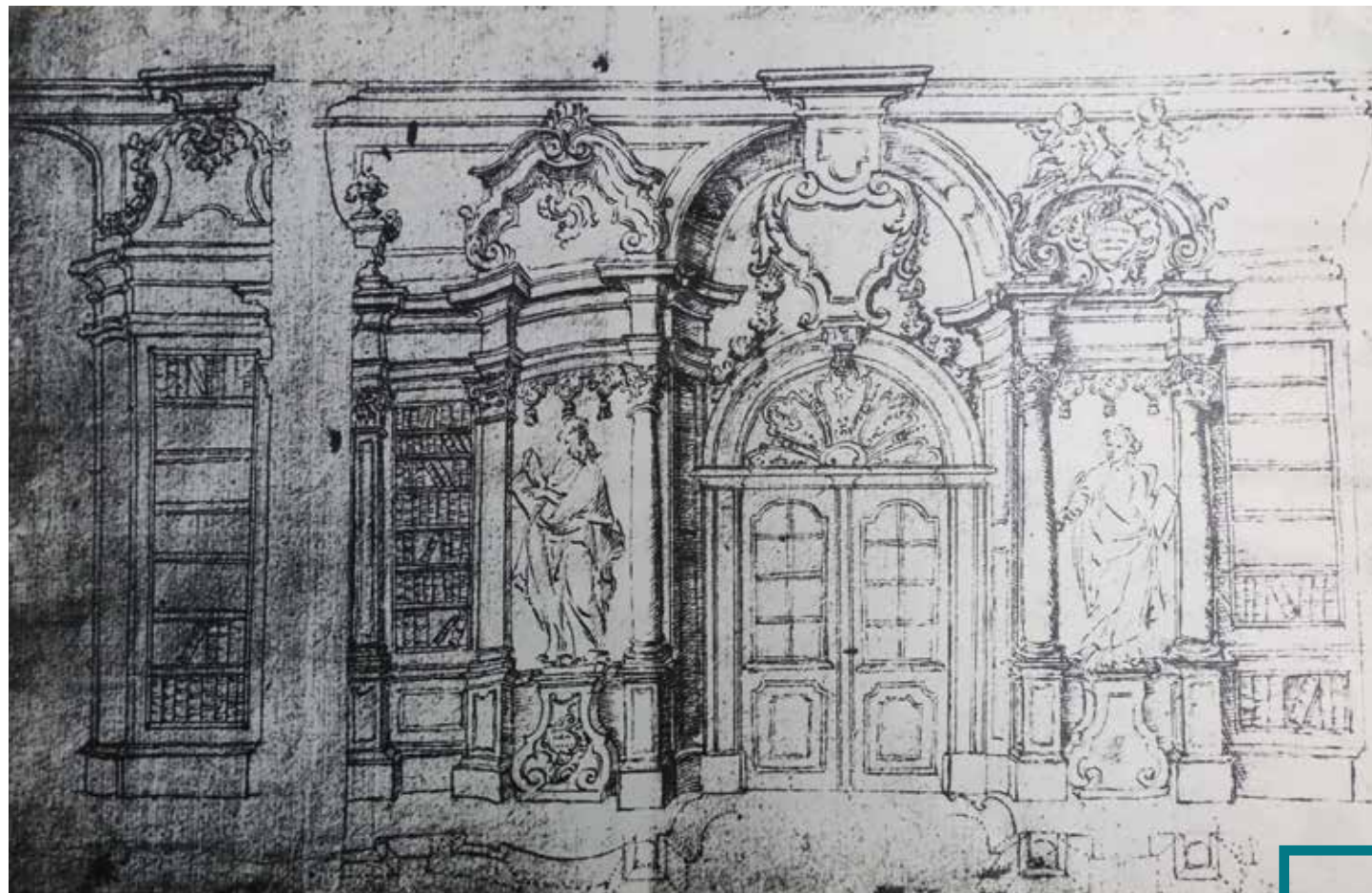
FEUILLEN HOUSSART (1710-1753)

REDÉCOUVERTE D'UN ORNEMANISTE NAMUROIS DE GÉNIE

M. Lefftz

La connaissance de notre patrimoine dépend avant tout de la transmission des sources. D'abord celle des œuvres d'art, ensuite celle des archives qui nous aident à apprécier les œuvres en nous fournissant les matériaux permettant de restituer le contexte de production : les hommes et leur milieu. Voilà maintenant près de trente ans, une part importante de la prestigieuse collection Charles Van Herck avait été rendue accessible au public grâce à l'achat par la Fondation Roi Baudouin. Le patrimoine mosan était directement concerné par cette acquisition puisqu'elle comprenait entre autres un album de quatre-vingt-huit dessins. Tout un pan du contexte de la production du mobilier en bois et en marbre à Dinant resurgissait alors au grand jour pour le plaisir des amateurs et des connaisseurs. Les auteurs de ces projets dessinés destinés à des décorations civiles et religieuses ne sont pas tous connus, mais à en juger d'après la facture, il s'agit dans tous les cas de praticiens. Le mieux représenté d'entre eux est le menuisier bouvignois Gilles-Gaspard Pierard, mais un autre dinantais, un important marbrier, fut remis à l'honneur ; il s'agit d'Hubert-Joseph Boreux¹. Tous ces dessins du 18^e siècle témoignent de façon particulièrement exemplaire des pratiques liées à la commande de mobilier et à la décoration des églises paroissiales villageoises. Pourtant, à cette époque, la décoration la plus somptueuse ne se trouvait guère dans ces édifices, mais plutôt dans les châteaux et les riches abbayes.

Malgré une intense activité dans le domaine de la production de mobilier liturgique et civil aux 17^e et 18^e siècles, Namur n'a pas encore eu la chance de Dinant, puisque seuls quelques rares dessins sont connus. Ils se limitent même presque exclusivement à deux sculpteurs Denis-Georges Bayar et à François-Joseph Denis. Aussi, lorsque j'ai pu enfin accéder aux photos anciennes de cinq dessins perdus de Feuillen Houssart, ce fut une découverte à la fois émouvante et capitale. Ces projets concernent la bibliothèque et la salle du chapitre de l'abbaye d'Averbode. Ils sont d'une importance cruciale parce qu'ils constituent à ce jour les seuls témoignages concrets de la *pensée ornementale* d'un artiste de première importance pour la ville de Namur au 18^e siècle².



Quatre projets se rapportent à la bibliothèque de l'abbaye; deux concernent l'habillage des murs tapissés d'étagères (fig. 1), de trophées et de statues; les deux autres étaient destinés au plafond (fig. 2 et 3). Suivant une habitude de l'époque, tous ces projets comportent des variantes destinées à l'approbation des commanditaires. Dans le cas présent, ces options portent à la fois sur les supports (colonnes ou pilastres), la volumétrie (meubles en ressauts, rectilignes ou bombés), les formes et les types d'amortissements, et enfin les ornements dont l'expression va du classique au rococo. Comme il ne reste rien de la bibliothèque du 18^e siècle, puisque les bâtiments ont brûlé au cours de la Seconde Guerre mondiale et que les anciennes photographies montrent un aménagement moderne des espaces (19^e siècle?), on ne sait pas dans quelle mesure l'une ou l'autre des versions proposées sur le papier ont été suivies d'exécution. Mais il semble cependant très probable que cette somptueuse bibliothèque sur papier a bien été réalisée dans les années 1744-1752, puisque les archives font explicitement mention de projets dessinés par Houssart pour la bibliothèque³.

Nous avons plus de chance avec le cinquième dessin (fig. 4) puisqu'il est cette fois possible de le mettre en relation avec un mobilier réinstallé dans l'actuelle salle du chapitre (1744-1747). Ce dessin montre au centre une chaire accessible par un double escalier, avec et sans garde-corps, et flanquée frontalement d'un somptueux siège pour l'abbé. De part et d'autre de la chaire, une double rangée de bancs est séparée par un garde-corps aux panneaux ajourés et ornés de plantureux ornements de style rocaille.

La chaire est surmontée d'un haut dais à lambréquins et tenture ouverte, supporté par des figures allégoriques féminines gainées. On reconnaît là deux des quatre vertus cardinales: la justice et la prudence.

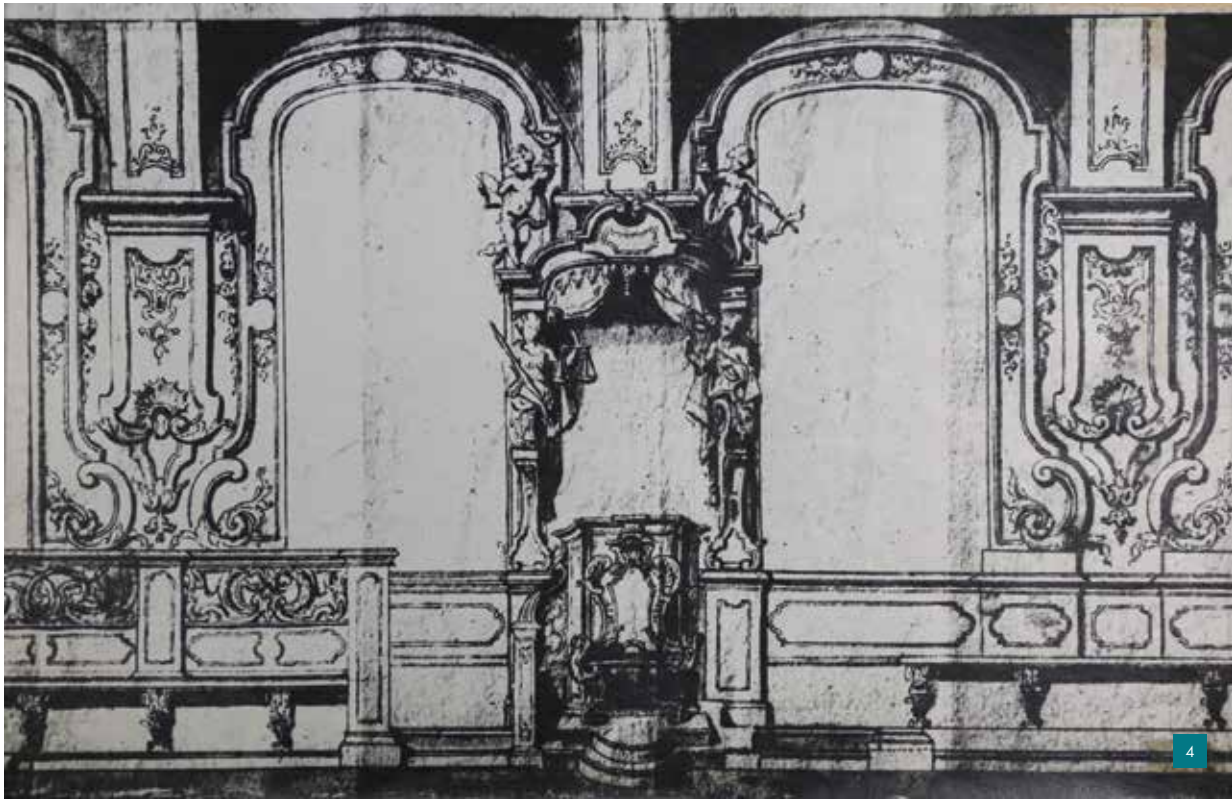
Sommant le dais, deux angelots portent également des attributs dont l'identification n'est pas tout à fait claire. Il semble qu'on puisse y reconnaître d'une part un livre et une navette, et d'autre part, un calice et un sceptre ailé. Ces deux anges porteurs d'attributs ont été repris lors de l'exécution du meuble puisqu'ils retrouvent dans la chaire telle qu'on peut la voir aujourd'hui (fig. 5); ils y ont remplacé les figures gainées. Seuls deux des quatre attributs s'y retrouvent, mais sans doute leur main droite, ouverte et vide, tenait-elle les deux attributs manquants. Le dossier de la chaire en bois est orné d'une suspension de livres dispersés sur un rameau d'olivier.

Le ruban noué retenant tous ces éléments est presque identique à celui qui retient le trophée musical dans les deux projets pour le plafond de la bibliothèque. La composition est naturellement moins ample, mais l'esprit d'accumulation, ainsi que l'assortiment mêlant végétaux et livres y sont communs. Ce type de trophées, encore plus surchargés, mais également d'une exécution virtuose se retrouvent encore dans la sacristie (1744-1753). La confrontation du dessin de la chaire de la salle du chapitre et du meuble tel qu'il a été réalisé permet d'imaginer les nombreuses discussions qui ont nécessairement dû présider aux choix artistiques.

¹ Feuillen Houssart. Photographies anciennes de projets perdus pour le mobilier de la bibliothèque abbatiale d'Averbode (1744-1752). ©M.-L. Wyffels-Simons

² Feuillen Houssart. Photographie ancienne d'un projet perdu pour le plafond de la bibliothèque abbatiale d'Averbode (1744-1752). ©M.-L. Wyffels-Simons

³ Feuillen Houssart. Photographies anciennes d'un projet perdu pour le plafond de la bibliothèque abbatiale d'Averbode (1744-1752). ©M.-L. Wyffels-Simons



On serait tenté de penser l'existence d'un projet dessiné plus conforme à la réalisation finale, mais ce n'est pas nécessairement ce qui s'est passé, car d'une part, la fonction du dessin n'est pas ici de rendre compte dans le détail de la complexité des formes, mais bien plutôt de donner une idée générale avec des variantes, et que d'autre part, il est très probable que comme Houssart travaillait sur place, il avait la confiance du commanditaire et qu'il devait l'aviser au fur et à mesure de l'avancement du chantier des choix qu'il comptait opérer. C'est très certainement ce qui justifie aussi l'absence de détail dans les ornements figurant sur les dessins. Dans son essai sur l'ornement, Caroline Heering a souligné la singularité du mélange d'ornements issus du baroque tardif et de motifs rococo⁴. Il est évident que l'art de l'ornement chez Houssart mériterait une étude approfondie tant il est fécond et original. On trouve associés dans ses compositions la puissance expressive du baroque et les grâces du style rocaille. Ce mélange particulièrement foisonnant et fertile rappelle quelques-unes des meilleures réalisations du grand ornemaniste français Juste-Aurèle Meissonnier par sa manière de compartimenter l'espace à l'aide de nervures puissantes dont les champs ainsi délimités sont ornés d'ornements légers et délicats⁵. Quoi qu'il en soit, l'ornement chez Houssart n'a que peu à voir avec le raffinement délicat d'un autre génie de l'ornement rococo, le Sonégien François de Cuviliés.

Il est fort probable que Denis-Georges Bayar ait hérité d'une partie au moins des dessins de Houssart, car si l'on considère avec attention les cinq dessins retrouvés, on remarque que les meilleures idées de compositions de l'entrepreneur namurois semblent s'en inspirer plus ou moins directement. Il faut préciser que dans les années cinquante, les deux hommes devaient nécessairement être proches puisque c'est à Bayar qu'échut la tâche de poursuivre l'important chantier du maître-autel de l'église abbatiale d'Averbode. Bayar avait donc les dessins de Houssart en sa possession, tout au moins ceux qui concernaient le retable majeur et son autel⁶. La somptuosité des matériaux utilisés pour ce meuble impressionnant a été soulignée à sa juste mesure par Francis Tourneur dans une étude passionnante sur les matériaux pierreux mis en œuvre par Bayar⁷. Le choix d'un immense portique animé par les figures est plutôt rare dans nos régions où le type retable avec tableau central était la norme. L'action mimée par les statues se déroule donc d'une seule venue, depuis l'autel jusqu'au couronnement du retable. Faut-il établir un lien de cause à effet entre le premier métier de Houssart et l'omniprésence de la sculpture ? Ce n'est pas impossible, mais on sait par ailleurs que les artistes se mettaient au service d'un programme conçu avant tout par les commanditaires.

Et puis, il faut bien sûr rappeler l'antécédent anversois de l'église Saint-André, provenant de l'abbaye cistercienne d'Hemiksem⁸, même si ce modèle potentiel a été largement dépassé ici grâce à l'unité entre les éléments architectoniques, les figures et les ornements. Si l'on en juge d'après le chef-d'œuvre complètement préservé de Houssart, la sacristie de la même abbaye, cette parfaite cohérence formelle du retable majeur lui est certainement attribuable. Décédé un an avant le début des travaux, Houssart n'a pu prendre part à l'exécution. Voilà qui explique assurément le grand écart qualitatif entre la sacristie et le retable majeur de l'abbaye d'Averbode.

NOTES

¹ Cette acquisition a fait l'objet d'une communication au public via l'organisation d'une exposition à Namur et d'un catalogue : J. Toussaint (dir.), *Boiseries et marbres sculptés en Namurois*, Namur, 1997.

² Au début de mes recherches de thèse, il y a trente ans, le fonds non classé Wyffels-Simons n'était pas accessible. Je remercie très chaleureusement le conservateur actuel des archives, Emmanuel Bodart, pour m'avoir autorisé à consulter ce fonds constitué pour l'essentiel du mémoire de Marie-Louise Wyffels-Simons (1954-1955), et de la documentation qui s'y rapporte. Nous ignorons où sont les photographies originales ; les dessins ayant été détruits dans l'incendie du quartier abbatial en décembre 1942.

³ Lefèvre 1936 : 349. [P. Lefèvre, Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode aux 17e et 18e siècles, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1936, p. 331-350].

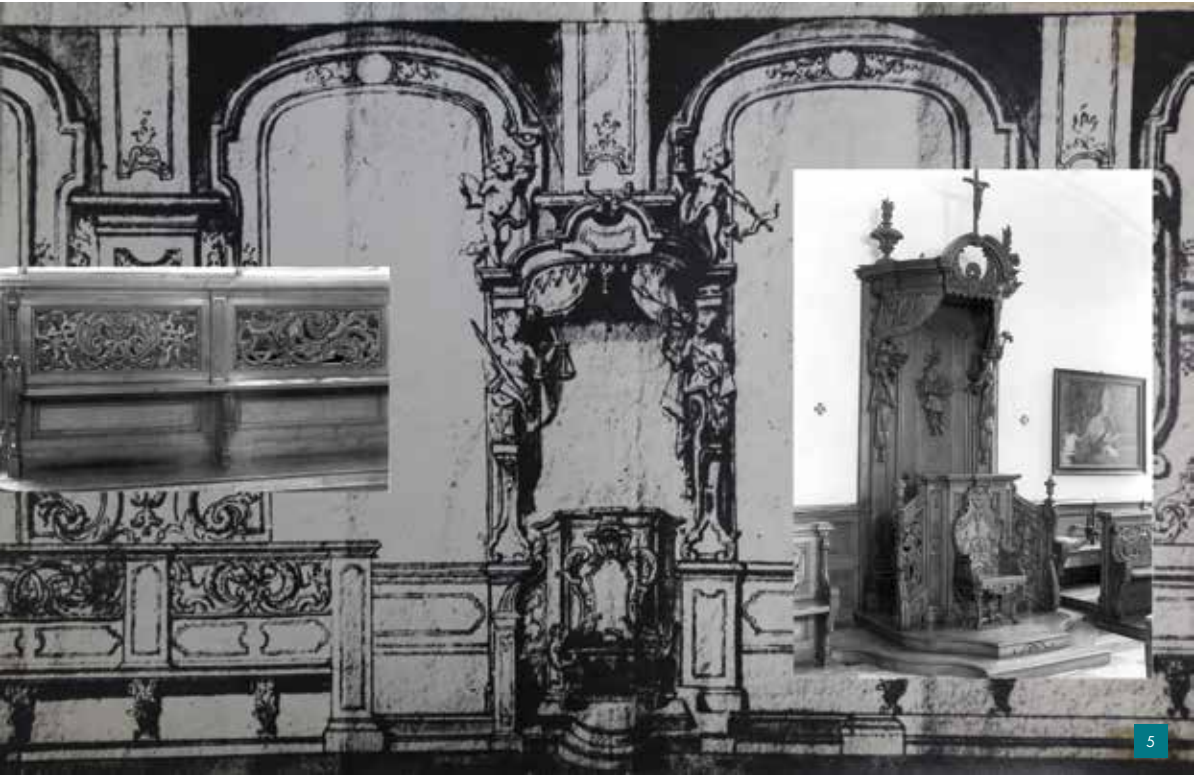
⁴ Voir sa contribution dans le présent volume, p.109-121.

⁵ Sur cet artiste, voir la brillante monographie de Peter Fuhring, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un génie del rococo, 1695-1750*, Turin, Londres, 1999.

⁶ Un dessin de Houssart pour le maître-autel est mentionné dans le journal de l'abbé commanditaire, Gilbert Halloint en 1754. Le sculpteur l'a donc certainement fourni peu avant sa mort le 25 février 1753. Lefèvre 1936 : p. 170. [P. Lefèvre, Textes concernant l'histoire artistique de l'abbaye d'Averbode aux 17e et 18e siècles, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1936, p. 151-176].

⁷ Francis Tourneur, « Le sieur Bayar, marbrier à Namur... » Denis-Georges Bayar et les matériaux pierreux, in Van Belle & Javaux 2006 : 85-100.

⁸ Objet IRPA n° 53737.



4 Feuillen Houssart. Photographie ancienne d'un projet perdu pour le mobilier de la salle capitulaire de l'abbaye d'Averbode (1744-1747). ©M.-L. Wyffels-Simons

5 Comparaison entre le projet de mobilier de la salle capitulaire de l'abbaye d'Averbode et des éléments réalisés. ©IRPA et M.-L. Wyffels-Simons.



LAURENT DELVAUX

(1696-1778)

ET LES SCULPTURES DES QUATRE DOCTEURS DE L'ÉGLISE DE LA CATHÉDRALE SAINT-AUBAIN DE NAMUR : CISEAUX DU MAÎTRE OU TRAVAIL D'ATELIER ?

S. Collard

Avec un catalogue constitué de près de 300 œuvres conservées et connues¹, Laurent Delvaux s'inscrit comme l'un des maîtres-sculpteurs les plus significatifs du 18^e siècle dans nos régions². Né à Gand le 17 janvier 1696, il acquiert les premiers principes du dessin et du modelage auprès du sculpteur anversois Gery Helderberg (Anvers, 1651-Gand, 1739) avant de rejoindre Bruxelles en 1713-1714, à l'âge de 18 ans, pour devenir l'élève de Pierre Denis Plumier. À la suite de l'invitation du Lord Cardogan, Delvaux et son maître quittent les Pays-Bas pour s'installer en Angleterre, au cœur de la ville de Londres. Durant cette période, le jeune sculpteur réalise une trentaine d'œuvres, parfois en collaboration avec le sculpteur Pierre Scheemakers, ce qui a donné notamment le monument de John Holles destiné à l'abbaye de Westminster. Attiré par la Ville éternelle, Delvaux se rend à Rome en 1728 afin d'y compléter sa maîtrise de la conception et multiplier ses horizons artistiques. Il profite de ses quatre années de résidence pour y copier les grands modèles de la statuaire antiques et modernes.

Avec un total de 26 réalisations, il puise son inspiration chez des artistes tels que Bernini, Duquesnoy et Rusconi. De retour aux Pays-Bas en 1732 et aidé par une lettre de recommandation du pape, Delvaux est nommé sculpteur de la Cour le 28 janvier 1733. Il épouse, un an après son retour à Nivelles, Marie-Agnès Colas et sollicite le titre de « Bourgeois de la ville » auprès des autorités, afin de pouvoir ouvrir son atelier de sculpture. Alors établi au sein de la ville, il travaille à Nivelles jusqu'en 1773, année où il dépose les outils avant de décéder le 24 février 1778³.

Tout au long de sa carrière, Delvaux aura l'occasion de travailler pour divers commanditaires aux profils variés, que cela soit pour des mécènes princiers avec la figure de Charles-Alexandre de Lorraine⁴ ou la clientèle ecclésiastique avec le Chapitre de Nivelles⁵. C'est au cours des années 1740, avec la commande par les Prémontrés de l'abbaye de Floreffe d'un groupe sculpté, que son œuvre fait son apparition au sein du comté de Namur. Ces quatre Docteurs de l'Église (saint Grégoire, saint Augustin, saint Ambroise et saint Jérôme) (fig. 1) sont destinés à orner la bibliothèque de l'abbaye⁶. Bien que cet ensemble signé soit d'ordinaire considéré comme un exemple modèle de la période de maturité stylistique de Delvaux, il interroge certains spécialistes par les légères différences de qualité perceptible entre les quatre figures.



¹ Laurent Delvaux (?). *Les quatre pères de l'Église (saint Grégoire, saint Augustin, saint Ambroise et saint Jérôme)*. Chêne. H. 190 cm. 1740-1742. Namur, cathédrale Saint-Aubain (provenance Floreffe, abbaye des Prémontrés) ©S. Collard, 2023



En effet, en examinant de plus près les figures de saint Jérôme et saint Ambroise, on constate un rendu plastique plus abouti que dans celles de saint Grégoire et saint Augustin. Leur visage est travaillé de manière plus minutieuse, notamment par la présence des rides de froncement et le détail de la peau des paupières. À l'inverse, les visages de saint Grégoire et saint Augustin sont traités de manière plus lisse, sans les imperfections de la peau que nécessite un rendu réaliste de l'âge (fig. 2). Cette observation se confirme également au niveau de la pilosité. La barbe des figures de saint Jérôme et saint Ambroise présente un rendu plus animé, avec une moustache (voire une barbe pour saint Jérôme) plus irrégulière et plus fragmentée par des mèches qui se divisent en plusieurs brins. Les cheveux sont constitués de mèches principales qui sont agrémentées par de plus petites mèches, accentuant le rendu plus naturaliste des cheveux. À l'image de l'anatomie, la pilosité de saint Augustin est bien moins travaillée. Les mèches sont formées par un seul brin large, sans l'accompagnement de mèches mineures. La barbe est sculptée de manière plus organisée et moins variée, avec un mouvement assez homogène et calme sur l'ensemble des mèches.

Cette différence de traitement est-elle la preuve d'une évolution technique et stylistique de Laurent Delvaux ? Malgré les nuances dans leur traitement, les œuvres relèvent pourtant clairement d'un même modèle anatomique, que ce soit par les yeux tombants, à la pupille et à l'iris creusé, leurs paupières finement bourrelées, les sourcils à la pilosité sculptée, leurs oreilles à l'anthélix gonflé et au lobe réduit ou encore par les cheveux dont les mèches sont suggérées par le sillon laissé par la gouge.

Elles semblent donc avoir été imaginées par le même artiste, bien que leurs traits stylistiques paraissent évoluer d'une sculpture à l'autre. Prenons comme exemple les arcades sourcilières et les nez. Pour la figure de saint Grégoire, les arcades sont fines et la pilosité est légèrement suggérée par quelques creusements obliques incisés à la gouge. La glabelle est plate et le passage vers la racine du nez se fait de manière continue. Le dos du nez est droit avec des arêtes marquées et droites également. Le bout est plat et les ailes sont fines et rectilignes. Ce modèle correspond à celui utilisé par l'artiste en 1736 pour la réalisation de la figure de Paul présente dans le groupe sculpté de *La conversion de saint Paul* conservé à la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles (fig. 7)⁷.

Avec la figure de saint Augustin, les formes évoluent légèrement. Les sourcils sont sculptés plus épais et sont davantage fouillés au niveau de la pilosité. Cette fois-ci, ce n'est pas le creux de la gouge qui forme les brins, mais bien les saillies de la matière. La glabelle commence à se bomber et forme un creux pour arriver à la racine du nez. Le dos du nez n'évolue pas, il reste droit, mais les arêtes sont moins marquées et commencent à se bomber au niveau de la racine. Le bout du nez s'arrondit lui aussi légèrement ainsi que ses ailes qui restent, par ailleurs, toujours aussi fines. L'évolution se poursuit avec la figure de saint Ambroise. Tel saint Augustin, la pilosité du sourcil est suggérée par le volume de la matière. Cependant, l'expressivité a changé.

Ses brins semblent davantage naturalistes par l'effet sinueux qui leur est ajouté. La glabelle se fronce complètement et elle est marquée par les rides du lion, un élément tout à fait nouveau pour le groupe. Le passage vers la racine n'est plus du tout fluide, mais est délimité par un sillon. En plus des arêtes, le dos du nez commence à son tour à se bomber. Le bout du nez garde la même forme que celle de la figure précédente, mais les ailes, bien que toujours arrondies, s'élargissent davantage. Finalement, avec la dernière figure du groupe, celle de saint Jérôme, l'artiste semble fixer les choses. En effet, le traitement de l'arcade sourcilière et de la glabelle reste similaire à ce que nous avons sur la figure de saint Ambroise, cependant ce n'est plus un sillon qui délimite le passage vers le nez, mais un renforcement accompagné d'un rétrécissement de la glabelle. Le dos n'est plus droit et les arêtes ont disparu afin de former une bosse sur la partie haute du nez. Le bout est davantage arrondi et les ailes se sont un peu plus élargies. Le rendu final apparaît dès lors plus détaillé et minutieusement réfléchi. Cette dernière manière de faire sera reprise par Delvaux dans des œuvres postérieures, telles que la figure d'Élie dans la chaire de vérité destinée à l'église des Carmes de Nivelles (1743-1745) (fig. 3) ou encore dans la figure de saint Paul du groupe des apôtres de la collégiale Sainte-Gertrude (1750) (fig. 4).

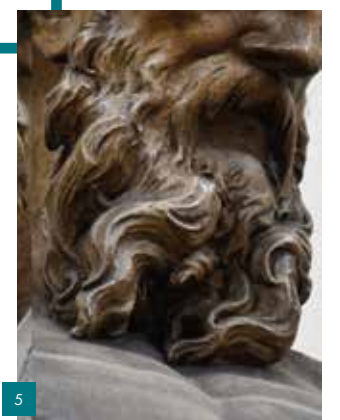


Ce constat d'une évolution dans les figures de Namur peut aussi se remarquer à partir d'un examen de la pilosité. Alors que, chez saint Grégoire, les mèches de ses cheveux sont réalisées de manière très ordonnée, simple et lisse, cela tend à se complexifier légèrement dans la figure de saint Augustin où l'artiste semble oser davantage dans le mouvement, rendant les choses plus naturelles. La composition évolue légèrement avec la figure de saint Ambroise où la pilosité est traitée avec davantage de mèches, dont des mèches mineures pour finalement arriver avec la figure de saint Jérôme où le traitement apparaît tout à fait différent par l'usage intensifié des mèches mineures dans la chevelure et l'effet déchiqueté des brins de la barbe très détaillée (fig. 5).

Imaginer une évolution stylistique et technique de Delvaux au cours de la réalisation de ce projet semble être une hypothèse cohérente fondée sur la caractérisation des formes sculptées, mais elle n'est cependant pas la seule.



En effet, selon certains chercheurs, l'explication de cette différence de qualité n'est pas à rechercher du côté de l'évolution artistique du sculpteur, mais plutôt dans l'idée que Delvaux n'aurait pas réalisé cet ensemble tout seul et qu'il aurait bénéficié de l'aide d'autres mains⁸. Supposer une collaboration entre le maître et d'autres artistes est plausible. En s'installant à Nivelles, Delvaux y établit son atelier et toutes les activités qui y sont liées. Il prend le rôle de maître et transmet son art de la sculpture à plusieurs jeunes artistes tels que Joseph Wilton (1722-1803), Adrien-Joseph Anrion (1730-1773), Laurent Tamine (1736-1813), Pierre-Joseph Le Roy (1739-1812) et Gilles-Lambert Godecharle (1750-1835)⁹. À côté de son personnel d'atelier et des menuisiers-ébénistes indépendants qu'il engage et auxquels il sous-traite certaines parties, l'artiste fait aussi appel à divers collaborateurs expérimentés afin de l'aider à mener à bien ses grands chantiers. Notons ainsi Charles-Augustin Fonson et G. B. Bruneaux qui contribueront en 1743 à la réalisation de la chaire de vérité des Carmes de Nivelles et, par après, à celle de Saint-Bavon de Gand¹⁰. À quel titre cette collaboration n'aurait-elle pu avoir lieu pour l'ensemble destiné à l'abbaye de Floreffe ?



² Laurent Delvaux (?). *Les quatre pères de l'Église* (saint Grégoire, saint Augustin, saint Ambroise et saint Jérôme). Détails du visage. Chêne. H. 190 cm. 1740-1742. Namur, cathédrale Saint-Aubain (provenance Floreffe, abbaye des Prémontrés) ©S. Collard, 2023

³ Laurent Delvaux. *Chaire à prêcher « le songe d'Élie », détail du visage*. Chêne. H. 484 x l. 158 x p. 110 cm. Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude (provenance Nivelles, église des Carmes) ©S. Collard, 2023

⁴ Laurent Delvaux. *Saint Paul, détail du visage*. Chêne. H. 200 x l. 90 x p. 62 cm. Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude. ©S. Collard, 2023

⁵ Laurent Delvaux (?). *Les quatre pères de l'Église* (saint Grégoire, saint Augustin, saint Ambroise et saint Jérôme), détails de la pilosité. Chêne. H. 190 cm. 1740-1742. Namur, cathédrale Saint-Aubain (provenance Floreffe, abbaye des Prémontrés) ©S. Collard, 2023

NOTES

Delvaux aurait-il demandé à certains de ses collaborateurs de réaliser les figures des Docteurs de Floreffe à partir de ses modèles ? La différence qualitative s'explique-t-elle par la diversité des mains à l'origine du projet ? Il est très délicat de répondre à ces questions uniquement par l'analyse stylistique, car même s'il existe des variations de qualité entre les œuvres, aucune n'est constituée d'éléments qui la rendent indigne du ciseau de Delvaux. En contrepartie, on peut supposer à bon droit que les collaborateurs de Delvaux s'avéraient être des sculpteurs accomplis qui étaient capables de réaliser ses modèles sans grande difficulté.

Pour reprendre le cas du Montois Charles-Augustin Fonson, l'artiste a déjà une trentaine d'années lorsqu'il se met à travailler pour l'atelier de Delvaux¹¹. À ce moment-là, sa carrière locale semble déjà bien engagée avec la commande en 1741 des apôtres, saint Jacques le mineur, saint Philippe et saint Jean pour la collégiale Sainte-Waudru. La somme de 2 660 livres qui lui est fournie pour la réalisation d'une seule de ces trois sculptures est une preuve supplémentaire de la reconnaissance dont jouissait Fonson à Mons¹². Une réputation qui est d'ailleurs reconnue par Delvaux puisqu'il l'engage dès 1741 pour ses qualités de sculpteur et ses talents d'ornemaniste¹³. En analysant de plus près ses œuvres encore connues, nous constatons que son style décline à bien des égards la manière employée par Delvaux pour certaines de ces œuvres. Prenons comme exemple la figure du Christ présente sur les Stalles de l'église Saint-Nicolas de Mons (fig. 6) et la statue de saint Paul (fig. 7) apparaissant dans le groupe de la conversion de saint Paul de la collégiale de Nivelles. Dans ces deux œuvres, les artistes utilisent le modèle des yeux où l'extrémité de la paupière déborde de la paupière inférieure et où l'iris et la pupille sont incisés.

La manière de faire le nez est aussi similaire sous différents aspects, que cela soit par le dos plat, le bout carré aux angles arrondis, mais surtout par la forme des ailes des narines qui sont longues, droites et très fines. Les deux artistes utilisent par ailleurs cette méthode comparable d'animer la barbe par des mèches en crochet, par des torsions des brins et de marquer la saillie de la pommette et du sillon nasogénien. Ces emprunts montrent le lien qui existe entre Delvaux et Fonson et confirment les échanges stylistiques qui émanent de leur collaboration, nous amenant même à nous poser une question cruciale : lequel des deux inspire le travail de l'autre ?

Pour en revenir à notre question et au vu de la chronologie des collaborations, si Delvaux avait joint ses ciseaux avec ceux d'autres compagnons d'atelier pour la réalisation des quatre Docteurs actuellement conservés à la cathédrale Saint-Aubain, il est raisonnable de penser que son collaborateur aurait été Charles-Augustin Fonson, car bien que Wilton fût élève chez le maître lors de la réalisation des sculptures de Floreffe, il ne rejoindra l'atelier qu'un an après le début du chantier. Il paraît donc encore trop inexpérimenté pour avoir pu exécuter l'une de ces œuvres, et même si nous ne connaissons pas la date d'entrée d'Anrion comme élève chez l'artiste, il n'a que 10-12 ans lors de l'élaboration des quatre sculptures. Donc, s'il faisait déjà partie de l'atelier à cet âge-là, il aurait été employé à des tâches bien moins nobles que celle de sculpter une de ces statues ; il aurait sans doute travaillé au dégrossissage des grandes pièces de bois... voire au balayage. Évolution stylistique de l'artiste ? Collaboration avec d'autres sculpteurs ? On pourrait penser que la signature « L. Delvaux », apposée à l'arrière des œuvres ou sur le rocher du lion de saint Jérôme (fig. 8), confirme la première hypothèse. Cependant, il est à présent essentiel de réévaluer la signification des signatures du maître sur ses œuvres.

En effet, la quantité d'œuvres signées au nom de l'artiste et la variation qualitative de certaines d'entre elles nous rappellent qu'il est parfois nécessaire de considérer cette inscription non pas comme la marque de celui qui exécute l'œuvre, mais plutôt comme la signature de celui qui en conçoit l'idée, autrement dit son inventeur¹⁴. Ce qui nous amène finalement à questionner le véritable investissement technique de Delvaux dans la réalisation finale de ses sculptures. Nous observons sur ses œuvres différentes manières de signer. Soit par ses initiales « L.D », que l'on observe principalement sur les *modelli* et *bozzetti* qu'il réalise, soit par la mention de « L. Delvaux », « Laurent Delvaux » ou simplement « Delvaux », parfois accompagnées de « Fecit » ou « Sculpsit ». Ne serait-ce pas une manière pour lui de marquer la distinction entre les œuvres qu'il sculpte et celles produites par son atelier selon ses modèles ?

En effet, les pièces les plus remarquables de son catalogue sont souvent marquées par l'un de ces termes, voire les deux¹⁵. Il serait alors envisageable que les pièces réalisées par l'atelier soient signées sous la mention « L. Delvaux » ou restent non signées. Cependant, il est important de ne pas conclure trop rapidement, car bien que ce système semble fonctionner avec les œuvres réalisées après 1734, lorsqu'il s'installe à Nivelles pour créer son atelier, certaines œuvres réalisées pendant son apprentissage en Angleterre et en Italie sont également signées par « L. Delvaux »¹⁶. Il est donc possible que Delvaux ait par la suite repris cette signature pour ses réalisations. Les recherches qui ont été menées lors de cette étude sur les quatre Docteurs de la cathédrale de Namur ont soulevé diverses questions pour lesquelles des réponses définitives ne peuvent actuellement être apportées. Seule une analyse stylistique exhaustive du catalogue de Delvaux sur base d'une caractérisation fine des œuvres produites par les membres de son atelier pourra confirmer ou infirmer les hypothèses développées ici. Nous nourrissons l'espoir qu'une telle étude permettra d'éclaircir le rôle précis de Delvaux dans ce projet floreffois comme dans d'autres.

¹ Je tiens avant tout à remercier Monsieur Michel Lefttz pour m'avoir donné la possibilité de réaliser cet essai et pour ses propositions d'amélioration du texte ainsi que Léa Buchkremer pour les relectures.

² Pour un total de 516 pièces en comptabilisant les œuvres mentionnées et disparues (220 œuvres). Il faut cependant faire attention à ce nombre, car toutes ne doivent pas être attribuées à Delvaux, mais bien à son atelier (élèves ou collaborateurs). Malgré les diverses études déjà entreprises sur la question (Jacobs 1999 : 512-557 et Devignes 1928) un travail stylistique exhaustif doit encore être réalisé afin d'affiner le catalogue d'œuvres sculptées de la main même de l'artiste.

³ Delattre 1978 : 7-8 ; De Schaetzen Van Brien 1989 : 2-15 ; William 1914 : 1-28 ; la monographie d'Alain Jacobs sur Delvaux et son œuvre a servi comme ouvrage de référence pour cette étude. Jacobs 1999 : 21-45.

⁴ Jacobs 1999 : 39-40 ; 60-62 et 358-360.

⁵ *Ibid.* : 35-38 et 56-60.

⁶ *Ibid.* : 290-296.

⁷ Le groupe de *La conversion de saint Paul*, daté de 1736 et anciennement situé à l'église Saint-Paul de Nivelles, nous semble faire partie des œuvres réalisées de la main de Delvaux. En effet, cet ensemble est la première commande que l'artiste reçoit depuis son installation comme maître-sculpteur à Nivelles en 1733. Cherchant à atteindre une notoriété, il semble logique que Delvaux ait taillé l'œuvre par lui-même afin de faire valoir en ville ses talents de sculpteur. Elle nous sert donc d'œuvre de référence pour l'évolution que nous supposons.

⁸ Lefttz 2022 : 32-34.

⁹ Wilton devient l'élève de Delvaux en 1741, Tamine en 1753, Le Roy en 1760 et Godecharle en 1767. Devignes 1928 : 15-55 ; Jacobs 1999 : 72-90.

¹⁰ Jacobs 1999 : 63-71.

¹¹ *Ibid.* : 68-69.

¹² Marchal 1877 : 149.

¹³ Jacobs 1999 : 69.

¹⁴ Lefttz 2022 : 32-34.

¹⁵ La conversion de saint Paul de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles (provenant de l'église Saint-Paul de Nivelles), 1736. « L. Delvaux. Invenit. et/Sculpsit. 1736 » ; Chaire à prêcher de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, 1741-1744. « L. DELVAUX/GAND AVENSIS INVENIT & FECIT NIVELLIS/1745 » ; Chaire à prêcher de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles (provenance de l'église des Carmes de Nivelles), 1743-1744. « DELVAUX FT » ; Groupe apostolique de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles, 1743-1750. « S. PIERRE. S. PAUL. S. ANDRE. S. JACQUES FAIT PAR LAURENT DELVAUX/SCULPTEUR/DE LA COUR 1750 » ; Saint-Antoine de Padoue de l'église Notre-Dame de Namur, 1758. « L. Delvaux sculpt. Anno 1758 » ; Jacobs 1999 : 271-272, 296-300, 325, 354 et 383.

¹⁶ La statue de Cléopâtre du Huntingdon Library and Art Gallery de San Marino (Californie), période anglaise. « L. Delvaux » ; La statue de Biblis et Caunus du musée Skulpturensammlung de Berlin, période romaine. « L. Delvaux ». Jacobs 1999 : 237 et 253.



6 Charles-Augustin Fonson. *Stalles, détail du buste du Christ*. Bois. ? . 1755. Mons, église de Saint-Nicolas-en-Havré. ©S. Collard, 2023

7 Laurent Delvaux. *La conversion de saint Paul, détail de saint Paul*. Chêne. H. 330 x l. 230 x p. 115 cm. Nivelles, collégiale Sainte-Gertrude (provenance Nivelles, église Saint-Paul), ©S. Collard, 2023

8 Fig . Laurent Delvaux (?). *Saint-Jérôme, détails de la signature*. Chêne. H. 190 cm. 1740-1742. Namur. Cathédrale Saint-Aubain (provenance Floreffe, Abbaye des prémontrés) ©S. Collard, 2023



Pierre-François Le Roy, *Mater Dolorosa*, 1762. Marbre de Carrare. Amsterdam, Rijksmuseum, inv. n° R.B.K. 1970-138. ©Amsterdam, Rijksmuseum

LE BAS-RELIEF CHEZ FRANÇOIS-JOSEPH LE ROY (1739-1812)

UNE PRODUCTION EXEMPLAIRE

M. Lefftz

Le regroupement des sculptures namuroises à partir de leurs caractéristiques techniques et stylistiques, permet à la fois de prendre de la hauteur pour commencer à saisir les relations entre sculpteurs et leur domaine d'activité dans ce milieu de production fécond, mais aussi de construire un point de vue beaucoup plus clair de la répartition des œuvres entre artistes. Le cas de l'œuvre de François-Joseph Le Roy apparaît exemplaire à cet égard puisqu'elle a bénéficié à la fois d'un considérable élargissement du catalogue à des œuvres religieuses, principalement par les bas-reliefs insérés dans du mobilier liturgique en bois, et que le parcours de formation et l'émergence de la personnalité du jeune sculpteur peuvent être maintenant décelés à la lecture de ces œuvres. C'est particulièrement dans les bas-reliefs que l'on peut suivre cette progression d'un savoir-faire technique tout à fait spécifique puisque, à la différence de la ronde-bosse qui est dégagée d'un bloc de bois épais, la faible épaisseur des panneaux utilisés pour le bas-relief nécessite de maîtriser le raccourci. Il est très possible que ce type de production, très présent dans le mobilier religieux en bois, soit devenu une spécialité chez Le Roy et que cela lui ait permis de se démarquer de ses contemporains, sans doute principalement de François-Joseph Denis (1749-1832). L'étude des bas-reliefs permet donc de suivre la progression artistique de Le Roy depuis ses débuts, c'est-à-dire très probablement depuis l'époque durant laquelle il travaillait dans l'atelier de Bayar. Enfin, grâce à plusieurs bas-reliefs datés, nous sommes à présent en mesure de baliser la chronologie relative de la majorité des bas-reliefs de l'œuvre d'un des sculpteurs les plus importants à Namur au 18^e siècle.

Commençons par le début, autrement dit, par deux séries de quatre médaillons en marbre blanc représentant les quatre évangélistes (fig. 1 à fig. 4) et les quatre Pères de l'Église, en buste (fig. 5 à fig. 8). Commandés pour Floreffe, ils furent finalement transférés après la Révolution à la cathédrale de Namur (1831)¹. Sur place, dans les chapelles adjacentes au chœur de l'ancienne abbatale, ils ont été remplacés par des moulages².

Lors de leur déplacement, les encadrements originaux qui devaient nécessairement comporter les attributs des saints ont été perdus, d'où la confusion actuelle dans l'identification de certains d'entre eux. Dans la monographie qu'il consacra au sculpteur Laurent Delvaux, Alain Jacobs rejette à raison l'attribution traditionnelle de cette série, car indigne de l'art du maître nivellois; il propose dès lors de considérer ces médaillons comme des créations d'artistes secondaires³.



1 Pierre-François Le Roy, saint Jean, ca 1762, Marbre de Carrare, Namur, cathédrale (prov. église abbatale de Floreffe). ©M. Lefftz

2 Pierre-François Le Roy, saint Matthieu, ca 1762, Marbre de Carrare, Namur, cathédrale (prov. église abbatale de Floreffe). ©M. Lefftz

3 Pierre-François Le Roy, saint Luc, ca 1762, Marbre de Carrare, Namur, cathédrale (prov. église abbatale de Floreffe). ©M. Lefftz

4 Pierre-François Le Roy, saint Marc, ca 1762, Marbre de Carrare, Namur, cathédrale (prov. église abbatale de Floreffe). ©M. Lefftz



Il est vrai qu'ils ne forment pas un ensemble homogène et qu'aux yeux des connaisseurs, certains reliefs de cette série d'apôtres font d'abord songer au style de Denis-Georges Bayar, à la fois par le manque d'aisance dans l'organisation spatiale des différentes parties du corps, mais aussi par cette manière caractéristique de traiter les plis des étoffes en larges bandes souvent plates et raides. Cependant, en regardant de plus près on constate des différences morphologiques dans le traitement des cheveux et des drapés, ce qui indique probablement une évolution du style que nous croyons être ici celui d'un débutant. En effet, en considérant l'organisation spatiale, le rendu de la draperie et celui des cheveux, on arrive à établir une séquence chronologique cohérente; celle-ci se concluant par le bas-relief signé « P.F. Leroy Reparavit 1762 » (fig. 4), qui fournit donc par la même occasion la clef d'attribution de la série.

La ressemblance stylistique perceptible entre ces œuvres de Le Roy et le travail de Bayar peut s'expliquer par la proximité qui existe entre les deux hommes. Une telle proximité a pu être facilitée par le fait que le père de Pierre-François était menuisier à Namur, tout comme l'était Bayar. Lorsqu'il réalise en 1762 les quatre médaillons des apôtres pour Floreffe, Le Roy n'en est qu'à ses débuts puisque c'est en 1758 qu'il avait intégré la corporation des menuisiers dont relevait le métier des sculpteurs. Deux ans plus tard, c'est-à-dire vers septembre 1760, il eut la chance d'intégrer l'atelier de Laurent Delvaux pour une durée de près de dix-huit mois⁴. En novembre 1761, le jeune Le Roy est de retour à Namur, mais aucune source d'archive ne précise s'il avait maintenu les contacts avec son maître. La date du bas-relief de Floreffe comportant l'inscription suit donc de quelques mois le passage du jeune sculpteur dans l'atelier nivellois. Plusieurs œuvres de ses débuts témoignent de l'importance de ce séjour dans sa formation. Il apparaît clair que le travail de copie des œuvres de Delvaux permit à Le Roy d'acquérir l'essentiel de la technique qui lui manquait en quittant Namur. On prendra comme témoin de l'importance de cette formation un autre buste en médaillon, signé et daté 1762, qui reproduit assez scrupuleusement la composition d'une *Mater Dolorosa* de Laurent Delvaux (fig. 9). On y relèvera l'exécution un peu sèche, caractéristique de la manière d'un artiste en formation.



La seconde série de bas-reliefs représente donc les Pères de l'Église. Les écarts de qualité y sont encore plus flagrants que dans la série des apôtres, car si les saints Jérôme et Ambroise sont d'un excellent niveau (fig. 3-4), les saints Grégoire et Augustin se rattachent clairement à la série des apôtres (fig. 1-2), et reflètent donc l'influence de Bayar, l'aisance dans le rendu volumétrique des têtes des saints Jérôme et Ambroise, le naturel dans l'organisation des mèches de la barbe et des cheveux, comme celui de leurs rendus duveteux, ou encore les visages finement modelés, montrent une grande dépendance au style de Laurent Delvaux. Alain Jacobs rejetait l'attribution traditionnelle de ces quatre Pères de l'Église à Delvaux⁵.

Si la cause nous semble entendue pour les saints Grégoire et Augustin, nous sommes plus circonspects pour les bustes de Jérôme et Ambroise, car considérant le gain de qualité par rapport à ceux de Grégoire et d'Augustin, il nous semble que la question suivante doit être posée: Le Roy n'aurait-il pas bénéficié de l'aide de Delvaux voire celle d'un de ses compagnons aguerris pour l'exécution des bas-reliefs de saint Ambroise et de saint Jérôme? L'analyse de ces deux séries de quatre bustes en bas-relief démontre donc d'une part que Le Roy était fortement tributaire du style de Bayar à son arrivée dans l'atelier de Laurent Delvaux, et d'autre part que le jeune sculpteur a su avantageusement profiter de son séjour nivellois pour commencer à assimiler le style du maître, à tout le moins sa technique.

⁵ Pierre-François Le Roy, saint Grégoire, ca 1762, Marbre de Carrare, Namur, cathédrale (prov. église abbatiale de Floreffe). ©M. Lefftz

⁶ Pierre-François Le Roy, saint Augustin, ca 1762, Marbre de Carrare, Namur, cathédrale (prov. église abbatiale de Floreffe). ©M. Lefftz

⁷ Pierre-François Le Roy, saint Ambroise, ca 1762, Marbre de Carrare, Namur, cathédrale (prov. église abbatiale de Floreffe). ©M. Lefftz

⁸ Pierre-François Le Roy, saint Jérôme, ca 1762, Marbre de Carrare, Namur, cathédrale (prov. église abbatiale de Floreffe). ©M. Lefftz

⁹ Pierre-François Le Roy, *Mater Dolorosa*, 1762, Marbre de Carrare, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. n° R.B.K. 1970-138. ©Amsterdam, Rijksmuseum



Un très beau bas-relief représentant l'*Ecce homo* constitue la balise chronologique suivante (fig. 10). L'œuvre en marbre blanc de Carrare, signée et datée : *P. Le Roy. Sculpebat. Namurci. anno 1766*, est insérée dans un beau cadre en bois sculpté⁶. S'opposant à plusieurs auteurs et en particulier à Courtoy, Alain Jacobs avait proposé de placer cette œuvre estimée de son temps après le séjour parisien de Le Roy⁷. Cependant, dans la chronologie des œuvres que nous proposons ici sur base de nouvelles attributions, ce relief se placerait nettement mieux avant ou au début du séjour parisien auprès du sculpteur du roi Charles Bridan, à cause de la manière de travailler le drapé. Cette façon de faire s'inscrit en effet dans la mouvance directe des bas-reliefs en bois d'apôtres insérés dans les stalles de la cathédrale de Namur. Actuellement, seuls trois de ces apôtres se voient dans les hauts-dossiers de ces stalles (fig. 11 à 13), le quatrième se trouve dans les réserves du Musée diocésain (fig. 14)⁸. Les têtes, et particulièrement le travail des cheveux relie ces apôtres taillés en bois à leurs homologues provenant de Floreffe et analysés plus haut. C'est en réalité surtout le saint Marc qui est concerné ici, car c'est la figure qui témoigne le mieux de la progression technique de Le Roy. On comparera en particulier le rendu des mèches en légère torsion systématiquement effilées à leur extrémité, parfois enroulées.

- 10 Pierre-François Le Roy, *Ecce Homo*, 1766, Marbre de Carrare, Namur, Collection Fondation Société archéologique de Namur, inv. n° C0123. ©M. Lefftz
- 11 Pierre-François Le Roy, saint Apôtre, ca 1766 (?), Chêne, Namur, cathédrale. ©M. Lefftz

- 12 Pierre-François Le Roy, saint Apôtre, ca 1766 (?), Chêne, Namur, cathédrale. ©M. Lefftz
- 13 Pierre-François Le Roy, saint Jean, ca 1766 (?), Chêne, Namur, cathédrale. ©M. Lefftz

- 14 Pierre-François Le Roy (1739-1812), saint Apôtre, ca 1766 (?), Chêne, Namur, Musée diocésain. ©M. Lefftz
- 15 Pierre-François Le Roy, saint Pierre, Chêne, Namur, cathédrale Saint-Aubain. ©M. Lefftz



On ne sait pas exactement quand Le Roy se rendit à Paris pour aller suivre les cours à l'Académie, où il fut choisi pour seconder Charles Bridan dans de grandes commandes qui le mèneront par la suite à Metz, puis en Italie. De retour à Namur, vers 1773 ou 1774⁹, son style avait bien évolué, comme en témoigne la très belle série des médaillons historiés et des ornements liturgiques en bas-reliefs des six magnifiques confessionnaux de la cathédrale de Namur (fig. 15 à 21). La réalisation de ces confessionnaux devrait, en toute logique, être liée à l'achèvement du mobilier de la cathédrale en vue de l'inauguration de 1772¹⁰. Quoi qu'il en soit, Le Roy n'a pas pu y intervenir avant son retour d'Italie, en 1773 ou 1774. Les médaillons situés au-dessus de la loge du confesseur présentent des sujets en relation avec le repentir et le pardon : saint Pierre, Marie-Madeleine, David, le Retour du Fils Prodigue, le Christ Bon Pasteur et Christ bénissant. L'amélioration du style de Le Roy se marque ici surtout dans l'animation des draperies et dans une plus grande aisance à rendre la profondeur de manière illusionniste. Maîtrisant à présent les raccourcis, il n'hésite pas à disposer ses figures en buste de trois quarts.

Fort heureusement pour nous, certains détails morphologiques relient les bustes de ces confessionnaux à l'*Ecce Homo*, et même aux bustes des stalles de la cathédrale. Par exemple le rendu de certains traits du visage ou le traitement de la masse pileuse, surtout entre l'*Ecce Homo* et Marie-Madeleine.

On observera encore que Le Roy ne sculpte pas systématiquement les sourcils, mais qu'il les réserve aux figures les plus viriles. Ils sont par conséquent absents chez saint Jean (stalles), dans l'*Ecce Homo* et chez Marie-Madeleine (confessionnal).



- 16 Pierre-François Le Roy, sainte Marie-Madeleine, Chêne, Namur, cathédrale Saint-Aubain. ©M. Lefftz
- 17 Pierre-François Le Roy, David, Chêne, Namur, cathédrale Saint-Aubain. ©M. Lefftz

- 18 Pierre-François Le Roy, Le Retour du Fils prodigue, Chêne, Namur, cathédrale Saint-Aubain. ©M. Lefftz
- 19 Pierre-François Le Roy, Le Christ Bon Pasteur, Chêne, Namur, cathédrale Saint-Aubain. ©M. Lefftz

- 20 Pierre-François Le Roy, Le Christ bénissant, Chêne, Namur, cathédrale Saint-Aubain. ©M. Lefftz
- 21 Confessionnal, Chêne, Namur, cathédrale Saint-Aubain. ©M. Lefftz



Par ses qualités et sa diversité, cette série de médaillons des confessionnaux de la cathédrale constitue un ensemble clef dans notre enquête qui vise à reconstituer l'œuvre de Le Roy. Les différentes manières de traiter le drapé qu'on y observe fournissent de précieux indices pour retrouver d'autres œuvres. La manière la plus usitée pour l'animation des vêtements est notamment très semblable à celle que l'on voit sur deux dessins signés d'anges adoreurs (fig. 22-23, s. d. 1770)¹¹. L'étoffe y est structurée par des plis longs et étroits en Y; les lignes de crête arrondies lui confèrent une certaine onctuosité. Cependant, dans le buste de David, le traitement de l'étoffe est très différent puisque qu'il est creusé par des cuvettes que délimitent un réseau de plis nervurés. Cette manière très singulière d'animer l'étoffe devrait sans doute être mise en relation avec celle de Bridan, puisqu'elle apparaît notamment dans le bas-relief de Marie-Madeleine du Grand-Séminaire de Baulieu-Les-Chartres, actuellement à la cathédrale de Chartres¹². La recherche de variété s'applique aussi au travail des cheveux. Si ceux de Marie-Madeleine sont dans la droite lignée de l'*Ecce Homo*, Le Roy innove dans le médaillon du Christ bénissant en adoptant systématiquement des spirales comme terminaisons des mèches de cheveux. Le dégagement des formes sculptées est particulièrement minutieux et confère à cette figure un caractère plus précieux.



Il semble que cette nouvelle manière ait plu au sculpteur ou à ses commanditaires, car ce trait de style deviendra une habitude qui nous permet dès lors de reconnaître la main de l'artiste dans d'autres bustes, comme celui de la chaire de vérité de l'église Saint-Jean-Baptiste de Namur (fig. 24), ou dans deux confessionnaux et sur un dessus-de-porte à Andenne (fig. 25-27, 1781)¹³. C'est encore grâce à ce marqueur stylistique que nous pouvons rajouter au catalogue de Le Roy un bas-relief en marbre blanc de la Sainte-Face (fig. 28). Il timbre un retable en marbres de la cathédrale de Namur, consacré à Notre-Dame des Douleurs et réalisé par Jean Duchesne vers 1650.

22 Pierre-François Le Roy, Ange adoreur, Plume d'encre de Chine sur papier, 287 x 168 mm, Namur, Collection Fondation Société archéologique de Namur, inv. n° D0882. ©Schrobiltgen

23 Pierre-François Le Roy, Ange adoreur, Plume d'encre de Chine sur papier, 287 x 199 mm, Namur, Collection Fondation Société archéologique de Namur, inv. n° D0883. ©Schrobiltgen

24 Pierre-François Le Roy, saint Jean-Baptiste, Chêne, Namur, église Saint Jean-Baptiste. ©M. Lefftz

25 Pierre-François Le Roy, Christ, 1781, Chêne, Andenne, collégiale Sainte-Begge. ©M. Lefftz

26 Pierre-François Le Roy (1739-1812), Vierge, 1781, Chêne, Andenne, collégiale Sainte-Begge. ©M. Lefftz

27 Pierre-François Le Roy, saint Pierre, 1781, Chêne, Andenne, collégiale Sainte-Begge. ©M. Lefftz

28 Pierre-François Le Roy, sainte Face, Marbre blanc de Carrare, Namur, cathédrale Saint-Aubain. ©M. Lefftz

NOTES

Deux bas-reliefs en terre cuite signés et datés par Le Roy 1785, montrant Alexandre le Grand d'une part, et deux têtes d'hommes barbus d'autre part (fig. 29-30), confirment la pertinence de ce marqueur stylistique¹⁴. Comme nous l'avons démontré récemment par ailleurs, c'est vraisemblablement chez Delvaux que Le Roy a appris à idéaliser les visages à l'Antique, par exemple en réduisant le creux de la glabelle pour obtenir le fameux profil grec, mais aussi en épilant les sourcils ou encore en laissant les globes oculaires lisses plutôt que d'inciser l'iris et la pupille comme il le fait pour les portraits modernes¹⁵. Par contre, nous venons de le voir, sa manière de traiter les barbes et les chevelures ne varie plus guère après la série des médaillons des confessionnaux de la cathédrale de Namur. Qu'il s'agisse de représenter des saints ou des hommes de l'Antiquité, le sculpteur organise la masse des cheveux en mèches épaisses et ondulantes, dont les extrémités forment des crochets, voire des spirales.

Pour compléter cette série de bas-reliefs, il nous reste à examiner trois médaillons représentant saint Augustin, saint Marc et Moïse (fig. 31-33). Tous sont les reliquats de séries plus complètes dont il faut déplorer la perte. Les deux premiers sont insérés dans les lambris des stalles de la cathédrale de Namur, le dernier est le seul qui subsiste sur la chaire de vérité de l'église Notre-Dame, également de Namur¹⁶. Le style des saints Augustin et Marc nous autorise à les placer dans la série des œuvres vues ci-devant, principalement par le traitement des visages, des drapés et de la pilosité. Il faut nécessairement les situer chronologiquement après le retour de France et d'Italie de Le Roy, sans doute à l'époque des médaillons des confessionnaux de la cathédrale. Quant au panneau représentant Moïse, il faut bien reconnaître que le traitement des cheveux et de la barbe l'éloigne d'autres médaillons en bois et nécessite d'être prudent dans l'attribution.

Avec un catalogue enrichi de vingt-cinq bas-reliefs, notre vision de l'œuvre de Pierre-François Le Roy sort non seulement enrichie, mais surtout elle nous offre un aperçu plus fidèle de ses qualités de sculpteur dans un genre particulièrement savant qui est celui du bas-relief.



¹ Jacobs, 1999: 518.
² Jacobs, 1999: 519.
³ Dans sa contribution au livre sur les Le Roy, Alain Jacobs propose de voir dans cette série, ou tout au moins dans le médaillon signé par P.-F. Le Roy, un travail réalisé vers 1700, peut-être par un Anversois (Jacobs 2006: 40).
⁴ Duquenne 2006: 15-17.
⁵ Jacobs 1999: 518-519.
⁶ H. 39,5 cm. Collection Fondation Société archéologique de Namur, inv. n° C0123.
⁷ Jacobs 2006: 54.
⁸ Courttoy 1943: 6-7. Ces stalles ont subi plusieurs réaménagements, notamment lorsqu'on y a transformé les lambris pour y placer les tableaux de Nicolaï provenant de l'église des Jésuites de Namur.
⁹ Duquenne 2006: 23-24.
¹⁰ Courttoy 1943: 6-7.
¹¹ Collection Fondation Société archéologique de Namur, inv. n° D0882 et D0883. Il est très possible que cette nouvelle manière de traiter les drapés chez Le Roy soit directement influencée par les œuvres italiennes rencontrées lors de son voyage avec Bridan. En témoigne un autre dessin copié sur une estampe d'après Carlo Maratti et daté de 1771. Sur ce dessin et sa source d'inspiration, voir Jacobs 2006: 104-105.
¹² L'œuvre est terminée en 1781, mais on sait que les chantiers de Bridan à Chartres connurent de longs retards. Illustration dans la base Palissy, notice PM28000105.

¹³ Deux confessionnaux de la collégiale d'Andenne ainsi que deux portes intérieures donnant accès à l'église et ornées de médaillons sont dues au menuisier Pierard de Bouvignes, selon un marché passé en 1781: Dardenne, 1910: 53-54; Javaux, 1997: 24-28.
¹⁴ Lefftz 2022: 36-37; de Fraipont 2022: 114.
¹⁵ Lefftz 2022: 36-37.
¹⁶ Sur les clichés de l'IRPA datés de 1942 et 1974, on distingue trois médaillons. Les deux médaillons perdus présentaient saint Jean-Baptiste (B029395) et le Christ Bon Pasteur.



29 Pierre-François Le Roy, Deux têtes d'hommes barbus, 1785, Terre cuite, 210 x 163 mm. ©Schroblitgen
30 Pierre-François Le Roy, Alexandre le Grand, 1785, Terre cuite, 208 x 161 mm. ©Schroblitgen
31 Pierre-François Le Roy, saint Augustin, Chêne, Namur, cathédrale Saint-Aubain. ©M. Lefftz
32 Pierre-François Le Roy, saint Marc, Chêne, Namur, cathédrale Saint-Aubain. ©M. Lefftz
33 Pierre-François Le Roy, Moïse, Chêne, Namur, église Notre-Dame. ©M. Lefftz

LES ANGELOTS MUSICIENS DE L'ANCIENNE CHAPELLE DES URSULINES DE MONS

ŒUVRES DE CLAUDE-JOSEPH DE BETTIGNIES OU DE CHARLES-AUGUSTIN FONSON ?

S. Collard

Les quatre angelots musiciens, qui étaient autrefois exposés dans la rotonde du Musée des arts décoratifs de Namur, sont originaires de l'ancienne chapelle des Sœurs Ursulines de Mons, située en face de la collégiale de Sainte-Waudru (fig. 1)¹. En 1941, suite aux des bombardements de la ville par les troupes allemandes, le couvent est fortement endommagé et le mobilier est en partie abîmé. Contraintes de déménager, les sœurs prennent la décision de mettre en vente une partie de leurs biens. Le maître-autel est alors transféré à l'église Sainte-Élisabeth de Mons et les quatre angelots musiciens qui ornaient les balustres de la tribune d'orgue de la chapelle quittent la ville pour être vendus sur le marché de l'art. C'est entre 1950 et 1972 qu'ils sont acquis par Fernand Visart de Bocarmé, qui en fait don aux Amis de l'Hôtel de Groesbeek-de Croix dans le but de les conserver alors au sein de l'institution².

Ce groupe d'angelots met en scène les trois grandes familles instrumentales existantes en musique (fig. 2) : les instruments à vent avec la trompette, les instruments à percussion avec le tambourin et les instruments à cordes avec la harpe. Une précieuse photographie de 1907-1911 nous montre que l'angelot aux ailes déployées tenait à l'origine une lyre.

Malheureusement, au cours du 20^e siècle, celle-ci est remplacée par une baguette, lui donnant ainsi la position du chef d'orchestre. Ensemble, ils symbolisent l'harmonie³. Une harmonie qui est céleste et sous-entendue par cette base en forme de nuage qui nous rappelle par la même occasion la provenance divine des angelots.

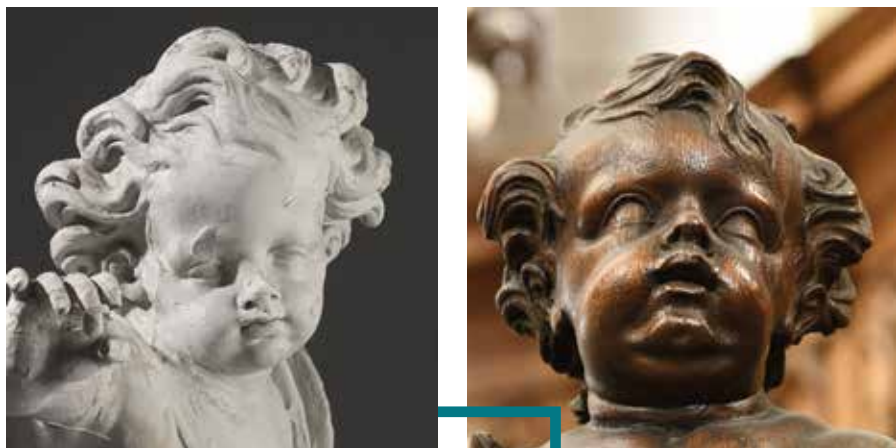
Les recherches menées en 1982 par Philippe Annaert sur le couvent des Ursulines de Mons attribuent les quatre angelots aux ciseaux de l'architecte et sculpteur Claude-Joseph De Bettignies (1675-1740). Formé par Louis Ledoux selon certaines sources⁴, De Bettignies contribue à la reconstruction de la ville à la suite du siège français de 1691. Il est nommé maître-sculpteur à vie du chapitre de Sainte-Waudru grâce à son projet pour le Car d'Or, et son travail remarqué des années suivantes le mènera à atteindre le titre de Maître des ouvrages de la ville de Mons⁵. À partir de 1708, De Bettignies œuvre en tant qu'architecte pour les Ursulines. Il réalise les plans et les élévations intérieures et extérieures de leur nouvelle chapelle et de l'oratoire, et refait le décor de l'ancien parloir réalisé par les frères Maur le Michel un an auparavant.

Entre 1710 et 1712, il échange sa place d'architecte pour celle de sculpteur et conçoit les statues du maître-autel ainsi que celles de la tribune d'orgue⁶.



1 Mons. Chapelle des Sœurs Ursulines. Vue de la tribune d'orgue. 1907-1913. (Carte postale Nels).

2 De Bettignies (?). *Angelots musiciens*. Bois polychromé. Première moitié du 18^e siècle. Namur, Fondation Arts et Histoire en Namurois. (Prov. Mons, chapelle des Sœurs Ursulines). ©IRPA



Récemment, l'attribution du groupe sculpté à De Bettignies a très justement été remise en question par Michel Lefftz dans l'ouvrage *Art en Namurois*⁷. En effet, les sculpteurs hennuyers, n'ayant pas encore fait l'objet d'une étude prosopographique approfondie se voient attribuer de manière conjecturale leurs productions. Il est donc légitime de se questionner sur les attributions qui furent faites à De Bettignies dans la littérature. Dans le cas de la recherche d'Annaert, ce dernier avait consulté les documents d'archives des Sœurs Ursulines et entre autres le mémoire autographe de l'artiste dans lequel celui-ci a consigné tous ses travaux. On y trouve le paiement par la révérende mère pour la réalisation des sculptures de la tribune d'orgue⁸. Bien que l'attribution semble donc fondée, il n'est évoqué à aucun moment la forme que prenaient ces sculptures. S'agissait-il des angelots ou ont-ils été placés postérieurement ? Aucun dessin préparatoire ou projet en terre cuite n'a été retrouvé pour appuyer l'attribution. *A contrario*, les documents conservés ne font pas non plus mention de la modification de la tribune d'orgue ni de quelconque renouvellement de son décor. De plus, le nombre d'anges et l'iconographie musicale constituent un argument en faveur de cette origine. Jusqu'à preuve du contraire, les angelots semblent donc être les sculptures d'origine.

C'est la vivacité et le traitement antinaturaliste qui constituent les angelots de la tribune des Ursulines de Mons qui ont conduit Michel Lefftz à envisager la main d'un autre artiste montois, plus influencé par le courant rococo, pour la réalisation de ces statues⁹. Il s'agit de Charles-Augustin Fonson (1706-1788). Fils d'un sculpteur (Albert Fonson ?) dont il fut probablement l'élève, il est principalement reconnu pour l'élaboration des stalles et la clôture de chœur de l'église de Saint-Nicolas-en-Havré de Mons entre 1751 et 1755¹⁰. Durant sa carrière, il œuvre également en tant que collaborateur auprès du sculpteur nivellois, Laurent Delvaux, pour lequel il travaillera notamment sur l'ornementation de la chaire de vérité de Sainte-Gertrude de Nivelles et sur celle de Saint-Bavon à Gand¹¹.

Au premier abord, les anges musiciens de la chapelle des Ursulines et ceux de la clôture de chœur de Saint-Nicolas-en-Havré, présentent en effet des similitudes aussi bien du point de vue de l'attitude, du drapé que de l'anatomie, nous laissant ainsi penser qu'ils ont possiblement été sculptés par la même main. Cependant, en les analysant de plus près, plusieurs différences morphologiques mettent en contraste les deux ensembles. D'une part, les angelots de la chapelle des sœurs ont des yeux sculptés en amande avec le coin externe étiré ce qui n'est pas le cas des angelots de Fonson qui sont traités différemment. Ceux-ci présentent des yeux en forme de « dômes », où la paupière inférieure est droite à l'inverse de la paupière supérieure qui est bombée, leur conférant un air plus écarquillé. Leurs sourcils sont par ailleurs épais et marqués par une arête saillante, contrairement au premier groupe. Fonson sculpte la lèvre supérieure de ses figures de manière large et aplatie, ce qui n'est pas le cas des angelots de la chapelle des Ursulines où elles sont fines et arrondies (fig. 3).

Plus généralement, la forme de leur visage diffère également. D'un côté, les angelots de Fonson ont un visage plus large, avec un front plus étendu et plus bombé, ainsi que des pommettes saillantes, tandis que les angelots de l'autre groupe ont un visage plus mince et plus allongé. La manière dont les joues sont sculptées diffère aussi. Pour les angelots de la chapelle des Ursulines, l'aspect joufflu des figures est donné par le gonflement des bajoues tandis que pour les angelots de Fonson, c'est l'ensemble des joues qui donne cet effet, avec un volume accentué par un creux qui sépare la partie inférieure de la partie supérieure du visage. Concernant la pilosité, les cheveux des figures de la chapelle des Ursulines sont plus animés et plus volumineux que les cheveux des figures de Fonson, leur conférant un contraste encore plus accentué entre les mèches.

Finalement, la dernière distinction notable entre les deux ensembles se manifeste au niveau de la transition entre les ailes et le corps. Alors que pour les angelots de Fonson, le passage des ailes au corps est fait sans transition, les ailes des angelots des Ursulines se fondent progressivement, rendant le passage d'un à l'autre plus subtil (fig. 4).

En conclusion de notre analyse morphologique, il semble en effet plus approprié de continuer à associer les angelots de Namur à Claude-Joseph De Bettignies plutôt qu'à Charles-Augustin Fonson. De plus, une analyse attentive montre que ces figures ressemblent de manière évidente à d'autres œuvres habituellement associées à l'artiste. Notons ainsi les angelots de la chaire de vérité de la collégiale Sainte-Waudru (anciennement à l'église de Saint-Germain de Mons) attribué à De Bettignies par l'archiviste et historien Léopold Devillers dans son ouvrage *L'ancienne église de Saint-Germain à Mons*¹², ceux du maître-autel de Saint-Martin de Frameries attribué par l'Institut royal du patrimoine artistique de Belgique ou encore ceux du maître-autel de l'église Sainte-Élisabeth, appartenant auparavant aux Sœurs Ursulines et attribué à nouveau par Annaert (fig. 5). Ensemble, ces œuvres forment un groupe cohérent, du point de vue du style, répondant aux mêmes critères morphologiques. Cela nous permet de momentanément confirmer les attributions qui ont été faites à l'artiste par les recherches antérieures¹³.



3 Planche comparative entre les angelots musiciens de la tribune d'orgue des Sœurs Ursulines de Mons. Bois polychromé. 1710 et ceux de la clôture de chœur de l'église Saint-Nicolas-en-Havré de Charles-Augustin Fonson. Bois. 1755. ©IRPA et ©S. Collard, 2023.

4 Planche comparative entre les angelots musiciens de la tribune d'orgue des Sœurs Ursulines de Mons. Bois polychromé. 1710 et ceux de la clôture de chœur de l'église Saint-Nicolas-en-Havré de Charles-Augustin Fonson. Bois. 1755. ©IRPA et ©S. Collard, 2023

5 De Bettignies (?). *Angelot*. Bois. Première moitié du 18^e siècle. Mons, collégiale Sainte-Waudru; De Bettignies (?). *Angelot*. Bois polychromé. Première moitié du 18^e siècle. Frameries, église Saint-Martin; De Bettignies (?). *Angelot*. Bois polychromé. Première moitié du 18^e siècle. Mons, église Sainte-Élisabeth (Prov. Mons, chapelle des Sœurs Ursulines). ©S. Collard, 2023

Sur base de la caractérisation proposée dans la présente étude, nous avons révélé l'archétype stylistique utilisé par l'artiste pour la création de ces angelots. Il nous est maintenant possible de compléter le corpus d'œuvre que nous venons de former pour Claude-Joseph De Bettignies en y ajoutant d'autres figures non attribuées cette fois-ci mais pourtant animées par ces mêmes éléments « signature ». Il s'agit de plusieurs angelots de la tribune d'orgue de la collégiale Sainte-Waudru, des chérubins des consoles de l'*Ecce Homo* et de la Vierge de douleur de l'église Saint-Nicolas-en-Havré ainsi que les angelots de l'autel de la chapelle saint Joseph de ce même édifice (fig. 6).

Contrairement à ce qui se pratique à Mons, le choix du thème iconographique des angelots musiciens semble se faire relativement rare à Namur. En effet, mis à part le banc de communion de l'église Saint-Loup qui est timidement décoré par ce thème sur une partie de sa balustrade, aucun autre édifice de la ville n'est encore aujourd'hui orné par ce sujet. Actuellement, c'est en dehors de Namur que sont conservés les exemples les plus concrets de cette iconographie. Il s'agit du buffet d'orgue de l'église Saint-Feuillen de Fosses-la-Ville ainsi que des stalles de l'abbaye de Floreffe, réalisées entre 1632 et 1648 par le sculpteur Pierre Enderlin (1603-1661) sur lesquelles sont rajoutés au cours du 18^e siècle par Feuillen Houssart (1710-1753) les six angelots musiciens encore visibles actuellement (fig. 7)¹⁴. Cette absence de représentation du thème iconographique à Namur interroge. Existe-t-il une explication rationnelle à ce manque de représentation iconographique ? Les œuvres ont-elles disparu ou ont-elles été déplacées au fil des années, expliquant ainsi cette absence du thème ?



NOTES



¹ Au terme de cette étude, je tiens à remercier Michel Lefttz pour m'avoir aiguillé durant cette recherche grâce à ses nombreux conseils ainsi que Betty Martin et Jessyca Meganck pour leurs précieuses relectures.

² Lefttz 2022 : 38 ; Témoignage de Josine de Fraipont, conservatrice de la collection des amis de l'Hôtel de Grœsbeeck-de Croix (26 octobre 2023). Les quatre angelots ont été étudiés et restaurés en 2018 par les ateliers de l'IRPA avec le soutien financier du fonds Pierre-François Tilmont, au sein de la Fondation Roi Baudouin (Dossier IRPA : 2016.13051)

³ Ceulemans 2019 : 2.

⁴ Leroux 1860.

⁵ Leroux 1860 ; Marchal 1877 : 147 ; Phillipot 2003 : 1016.

⁶ Annaert 1982 : 201-2017.

⁷ Lefttz 2019 : 38.

⁸ Archives du monde catholique de l'UCLouvain, Fonds des Soeurs Ursulines de Mons, n°61 « Mémoire de ce qu'a fait De Bettignies pour la contribution de l'église, quittance, etc. » : *Le soussigné a reçu de la révérende merre des ursulinne de Mons la somme de six épis en pisse, a bon comte de cinq cent cinquand livres quills convenu pour la sculpture de la tribune et [?] de leur ditte chapelle, fait à Mons le huit may 1710.*

⁹ Michel Lefttz s'est basé sur les angelots actuels du Car d'Or pour réaliser sa comparaison stylistique avec les angelots de la Fondation Arts et Histoire en Namurois. Cependant, suite au siège de la ville de Mons au 18^e siècle, la majorité du Car a été reconstruit en 1779-1780 par les sculpteurs Ghienne et Midavaine. Dès lors aucun ange visible aujourd'hui n'est de De Bettignies. (Hennebert 1947 : 178-184).

¹⁰ Marchal 1877 : 149, Phillipot 2003 : 1046, Bavay 2018 : 86.

¹¹ Jacobs 1999 : 68-69.

¹² Devillers 1861 : 66.

¹³ Il faut tout de même rester prudent avec cette conclusion. En effet, même si actuellement l'attribution à De Bettignies semble être la plus juste, nous ne connaissons pas encore les pratiques de cette artiste. A-t-il réalisé toutes les œuvres qui lui sont attribuées sur base d'archives ou de sources écrites ou était-il entouré par un atelier à qui il déléguait certaines réalisations ? Faisait-il appel à des collaborateurs ? Notre recherche doctorale en cours sur les « Sculpteurs hennuyers du 17^e et 18^e siècle » nous permettra *in fine* de répondre à cette question et d'affiner les éléments de cette recherche.

¹⁴ Cf. *Registre des sculpteurs namurois*.

⁶ De Bettignies (?). *Angelot musicien*. Bois. Première moitié du 18^e siècle. Mons, collégiale Sainte-Waudru ; De Bettignies (?). Chérubin. Bois polychromé, début du 18^e siècle. Mons, église Saint-Nicolas-en-Havré ; De Bettignies (?). *Angelot*. Bois polychromé. Première moitié du 18^e siècle. Mons, église Saint-Nicolas-en-Havré. ©S. Collard, 2023

⁷ Feuillen Houssart. *Angelots musiciens des Stalles*. Bois. 1710-1753. Floreffe, abbaye. ©M. Macaux



Floreffe, abbaye des prémontrés, stalles.
©M. Lefftz

L'ORNEMENT SCULPTÉ

ENTRE INVENTION, BRICOLAGE ET INTERPRÉTATION

C. Heering

INTRODUCTION

Envisager la sculpture baroque à Namur suppose d'appréhender, à côté de la statuaire, l'ornement sculpté. Véritable liant entre les arts, l'ornement est aujourd'hui appréhendé comme un phénomène complexe dont l'étude passe de la caractérisation formelle à l'analyse de la signification, tout en envisageant la question du rapport qu'il entretient avec les arts qu'il transforme et embellit pour produire un effet sur le spectateur, croisant ainsi approche stylistique, iconographique et anthropologique. Si l'ornement a longtemps été envisagé comme une affaire de style, c'est qu'il constitue un merveilleux vecteur de diffusion des formes nouvelles, par le biais notamment de la gravure d'ornement qui servait d'inspiration pour les artistes. Sorte de laboratoire où se construit l'imaginaire du décor, la gravure d'ornement a souvent été considérée comme le lieu où peut se lire de la manière la plus pure le bouillonnement de l'invention ornementale, dans la mesure où l'invention est indépendante de l'exécution dans la matière et de l'usage de l'objet. Mais, c'est aussi l'étude croisée de ces sources gravées et de leurs interprétations sculptées qui permet de saisir les mécanismes d'invention et la dynamique qui est à l'œuvre au sein d'un milieu de production.

C'est précisément cet aspect que nous souhaiterions explorer dans cette contribution sur l'ornement sculpté à Namur aux 17^e et 18^e siècles, laissant de côté l'approche iconologique et anthropologique que nous avons explorée par ailleurs¹. Il s'agira de prendre pour point de départ l'église Saint-Loup, le plus prestigieux chantier namurois de construction religieuse du 17^e siècle, et au préalable d'éclairer les spécificités et le rôle de l'ornementation sculptée dans la définition d'un baroque empreint d'opulence, de couleurs et de vitalité. Dans un second temps, un examen approfondi de la voûte de l'église au regard des modèles d'ornement circulant dans le milieu jésuite nous permettra de comprendre le principe de « bricolage » qui innerve la conception de son ornementation sculptée.

Dans un troisième temps, poursuivant dans la même direction tout en se tournant vers un autre ensemble sculpté religieux, les stalles de Floreffe, que l'on mettra en parallèle avec les confessionnaux et le banc de communion de Saint-Loup, il s'agira de montrer comment ce principe de bricolage permet de comprendre la manière dont l'ornement peut se mettre au service d'une iconographie qui s'accorde peu ou prou avec la typologie du mobilier qu'il orne. Dans un quatrième temps, l'étude d'un motif particulier, le cartouche, véritable signature du baroque au sein de l'architecture privée namuroise, nous permettra de comprendre les phénomènes de transformation de l'ornementation savante par une main-d'œuvre moins qualifiée. Enfin, pour terminer, en avançant vers le 18^e siècle, il s'agira de comprendre la manière dont se rencontrent, sous les ciseaux des sculpteurs et tailleurs de pierre, deux sensibilités ornementales radicalement différentes, tant dans le vocabulaire (les motifs utilisés) que dans la syntaxe (l'agencement des motifs) : le baroque opulent d'une part, qui avait marqué de son empreinte près d'un siècle de production sculptée à Namur, et d'autre part l'esthétique française qui irrigue les arts du décor depuis le début du 18^e siècle pour se muer vers le milieu du siècle dans le style rococo.

L'ÉGLISE SAINT-LOUP : UN BAROQUE DE L'ORNEMENT

Construite de 1621 à 1645 sous l'égide de l'architecte Peter Huyssens, l'église Saint-Loup² se situe dans la mouvance de ce que l'on a désigné sous l'appellation de *baroque brabançon* ou *italo-flamand*, un baroque « autochtone » élaboré à partir des formules transalpines dès la deuxième décennie du 17^e siècle³. Ce baroque reçoit volontiers l'étiquette d'un « baroque ornemental », un baroque qui trouverait ses spécificités dans l'opulence, le dynamisme et la plasticité des différents éléments du décor, plus que dans la structure tectonique⁴. Comme le montre bien la façade de l'église Saint-Loup (fig. 1), la tendance est à l'amplification du décor sculpté, qui contrarie la tectonique classique, et à l'interprétation décorative et libre des motifs architectoniques. Les colonnes s'enrichissent de bossage, les encadrements des baies et leurs frontons multiplient les brisures, les détours, les redondances, les reliefs et ils s'enrichissent de détails ornementaux divers : consoles, ressauts, clés saillantes, crossettes, volutes ou ailerons, gouttes, triglyphes, petites chutes de fruits et fleurs, etc., sont disposés partout là où il est possible de surenchérir ou de contrarier l'ordre architectonique.



1 Namur, façade de l'église Saint-Loup, 1621-1645.
©C. Heering

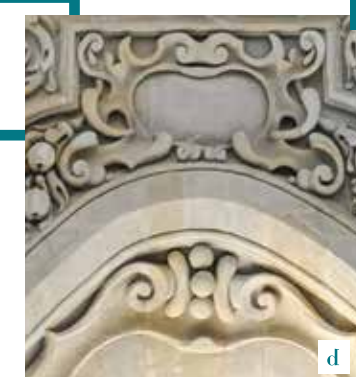
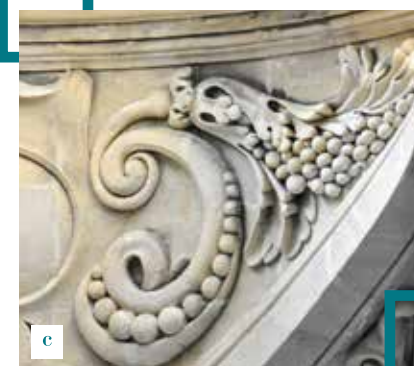
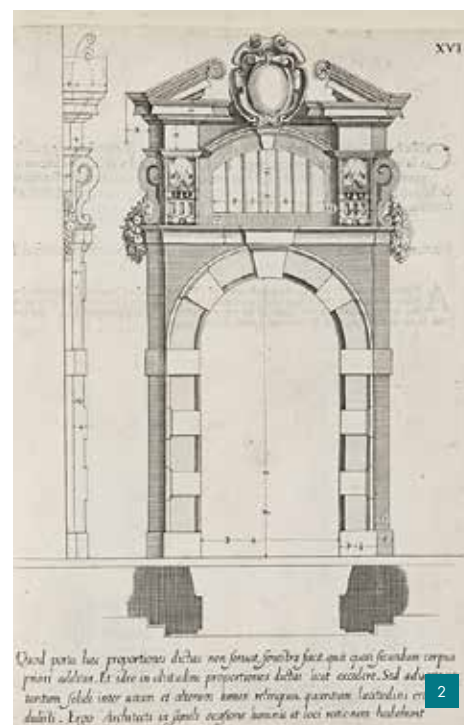
L'étage, quant à lui, est cantonné d'ailerons dont les volutes tourmentées prennent l'allure d'une masse malléable et animée, écrasée par le poids de leur propre enroulement et du pot à feu qui les surmonte, et finissent par se métamorphoser en pattes de lion naturalistes desquelles jaillit un motif de feuille d'acanthé émanant d'un pistil.

Voilà autant d'éléments qui témoignent d'une filiation à l'esthétique italienne, et en particulier aux formules élaborées par Michel-Ange (Porta Pia), Serlio (*Livre extraordinaire* publié en 1551) ou encore à l'art tardo-maniériste de Carlo Maderno. La diffusion de ce langage décoratif avait été encouragée dans nos régions par le *Premier livre d'architecture* de Jacques Francart (1617)⁵ (fig. 2, 6 et 7), langage encore amplifié par Rubens qui avait activement participé à la conception de décors sculptés, comme le montrent ses projets d'autels⁶ et son dessin de cartouche monumental pour la façade de l'église jésuite anversoise⁷.



(fig. 3) À l'intérieur de l'église, on retrouve cette même puissance de l'ordre architectural, manifestée le plus clairement par le thème, annoncé en façade, des colonnes annelées, ici combinées aux arcs à claveaux saillants, comme de l'entablement qui s'impose par la richesse de sa modénature et de ses imposants ressauts, ponctués par des consoles toutes différentes dans leur dessin souple et animé. Cette puissance se traduit jusque dans la modénature, particulièrement musclée, des bases des colonnes en marbre noir poli sises sur un imposant stylobate qui les surélève et permet d'en apprécier toute la force. À ce traitement de l'ordre architectural s'ajoute le chromatisme somptueux qui se dégage des marbres noirs, utilisés pour les socles, arcades, chapiteaux et entablements, du marbre poli rouge veiné de blanc des colonnes baguées, du tendre jaune de la pierre de sable de Maastricht de la voûte, qui devait à l'époque être rehaussée d'or et de polychromie⁸, et enfin des boiseries des pièces de mobilier. Enfin, c'est surtout par sa voûte que l'édifice doit son caractère spectaculaire et unique en son genre.

Fruit d'une main-d'œuvre essentiellement locale et liégeoise⁹, elle est exécutée en deux temps : les bas-côtés, voûtés d'arêtes, sont terminés en 1638 tandis que le vaisseau central, couvert d'un berceau en plein cintre à lunette, est commencé en 1641 et terminé en 1643.



Au premier abord, le décor des voûtes prend l'allure d'un « grouillement viscéral »¹⁰ de motifs opulents et sensuels, mais son organisation est plus structurée qu'il n'y paraît¹¹ (fig. 4). Le compartimentage du décor est en effet strictement inféodé aux membrures architectoniques de la voûte, marqué par la succession des grands médaillons centraux et la présence de bandeaux longitudinaux qui dessinent une perspective vers le chœur à peine interrompue par les arcs doubleaux. Au sein de ce compartimentage prend place une profusion de motifs naturalistes d'allure phytomorphe, de méandres, de médaillons et de cartouches largement déployés à l'allure charnelle et à la plasticité débordante. Comme l'ont bien démontré Ignace Vandevivere et Jean-Pierre De Ryke¹², le système décoratif dans son ensemble est basé sur une tension toute baroque émanant du contraste entre l'autorité contraignante des structures-cadres (médaillons, compartiments et membrures architectoniques) et l'opulente vitalité des ornements qui y semblent comme contraints dans leur nature proliférante¹³, formant une synthèse originale entre la tradition maniériste autochtone, qui avait particulièrement affectionné les compartimentages rigides, et la tendance à l'animation plastique du premier baroque.

Ce dynamisme est particulièrement bien mis en œuvre dans le motif du cartouche, motif révélateur de l'esthétique baroque qui est en germe dans les premières décennies du 17^e siècle et dont le déploiement trouve dans la voûte de l'église Saint-Loup, pourrait-on dire, son paroxysme.

Ce foisonnement unique de l'ornement dans une voûte est encore accentué par la mise en œuvre particulièrement virtuose de la matière : si le tuffeau de Maastricht, pierre tendre facile à tailler, autorisait ce déploiement d'ornements sculptés sur place, il faut bien constater le rendu illusionniste de cette pierre transformée sous les coups de ciseau en une couverture végétale et organique, luxuriante, ronde et souple. En dépit d'un caractère d'ensemble assez graphique, certaines membranes de cartouche s'animent de volutes et de gonflement tridimensionnels, de plis et de replis ou de torsions qui évoquent une matière plastique et malléable (fig. 5a), tandis que les fruits et légumes épanouis semblent gorgés de soleil (fig. 5b). Et surtout, on retrouve cette même rondeur des formes, explicitement traduite par l'omniprésence de grains émanant de pistils disposés en grappe ou en chapelet (fig. 5c) enrichissant partout les zones vides du compartimentage (les angles et les creux), ou par le traitement curieux en forme de boudin de certaines membranes de cartouches (fig. 5d)¹⁴. L'effet obtenu n'est pas tant celui d'une pierre dure taillée dans la masse que d'une matière molle et modelée, comme de la terre ou de la cire, un effet visant à tromper la vue des spectateurs dans une rhétorique toute baroque.

2 Jacques Francart, *Premier livre d'architecture*. Contenant diverses inventions de portes serviables à tous ceux qui désirent bâtir. Et pour sculpteurs, tailleurs de pierres, écrivains, maçons et autres. En trois langues..., Bruxelles, s. n., 1617, pl. VXi. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, VB 5.321 C 1. ©KBR

3 Namur, intérieur de l'église Saint-Loup, 1621-1645. ©C. Heering

4 Namur, église Saint-Loup, voûte principale, 1641-1643. ©Th. Cortembos

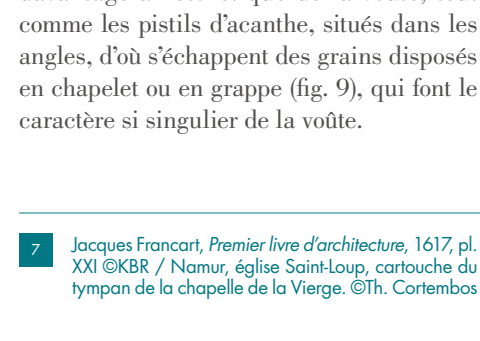
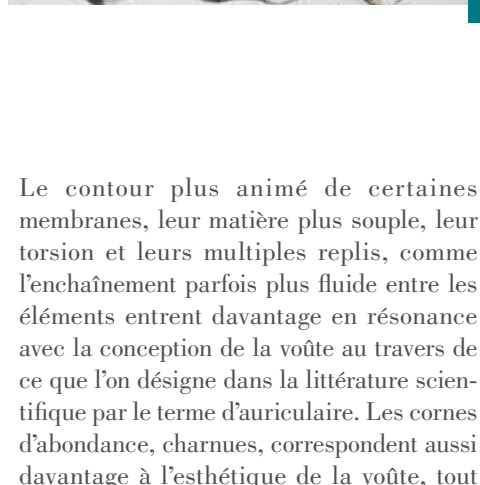
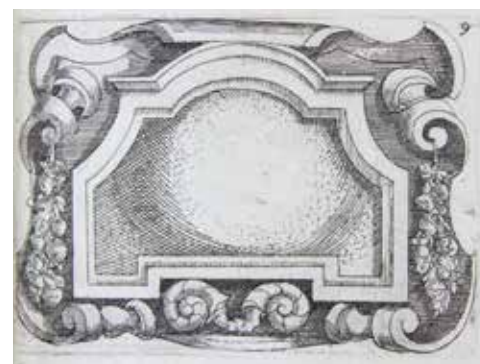
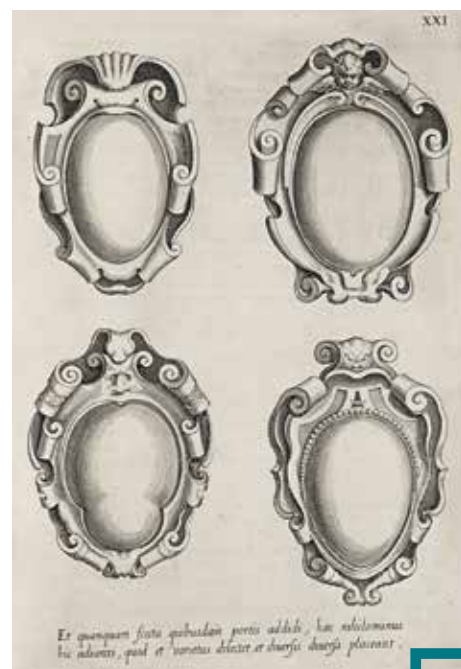
5 Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte principale. a : replis des membranes ; b : fruits et légumes ; c : grains ; d : crosses en boudins. ©Th. Cortembos

LA CONCEPTION DU DÉCOR DE LA VOÛTE : PRATIQUES DE BRICOLAGE

Cette mise en œuvre exceptionnelle nous amène à questionner la conception de cette ornementation sculptée. Huyssens en est-il à l'origine ? Si l'attribution à ce dernier pour l'aspect architectonique de la couverture est la thèse généralement retenue dans la littérature scientifique¹⁵, d'un point de vue formel, force est de constater que le déploiement végétal et organique de la voûte tranche finalement assez fort avec le ton franchement robuste et musclé de la façade et de l'élévation de la nef. Certains auteurs, comme Ferdinand Courtoy, y ont reconnu, à juste titre, l'inspiration du répertoire ornemental de Francart. Partant du fait que Francart et Huyssens avaient travaillé en collaboration, notamment à l'église du Grand Béguinage à Malines en 1629, et que la sculpture des voûtes de Saint-Loup fut entreprise après la mort d'Huyssens, l'auteur reconnaît « sans témérité [...] dans l'ornement de Namur le style de Jacques Francart »¹⁶. Un examen approfondi du décor de la voûte, au regard de la production de Francart d'abord et des recueils d'ornements les plus en vogue dans les Pays-Bas ensuite, et particulièrement dans le milieu jésuite, permet toutefois d'enrichir quelque peu cette hypothèse.

Dans son *Premier livre d'architecture* (fig. 2, 6 et 7), on trouve certes en germe tout le vocabulaire ornemental de cette esthétique de l'opulence, ainsi que l'annonce de certains thèmes récurrents de la voûte de Saint-Loup, tels, outre le cartouche, la corne d'abondance et la coquille, ou encore des motifs plus spécifiques comme les trois gousses superposées (fig. 6). Mais les cartouches qui interrompent les frontons dans ses modèles de portes et dans la planche en fin de volume présentent tous un même schéma de base, bien plus sommaire que les spécimens complexes de la voûte : deux membranes superposées (dont l'extérieure prend la forme d'une soucoupe convexe, à la manière italienne) avec des terminaisons diversement enroulées en copeaux.

La jonction au sommet est parfois ponctuée d'une figure – ce qui n'est jamais le cas dans la voûte à une exception près (fig. 5a). Ce type de cartouche est similaire à ceux nichés dans les tympans des chapelles latérales (fig. 7). Dans son recueil publié en 1622 intitulé *Cent tablettes et escussons d'armes...*¹⁷, les cartouches qui « sont comme l'on les use maintenant à Rome », sont plus riches¹⁸ (fig. 8). Le répertoire s'enrichit de diverses figures grimaçantes ou monstrueuses, angelots, putti, animaux divers (singe, béliet, poisson, escargot, etc.), mais aussi vases, coquilles, fleurettes, cornes d'abondance, chutes ou guirlandes de fruits et fleurs, le tout agencé dans un esprit généralement plus souple et animé. Près de quinze ans plus tard, c'est une même conception, quoique plus aboutie, qui anime les cartouches que Francart exécute pour encadrer les portraits des Augustins illustres dans un ouvrage publié en 1636¹⁹, gravés par Cornelius Galle (fig. 9).



Le contour plus animé de certaines membranes, leur matière plus souple, leur torsion et leurs multiples replis, comme l'enchaînement parfois plus fluide entre les éléments entrent davantage en résonance avec la conception de la voûte au travers de ce que l'on désigne dans la littérature scientifique par le terme d'auriculaire. Les cornes d'abondance, charnues, correspondent aussi davantage à l'esthétique de la voûte, tout comme les pistils d'acanthe, situés dans les angles, d'où s'échappent des grains disposés en chapelet ou en grappe (fig. 9), qui font le caractère si singulier de la voûte.

6 Jacques Francart, *Premier livre d'architecture*, 1617, pl. VIII et XII ©KBR / Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte de la nef principale. ©Th. Cortembois

7 Jacques Francart, *Premier livre d'architecture*, 1617, pl. XXI ©KBR / Namur, église Saint-Loup, cartouche du tympan de la chapelle de la Vierge. ©Th. Cortembois

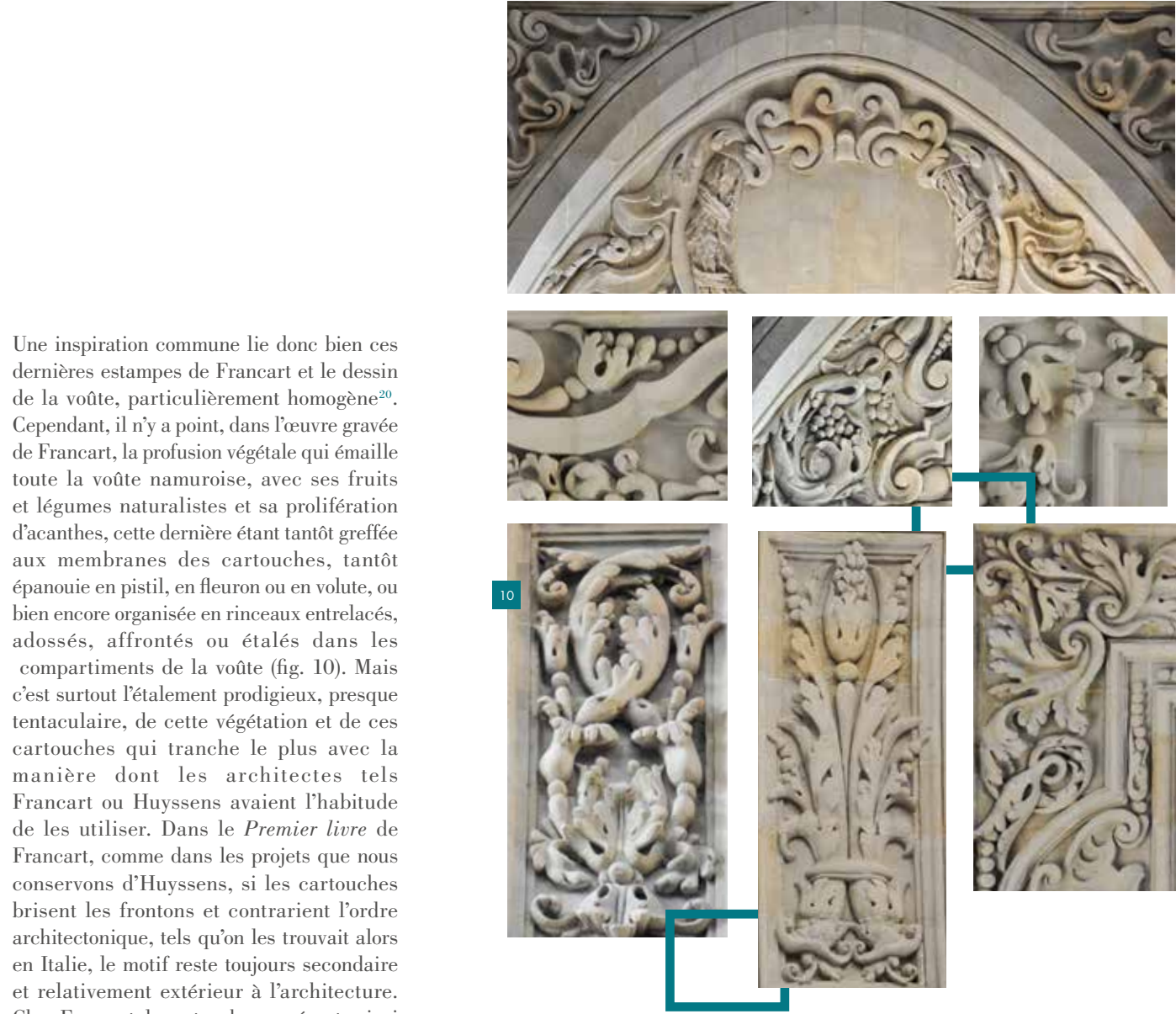
8 Jacques Francart, *Cent tablettes et escussons d'armes. Pour sculteurs, pintres et orfèvres, pour s'en servir aux ornemens d'inscriptions, enlèvements et armes* [...], Bruxelles, 1622, pl. 9 (« architecture meslée de cuirs »), 56 (« cuirs dans meslange »), 66 (« architecture sans cuirs »). Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique. ©C. Heering

9 Cornelis Curtius (auteur), Jacques Francart (illustrateur), *Virorum illustrium ex ordine Eremitarum D. Augustini elogium : cum singulorum expressis ad vivum iconibus* [...], Anvers, 1636 ©Rijksmuseum / Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte principale et des collatéraux. ©Th. Cortembois

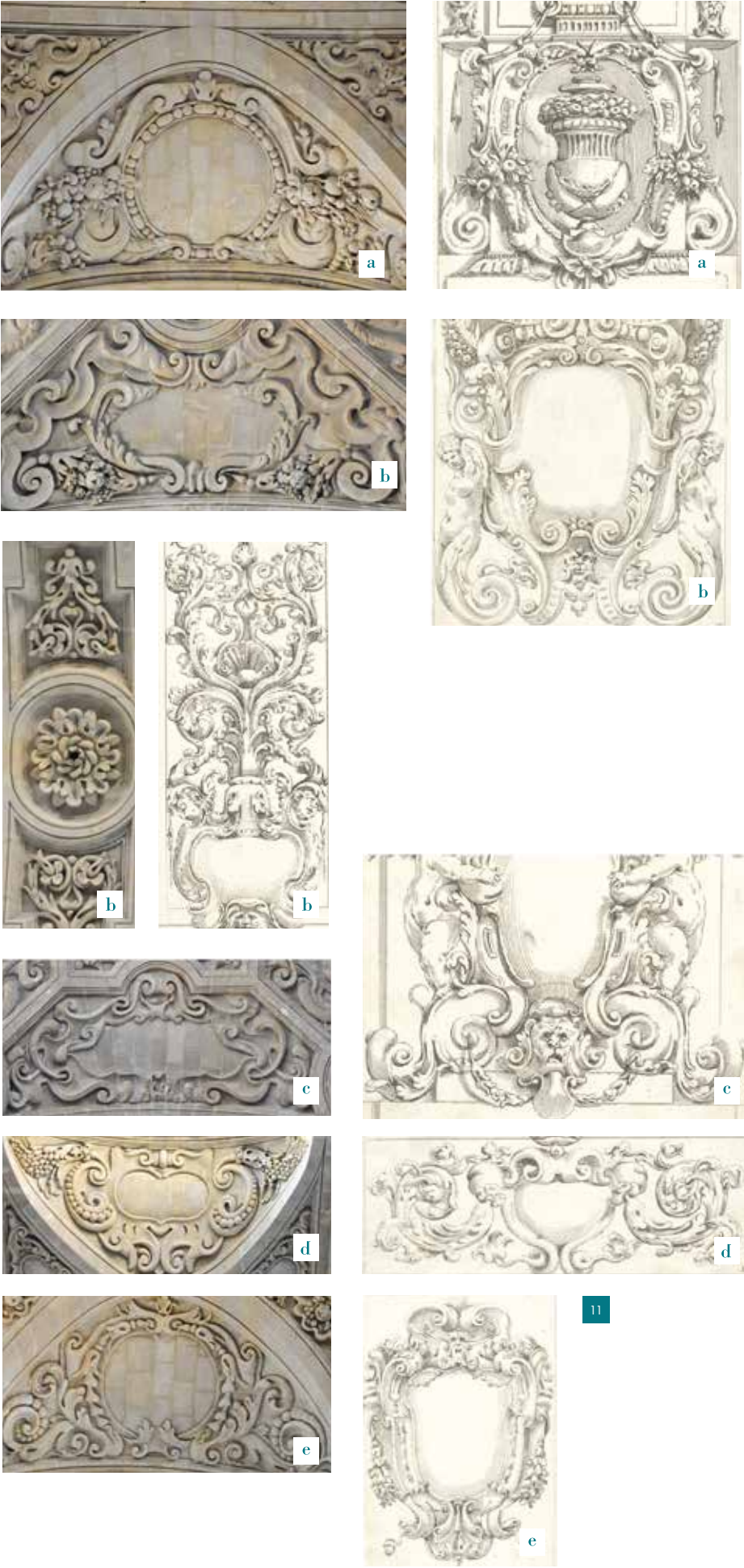
Une inspiration commune lie donc bien ces dernières estampes de Francart et le dessin de la voûte, particulièrement homogène²⁰. Cependant, il n'y a point, dans l'œuvre gravée de Francart, la profusion végétale qui émaille toute la voûte namuroise, avec ses fruits et légumes naturalistes et sa prolifération d'acanthes, cette dernière étant tantôt greffée aux membranes des cartouches, tantôt épanouie en pistil, en fleuron ou en volute, ou bien encore organisée en rinceaux entrelacés, adossés, affrontés ou étalés dans les compartiments de la voûte (fig. 10). Mais c'est surtout l'étalement prodigieux, presque tentaculaire, de cette végétation et de ces cartouches qui tranche le plus avec la manière dont les architectes tels Francart ou Huyssens avaient l'habitude de les utiliser. Dans le *Premier livre* de Francart, comme dans les projets que nous conservons d'Huyssens, si les cartouches brisent les frontons et contrarient l'ordre architectonique, tels qu'on les trouvait alors en Italie, le motif reste toujours secondaire et relativement extérieur à l'architecture. Chez Francart, le cartouche se présente ainsi souvent comme un écu accroché sur le nu du mur²¹, comme l'indique le commentaire d'une de ses planches, où il « conseille de faire cest escusson avec ses cordons de cuivre, & de les cramponner à la muraille » (fig. 6, planche XII de son traité). Aussi, explique-t-il dans son traité de 1617 que les « tablettes, cartels, rouleaux » (autres désignations des cartouches), qu'il place dans la même catégorie d'ornements que les « festons, roses et autres feuillages et infinité de choses tant marines que terrestres », « s'appliquent aux places vides, comme aux triangles entre les arcs et colonnes au tympan et autres lieux qui requièrent enfoncement ».

Et d'ajouter: « Car le naturel des ornements qui donnent petits ombrages, est de se montrer éloignés à la vue: voilà pourquoi qu'il se faut bien garder d'appliquer de tels ornements aux choses qui doivent venir premières à la vue. Comme j'ai vu en divers lieux, plusieurs édifices si fort remplis de tels ornements, que l'on ne pouvait juger à 30 pas de là, ce que la chose était, et étaient si remplis de poussière et arai[g]nes (lesquelles aident à donner obscurité) que ce qui devait venir au-devant, se montrait derrière.

De plus portent cet inconvénient de charger le seigneur de la fabrique de grands frais et de retarder l'ouvrage »²². Si ce genre de propos et ces arguments – le primat de la composition et la dépense investie – abondent dans la littérature sur l'architecture en ce 17^e siècle, il faut bien reconnaître qu'une telle conception du décor sculpté coïncide assez mal avec la prolifération ornementale de Saint-Loup.



10



11

Un regard sur la production d'estampes contemporaine permet d'explorer d'autres pistes. Ainsi la voûte présente-t-elle des affinités formelles avec les recueils d'ornements les plus en vogue, comme ceux des Italiens Bernardino Radi (1619)²³ et surtout Agostino Mitelli, lequel avait exécuté plusieurs séries de cartouches qui, à en juger par le nombre important de copies, avaient connu un succès considérable à l'échelle européenne²⁴. Comme nous avons pu le démontrer par ailleurs, les recueils de Mitelli avaient notamment été utilisés par des artistes œuvrant dans le milieu des jésuites anversoïis, ces derniers s'étant approprié les formes généreuses du style auriculaire pour en faire le langage visuel privilégié de leur Ordre, et ce à travers tous les médiums artistiques, qu'il s'agisse de l'architecture et de son décor, du mobilier, comme du domaine de l'imprimerie ou même de la peinture de chevalet²⁵.

La voûte de Saint-Loup se rapproche ainsi de l'inspiration plus végétale qui anime les cartouches de son recueil publié en 1636²⁶ (fig. 11): le répertoire fait la part belle aux cornes d'abondance, intriquées dans les enroulements des cuirs (fig. 11a), et à l'acanthé, disposée, comme sur la voûte, en rinceaux ou greffée aux membranes déployées des cuirs dont elle paraît comme le prolongement (fig. 11b). On y retrouve les volutes dynamiques et boursoufflées (fig. 11c) qui s'échappent des membranes des cartouches, le traitement en forme de boudin du graphisme de certains cartouches (fig. 11d), ou encore des motifs plus spécifiques comme le chapelet de fleurettes en clochette (évoquant le perce-neige) s'écoulant sur la membrane (fig. 11e).

10 Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte principale et des collatéraux: acanthes greffées aux membranes des cuirs; acanthé épanouie en pistil, en fleuron ou en volute; acanthé en rinceau entrelacé, affronté ou adossé. ©Th. Cortembos

11 Namur, église Saint-Loup, détails de la voûte principale et des collatéraux ©Th. Cortembos / Planches du recueil d'Agostino Mitelli, *Série de cartouches*, Paris, 1636. a: corne d'abondance intriquée dans les enroulements des cuirs, b: acanthé greffée aux cuirs ou en rinceaux, c: terminaisons boursoufflées des volutes, d: traitement en boudins des membranes des cuirs, e: chapelet de fleurettes. ©Rijksmuseum

Mais les similitudes sont parfois plus littérales. Ainsi, certains cartouches de la voûte empruntent de manière assez explicite le schéma de modèles de Mitelli, en le simplifiant et en l'adaptant toutefois au format du cadre architectonique dans lequel il s'inscrit. C'est le cas d'un cartouche des collatéraux (fig. 12) qui emprunte au modèle italien le contour du compartiment intérieur et ses replis, les volutes supérieures déroulées en acanthe, le motif du fleuron qui s'en échappe et s'épanouit en coquille au sommet de la composition, le déploiement latéral avec son ajourage et la crosse en forme de boudin qui le ferme, comme, enfin, les deux volutes déroulées à l'extérieur qui assoient le cartouche en bas de la composition. Une inspiration du même type peut être constatée pour le cartouche d'une lunette de la voûte centrale (fig. 11a). Un emprunt encore plus explicite est celui du cartouche de la façade, entièrement bricolé à partir de trois modèles du même recueil de Mitelli (fig. 13) : tandis que la membrane intérieure du cartouche, qui encadre directement le médaillon central, recopie un premier modèle, les crosses affrontées du sommet de la membrane extérieure sont inspirées d'un deuxième et enfin la partie inférieure est une simplification d'un troisième cartouche.



12

Francart, qui avait proposé tant de modèles de cartouches, aurait-il pu ainsi lui-même s'inspirer des modèles d'un Italien ? Ou la conception de la voûte est-elle le fruit d'un artiste issu du milieu jésuite ? Ou encore d'un sculpteur œuvrant au sein du milieu namurois ? Laissant de côté la question de l'attribution, l'échantillon fourni ici est en tout état de cause suffisamment éloquent pour démontrer la pratique de recyclage ou de bricolage, voire de braconnage, qui caractérise la production ornementale dans son ensemble. La production gravée circulant dans le milieu jésuite des provinces gallo-et-flandro-belges offre ainsi un magnifique terrain à celui qui voudrait s'adonner à un gigantesque jeu de piste formel, traquant les emprunts, les réemplois, ou les transformations des formes ornementales. Rassemblant dans un même volume des motifs basés sur un même schéma de base, mais variant dans le vocabulaire utilisé et l'agencement des détails, ces recueils cultivent un esprit de variété. Cette notion apparaît dans le traité de Francart, comme l'explique le texte accompagnant les quatre modèles de cartouche proposés en fin de volume²⁷ (fig. 7) : « Bien que j'aye mis des escussons au-dessus d'aulcunes Portes, neantmoins pour la varieté, ay-ie faict ces aultres pour s'en servir »²⁸. Fondement constitutif de la gravure d'ornement, ce système de variation induit une visée stimulatrice, destiné à susciter l'invention de formes nouvelles et à encourager l'imagination²⁹. Il est aussi au cœur de son recueil de cartouches publié en 1622, dont l'intitulé indique clairement la vocation utilitaire des modèles proposés : *Cent tablettes et escussons d'armes. Pour sculteurs, pintres et orfebvres, pour s'en servir aux ornemens d'inscriptions, enblemes et armes*³⁰. Mais il n'est en tout état de cause pas anodin de constater les adaptations iconographiques opérées lors de ces processus de création – les figures grimaçantes naissant de la rencontre des volutes, les animaux, les objets et même les angelots ayant été systématiquement supprimés dans tous les cartouches de la voûte de Saint-Loup, et ce à des fins de convenance avec la destination du lieu.



13

LES STALLES DE FLOREFFE : ADAPTATIONS ICONOGRAPHIQUES

Poursuivant sur cette question de l'iconographie, on remarquera que les confessionnaux et le banc de communion de l'église Saint-Loup présentent quant à eux un foisonnement d'angelots et surtout de figures hybrides et grimaçantes fantasques – une iconographie assez inhabituelle pour ces typologies de mobilier, au contraire des stalles qui constituent généralement le lieu privilégié d'une iconographie plus populaire ou quotidienne peuplée de figures anthropomorphes ou hybrides et de visages grimaçants.

C'est ce que l'on peut constater à l'église abbatiale de Floreffe où les stalles, réalisées sous l'égide de Pierre Enderlin entre 1632 et 1648, se démarquent par une qualité de conception et d'exécution exceptionnelle (fig. 14 et page 108)³¹. Parallèlement à la statuaire où l'on reconnaît le ciseau d'Enderlin, l'ornementation sculptée témoigne d'une grande inventivité et d'un subtil esprit de variation. Si l'ensemble est en effet basé sur la répétition d'un même schéma de base de travée en travée, la composition se prête à une infinité de variations puisque chaque travée est différente dans le détail de l'ornementation. Dans les deux rangées de stalles, les jouées et les miséricordes font la part belle aux figures grimaçantes et populaires traitées avec un réalisme caricatural d'une étonnante créativité. Sur le dorsal, le décor, situé entre les chantres postés en atlantes, se déploie au sein d'un compartimentage à crossettes puissamment mouluré, décor qui se compose d'un cartouche auriculaire figurant un buste en bas-relief. Ce cartouche est surmonté d'un chérubin aux ailes déployées, lui-même sommé d'un motif d'amortissement semi-circulaire.



14

12 Namur, église Saint-Loup, détail de la voûte des collatéraux (travée) ©Th. Cortembos / Planche du recueil d'Agostino Mitelli, *Série de cartouches*, Paris, 1636. ©Rijksmuseum

13 Namur, église Saint-Loup, cartouche de l'attique de la façade ©Th. Cortembos / Planches du recueil d'Agostino Mitelli, *Série de cartouches*, Paris, 1636. ©Rijksmuseum

14 Floreffe, abbaye des Prémontrés, stalles. ©M. Lefttz



Une épaisse corniche à ressauts supportée par des consoles et garnie de frises de rinceaux habitées couronne le meuble. Sur le dorsal, les 38 cartouches encadrent les bustes de saints fondateurs, ces héros de la sainteté qui pouvaient servir de modèles aux religieux pendant l'office canonial. Comme l'a démontré Cyrille Lambot, ces effigies sont inspirées d'un ouvrage édité à Anvers en 1630 par Théodore Galle, intitulé *Sancti Fundatores Religiosorum Ordinum*..., dont les gravures, du ciseau de Corneille Galle, reproduisent les portraits des saints fondateurs et réformateurs qui ornaient à l'origine le chœur de l'église de l'abbaye bénédictine Saint-Lambert de Liessies³² (fig. 15-19).

Mais, si le sculpteur de Floeffe s'inspira presque intégralement des gravures de cet ouvrage pour les images des saints, on peut constater que les cartouches ont été systématiquement adaptés en termes formels et iconographiques. Sur les planches gravées, l'ornementation qui encadre ces médaillons est assez hétérogène et largement inspirée du style de Jacques Francart : elle mêle des éléments de type architectonique (consoles, encadrements, frontons, tables) avec des enroulements de cuirs, des figures anthropomorphes et des végétaux (feuilles d'acanthe et cornes d'abondance) dans un esprit tantôt rigide hérité du maniériste, tantôt plus souple et d'un souffle plus animé.

Or la série des cartouches sculptés de Floeffe est beaucoup plus homogène dans le vocabulaire utilisé : il est exclusivement composé de volutes et de membranes godronnées diversement enroulées et mêlées de coquilles, cornets, cornes d'abondance ou angelots, dans un esprit plus animé, fluide et malléable privilégiant les métamorphoses souples entre les éléments. Tout en reprenant des modèles gravés la composition superposant deux compartiments, l'artiste œuvrant à Floeffe a imaginé une composition unique pour chaque travée, mise en œuvre dans un esprit d'ensemble unitaire. Parfois, un motif présent dans le cadre de la gravure originelle est figuré dans le cartouche sculpté, rappelant la filiation avec le modèle gravé.

C'est le cas notamment dans le cartouche figurant saint Basile, où le motif de la corne d'abondance a été intégré dans le cadre sculpté (fig. 15), ou encore dans le cartouche figurant saint Ignace, où l'on retrouve latéralement le visage dessiné par la rencontre des volutes, tandis que la partie supérieure semble être inspirée du recueil d'Agostino Mitelli, celui-là même qui avait servi de modèle pour la voûte de Saint-Loup (fig. 16).

Les cartouches sculptés reprennent aussi des motifs présents dans les gravures dont la teneur iconographique est liée au personnage représenté, comme le crâne pour le fondateur anonyme des Cellites ou Alexiens (fig. 17), le corbeau pour saint Benoît (fig. 18) ou les esclaves chrétiens pour saint Jean de Matha (fig. 19). Ces quelques exemples illustrent ainsi un phénomène de recomposition sur la base d'un modèle de départ, le bricolage étant notamment orienté ici à des fins iconographiques – l'ornement du cadre soulignant l'iconographie sur le mode du complément.

Dans les stalles de Floeffe, un autre élément du décor, d'une qualité exceptionnelle, retient encore notre attention. Il s'agit des motifs d'amortissement surmontant les chérubins du dorsal, sorte de réinvention originale de la console dont la partie supérieure est composée d'un enroulement déployé en coquille ondulante, enroulement auquel répondent d'autres volutes enroulées dans la partie inférieure (fig. 20). Ces motifs sculptés abritent dans le relief accusé des volutes des figures grimaçantes, des angelots ou d'autres motifs qui s'enchaînent selon un rythme subtil et une grande souplesse. D'un point de vue iconographique, on notera la présence d'anges chanteurs et jouant divers instruments de musique, en accord avec la destination des stalles.



15 Saint Basile, planche issue de : *Sancti Fundatores Religiosorum Ordinum in Ecclesia Laetiensis Monasterii*..., Anvers, 1630 ©Rijksmuseum / Floeffe, stalles, relief du dorsal ©M. Lefttz / Planche du recueil d'Agostino Mitelli, *Série de cartouches*, Paris, 1636. ©Rijksmuseum

16 Saint Ignace de Loyola, planche issue de : *Sancti Fundatores Religiosorum Ordinum in Ecclesia Laetiensis Monasterii*..., Anvers, 1630 ©Rijksmuseum / Floeffe, stalles, relief du dorsal. ©M. Lefttz Agostino Mitelli, *Série de cartouches*, Paris, 1636 ©Rijksmuseum

17 Fondateur anonyme des Cellites ou Alexiens, planche issue de : Louys Beurier (auteur), Michel Van Lochem (graveur), *Sommaire des vies des fondateurs et réformateurs des ordres religieux avec leur institution et réformation*, Paris, 1635 ©Getty Research Institute / Floeffe, stalles, relief du dorsal. ©M. Lefttz

18 Saint Benoît, planche issue de : *Sancti Fundatores Religiosorum Ordinum in Ecclesia Laetiensis Monasterii*..., Anvers, 1630 ©Rijksmuseum / Floeffe, stalles, relief du dorsal. ©M. Lefttz

19 Saint Jean de Matha, planche issue de : *Sancti Fundatores Religiosorum Ordinum in Ecclesia Laetiensis Monasterii*..., Anvers, 1630 ©Rijksmuseum / Floeffe, stalles, relief du dorsal. ©M. Lefttz

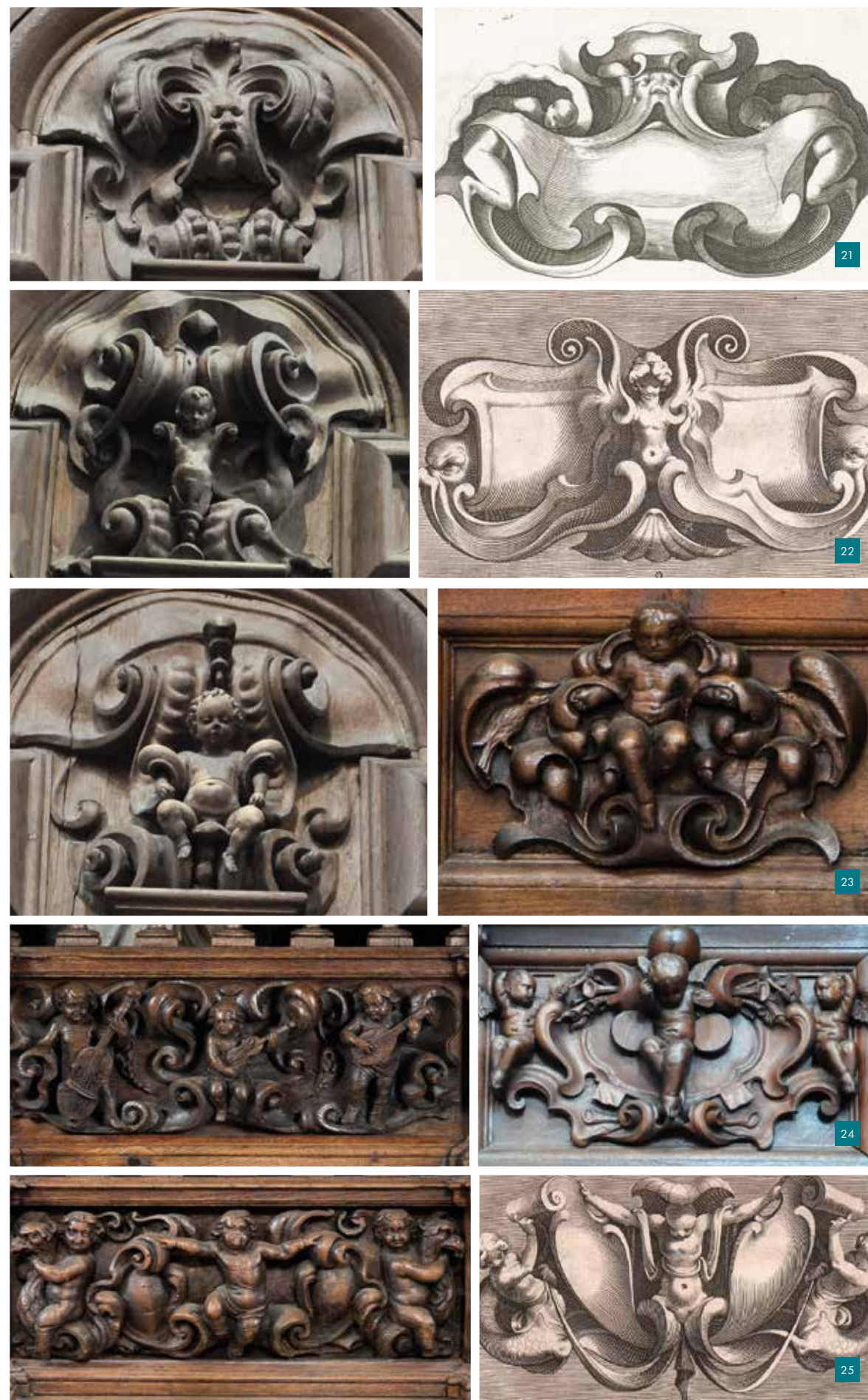


Du point de vue du style, ces motifs sont dotés d'une puissance et d'une plasticité telles qu'on peut les mettre en parallèle avec les modèles proposés par Lucas Kilian, un graveur allemand – n'oublions pas l'origine allemande d'Enderlin – dont les recueils de modèles connurent une large diffusion pendant la première moitié du 17^e siècle et notamment à Paris³³. On retrouve ainsi des similitudes entre les éléments sculptés de Floeffe et certaines planches de son recueil de cartouches publié à Paris en 1619, similitudes qui touchent tant à l'aspect puissant des métamorphoses et enroulements qu'à celui des motifs utilisés (fig. 21, 22).

Poursuivant cette analyse formelle, on remarquera encore des similitudes entre le décor des stalles de Floeffe et les thèmes et compositions des ornements présents sur les confessionnaux et le banc de communion de l'église Saint-Loup, chronologiquement postérieurs aux stalles de Floeffe – les confessionnaux aux colonnes torsées et cannelées étant datés de 1645-1650³⁴ et le banc de communion étant certainement « réalisé dans la foulée de l'ameublement de l'église, au milieu du 17^e siècle »³⁵.

Sur les lambris et confessionnaux, les reliefs sculptés, contenus au sein d'une mouluration puissante, sont animés d'une même sensibilité, même s'ils dénotent d'une qualité d'exécution assez variable et globalement inférieure aux stalles de Floeffe. Outre les nombreuses figures caricaturales et grimaçantes présentes en nombre sur les meubles de Saint-Loup, certaines formules ornementales particulières font écho à l'ornementation des stalles, comme la formule de l'angelot emprisonné dans les enroulements des cuirs (fig. 23), un thème qui avait été particulièrement prisé par les artistes maniéristes anversoises depuis le dernier tiers du 16^e siècle et dont Lucas Kilian avait fourni plusieurs modèles, ou encore le thème du buste d'angelot dépourvu de bras. Sur les confessionnaux et le banc de communion de Saint-Loup, les angelots jouant du violoncelle, du violon ou du tambour au sein de volutes de cuirs (fig. 24) sont étrangement similaires à ceux de Floeffe (fig. 20).

On est ainsi tenté de formuler l'hypothèse d'une importation des modèles de Floeffe à Saint-Loup, voire d'une exécution par un même atelier. Cette hypothèse permettrait quoi qu'il en soit de justifier l'iconographie musicale et les nombreuses figures grimaçantes du mobilier de Saint-Loup, une iconographie qui semble relativement étrange pour ces typologies de meubles par rapport à ce qui se faisait au nord du Pays³⁶. Il n'est en tout état de cause pas anodin de constater qu'un relief du banc de communion de Saint-Loup reprend une composition gravée du recueil de Lucas Kilian publié en 1619 cité plus haut, composition illustrant une figure humaine tendant les bras entre deux écus diversement orientés et joutés de deux êtres hybrides (devenus dans le relief du banc des chérubins chevauchant des griffons) (fig. 25). Les mêmes modèles ont donc bien circulé entre ces deux chantiers !



20 Floeffe, stalles, relief du dorsal. ©M. Leffitz

21 Floeffe, stalles, relief du dorsal ©M. Leffitz / Lucas Kilian, *Différents compartiments et chapiteaux...*, Paris, Mariette, 1619. ©Rijksmuseum

22 Floeffe, stalles, relief du dorsal ©M. Leffitz / Lucas Kilian, *Différents compartiments et chapiteaux...*, Paris, Mariette, 1619. ©Rijksmuseum

23 Floeffe, stalles, relief du dorsal ©M. Leffitz / Namur, église Saint-Loup, relief des confessionnaux. ©IRPA, cliché x109745

24 Namur, église Saint-Loup, relief du banc de communion. ©IRPA, cliché x147888 / Namur, église Saint-Loup, relief des confessionnaux. ©IRPA, cliché x109745

25 Namur, église Saint-Loup, relief du banc de communion. ©IRPA, cliché x109734 / Lucas Kilian, *Différents compartiments et chapiteaux...*, Paris, Mariette, 1619. ©Rijksmuseum

L'ARCHITECTURE PRIVÉE: LA VULGARISATION D'UN MOTIF

Un chantier comme l'église Saint-Loup, qui avait nécessité une main-d'œuvre spécialisée, n'a pas manqué de laisser son empreinte dans le mobilier et l'architecture namuroise. Quittant cette fois le domaine religieux qui avait activement participé à l'épanouissement des formes baroques, on s'intéressera ici au bâti traditionnel namurois. Ce dernier décline avec diversité le répertoire ornemental introduit à Namur par l'église Saint-Loup, sur un canevas composé de briques et d'éléments structurants en pierre dessinant un compartimentage de la façade. Si la nature et l'étendue de l'ornementation des façades varient d'un bâtiment à l'autre, de manière générale, l'ornementation est soit structurelle – c'est-à-dire qu'elle dérive d'un aménagement « esthétique » de certains éléments structurels en pierre tels les bandeaux garnis de dés, les baies dont les chambranles sont ornés de crossettes ou d'ailerons et les linteaux de couronnements variés –, soit rapportée – composée le plus souvent de cartouches, lesquels constituent parfois la seule citation baroque introduite dans des façades traditionnelles³⁷. Un examen de ces cartouches nous permettra de comprendre les mécanismes de transformation des formes savantes par une main-d'œuvre moins qualifiée.

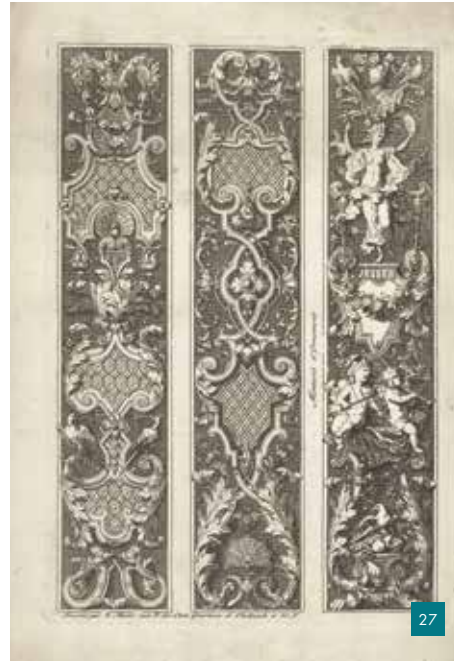
Prenant généralement place dans les allèges de fenêtre, plus rarement sur le linteau de la baie, voire en couronnement de cette dernière, les cartouches affichant une date ou un emblème sont systématiquement constitués sur un même schéma de base (fig. 26) : autour de l'écusson (le champ vide, généralement ovale, destiné à recevoir l'inscription), se dessine une composition curviligne sommée de deux volutes adossées se déroulant latéralement auxquelles répond un motif du même type dans la partie inférieure, le tout étant refermé latéralement par des motifs en forme de crosse.

Dans le choix et le traitement des motifs de ces cartouches, certaines inspirations de Saint-Loup sont identifiables, comme les chutes de fruits et de fleurs (cartouche daté de 1703), l'usage des crevés sur les membranes (cartouches datés de 1680, 1703), la métamorphose des ailes du cartouche en cornes d'abondance (cartouche daté de 1680), parfois réduit à une surface godronnée plus stylisée (cartouches datés de 1675, 1703) ou à l'usage de perles (cartouche daté de 1678, citation réduite et stylisée du cartouche des lunettes de la cinquième travée). L'intégration d'un motif anthropomorphe ou hybride, naissant de la jonction des volutes (cartouche daté de 1680) est une pratique qui a également pu être puisée dans le mobilier de Saint-Loup ou dans les recueils de cartouches de Jacques Francart.

Versions simplifiées des modèles offerts par la voûte et le mobilier de Saint-Loup, ces cartouches n'en ont ni la richesse du vocabulaire, ni la plasticité du traitement, ni la souplesse dans l'enchaînement des membranes jouant de la métamorphose entre les éléments. Ces interprétations plus ou moins vulgarisées présentent en effet un vocabulaire souvent réduit aux seules volutes et croses, parfois juxtaposées sans logique de continuité ou sans le traitement dynamique et tridimensionnel qui caractérise la tendance auriculaire.

Ainsi, certains cartouches ne conservent des cuirs auriculaires sculptés en plein relief que le découpage extérieur : les enroulements supérieurs et inférieurs sont ramenés à des volutes affrontées sans relief et plaquées sur la surface, le travail de creusement de la matière étant ainsi réduit à sa plus simple expression (cartouche daté de 1700). Parfois, un assemblage stylisé et décousu de motifs compose le compartiment, comme dans le cartouche daté de 1696, où les enroulements supérieurs prennent la forme de croses involutées en boudin (qui ne sont pas sans évoquer certaines masses similaires de la voûte), tandis que des volutes et des ailes stylisées constituent les flancs, interprétation populaire du cartouche qui ne garde du cuir que le découpage en volutes autour d'un compartiment.

Par ailleurs, la répétition des formules démontre une certaine standardisation dans la production de ce type de motif ornemental. Étant destiné à être plaqué sur une façade avec laquelle il n'entretient aucun lien structurel, le cartouche n'a pas besoin d'être conçu sur mesure et peut être réalisé à l'avance. Sans avoir les caractères de dynamisme, de métamorphose et de tension qui constituent l'essence du style baroque, ces spécimens sculptés n'en constituent pas moins des touches discrètes et ponctuelles adaptées à la richesse de leur commanditaire.



VERS L'INSPIRATION FRANÇAISE: LA RENCONTRE DE DIFFÉRENTES SENSIBILITÉS ORNEMENTALES

Dans la deuxième décennie du 18^e siècle, une nouvelle esthétique venue de France s'installe dans nos régions. S'alignant sur la mode de l'arabesque inaugurée par Jean Berain et diffusée au 18^e siècle par des ornementalistes comme Daniel Marot (fig. 27), cette ornementation est basée sur un jeu de délicates bandes entrelacées changeant abruptement de direction, l'entrecroisement des bandes dessinant des compartiments, parfois remplis de résilles, et dont le point de jonction donne naissance à des palmettes rayonnantes, des coquilles ou des culots d'acanthe, voire des figures humaines.

À l'église Saint-Loup, les lambris décorant la sacristie, mis en place lors de la campagne de construction de la nouvelle sacristie³⁸ vers 1735, s'alignent sur cette esthétique (fig. 28). Sur les portes, les motifs naturalistes gras et opulents du baroque flamand ont laissé la place à un vocabulaire composé de fines bandes entrelacées empanachées d'acanthes, prenant tantôt la forme d'un motif centré et symétrique (fig. 29), tantôt la forme de courbes en C et en S (fig. 30). Agencés dans une tout autre logique que celle des confessionnaux et lambris baroques, loin de faire tension avec les cadres, ces motifs naissent ici de l'encadrement qui se fragmente dans la partie supérieure et inférieure en deux volutes dont la rencontre constitue le point de départ du motif, le reste du panneau laissant désormais de la place aux surfaces nues. Les cadres des panneaux prennent également un contour différent : ils s'écornent aux angles ou au centre, dessinant un compartiment garni ici d'une résille de fleurettes caractéristique de ce goût français à partir des années 1720, encore souvent qualifié de style Louis XIV ou de Régence dans la littérature scientifique pour le domaine du mobilier.

26 Namur, cartouche daté de 1678, rue du Président, 58 / Namur, cartouche daté de 1675, rue Fossés Fleuris 41-43 / Namur, cartouche daté de 1700, rue Haute Marcelle, 23 / Namur, cartouche daté de 1709, rue des Fripiers, 10 / Namur, cartouche daté de 1680, rue de l'Ange, 16 / Namur, cartouche daté de 1696, rue Fossés Fleuris, 4-6 / Namur, cartouche daté de 1703, rue de la Croix, 32-34. ©C. Heering

27 Daniel Marot, *Nouveau livre d'ornements propres pour faire en broderie et petit point*, Amsterdam, 1712. ©Rijksmuseum

28 Namur, église Saint-Loup, lambris de la sacristie, vers 1735. ©IRPA, n° b028514

29 Namur, église Saint-Loup, lambris de la sacristie, détail de la porte. ©Th. Cortembos

30 Namur, église Saint-Loup, lambris de la sacristie, détail de la porte. ©Th. Cortembos



À l'église Saint-Loup, les deux confessionnaux proches de l'entrée (fig. 31), probablement mis en place lors de la campagne de construction de la nouvelle sacristie, illustrent bien comment cette nouvelle esthétique française se superpose ou fusionne avec les formes opulentes du baroque, dont le vocabulaire et le traitement formel comme l'agencement ou la syntaxe ornementale (la disposition et l'enchaînement des motifs, le rapport au cadre, etc.) témoignent d'une sensibilité toute différente.

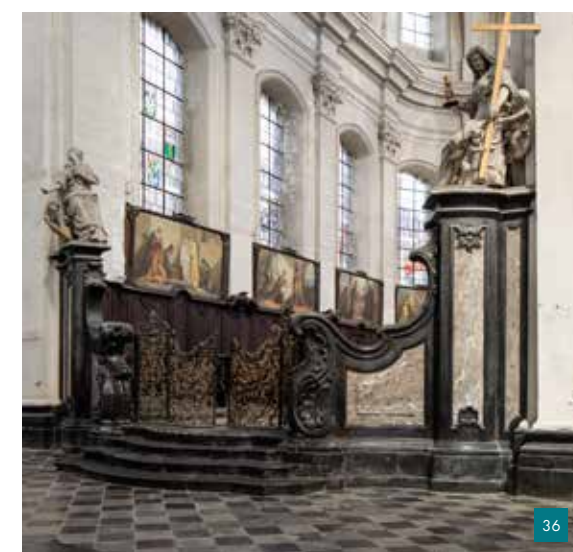
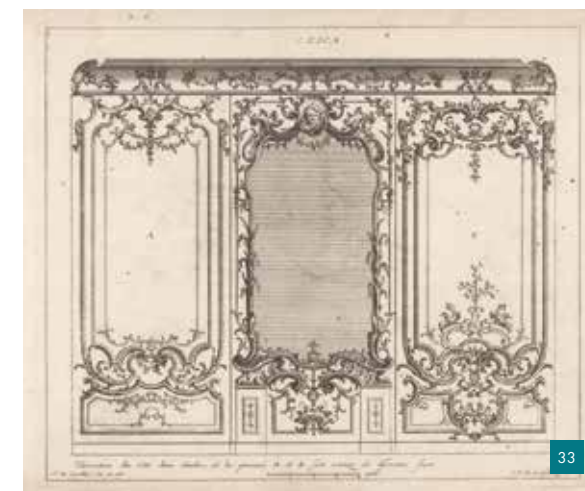
Empruntant, dans un souci d'unité, la structure des confessionnaux baroques, mais aussi les colonnes torsées et les décrochements imposants de la corniche, le vocabulaire ornemental est ici exclusivement celui de cette nouvelle esthétique française : résilles de fleurettes dans les angles écornés ou les écoinçons, fines bandes entrelacées ou affrontées garnies d'acanthé dont la jonction donne naissance à un fleuron ou une palmette, chutes de fleurons (sur le lambris des loges) ou encore lambrequins distinguant la travée centrale.

Si le tout est mis en œuvre avec un relief important dans un esprit baroque, en particulier au niveau des colonnes torsées, de la corniche ainsi que des moulurations des lambris et de l'imposante agrafe qui lie les deux panneaux moulurés, l'agencement de l'ornementation (motifs centrés sur les panneaux laissant de la place aux surfaces vides, angles écornés, pilastres évidés de leur décor de rameaux de vigne et participant à l'ordonnance claire du rythme des lambris) reflète bien le goût français, dans un effet de synthèse entre baroque flamand et esthétique à la française qui semble assez bien caractériser le meuble civil namurois.

Sous l'impulsion de l'esthétique du rococo qui s'impose dans le mobilier tant religieux que civil vers le milieu du siècle, les lanières ou bandes entrelacées font désormais place à des motifs sinueux et irréguliers, aux bords dentelés ou déchiquetés, greffés à des courbes en C ou en S, agencés de manière asymétrique : les rocailles. Sur les lambris de l'entrée de l'église Saint-Loup (fig. 32), datés du milieu du 18^e siècle³⁹, elles prennent place au sommet des panneaux des lambris et des portes dont les moulures se chantournent, et constituent les seules citations rocailles dans un agencement qui s'aligne sur les confessionnaux de l'entrée et en conservent l'entablement garni d'arabesques, les pilastres corinthiens et les décrochements de la corniche.

Dans les modèles français (fig. 33), les références à l'ordre architectural ont disparu. Les contours des panneaux s'assouplissent et se courbent sous l'impulsion de la rocaille et de végétaux graciles, qui s'agrippent librement sur les moulures pour en dissoudre les forces et la raideur, conférant aux compositions un aspect animé, mais qui n'a rien de l'opulence plastique du baroque, l'ornement tendant ici à une certaine légèreté et à l'amenuisement des formes. Dans un même esprit, la corniche se courbe subtilement pour assurer une transition douce et continue avec le plafond, adoucissant les tensions résultant de la rencontre des forces entre la paroi verticale des murs et le plafond.

Les confessionnaux de l'église Notre-Dame à Namur, exécutés en 1754, sont révélateurs de cette nouvelle esthétique rocaille (fig. 34 et 35) : la paroi galbée – et la corniche qui la somme – adoucit les angles entre les logettes, qui à Saint-Loup sont marqués par les saillies des décrochements. Les lambris, qui laissent une large place aux surfaces nues, sont « rocaillés » à des endroits spécifiques : à la base, le sommet ou le milieu des panneaux, aux angles écornés, sur le sommet des baies, dans la corniche (à la place des anciens chapiteaux), ou encore en guise de fronton. Loin de la grâce légère de certains modèles français, les motifs rocailles sont toutefois ici mis en œuvre avec un relief, une opulence et un dynamisme qui rappelle encore l'esprit baroque, aussi particulièrement présent dans les puissantes rocailles en marbre noir de la clôture du chœur (fig. 36) ou du couronnement de l'autel.



31 Namur, église Saint-Loup, confessionnal (près de l'entrée), vers 1735. ©IRPA, n° X109741

32 Namur, église Saint-Loup, lambris de l'entrée de l'église, vers 1750. ©Th. Cortembois

33 Carl Albert von Lespilliez, d'après François de Cuvilliers, 26 Nouveaux desseins de lambris, 1733-1768. ©Rijksmuseum

34 Namur, église Notre-Dame, confessionnal, 1754. ©M. Lefftz

35 Namur, église Notre-Dame, confessionnal, détail. ©M. Lefftz

36 Namur, église Notre-Dame, clôture du chœur, 1754. ©IRPA, n° x124907

NOTES

Cette synthèse entre esprit baroque, esthétique à la française et style rocaille se déploie aussi, mais de manière différente, dans la sacristie de l'abbaye des Prémontrés d'Averbode, à laquelle travailla Denis-Georges Bayar d'après les dessins de Feuillen Houssart (1744-1753) (fig. 37, 38)⁴⁰. Les lambris de la sacristie, qui représentent certainement le sommet de l'inventivité et du « caprice » de l'esthétique du rococo, déploient, à côté de motifs rocailles asymétriques et tourmentés prenant la forme de cartouches, des lanières entrelacées, des volutes empanachées d'acanthé, des résilles de fleurettes et autres motifs d'esprit Régence, le tout intégré dans une composition rythmée de pilastres et de frontons interrompus saillants et puissants d'esprit baroque tardif.

Ce rapide parcourt au sein de l'ornementation des 17^e et 18^e siècles à Namur nous aura permis de comprendre que l'invention et la production des formes ornementales ne peut se départir de mécanismes d'imitation, de réemploi, de re-composition ou de bricolage de formules préexistantes, mais qu'elle se caractérise aussi par des phénomènes d'adaptation, de transformation, d'interprétation, de rencontre ou de fusion de formes voyageant dans l'espace, dans la matière et dans le temps. Ces aspects de la vie des formes, pour reprendre les termes d'Henri Focillon, nous montrent par ailleurs l'importance d'envisager les marges des images « historiées » ainsi que d'explorer les frontières entre l'ornement et ce que l'on nomme les arts majeurs – peinture, sculpture, architecture.

Car non seulement l'ornement accompagne visuellement et émotionnellement la réception des images et des arts qu'il embellit et relie tout à la fois, mais il éclaire aussi sur les phénomènes d'évolution du goût, sur la chronologie ou les questions d'attribution et jette un autre éclairage sur les dynamiques qui sont à l'œuvre dans un milieu de production donné.



37 Abbaye des Prémontrés d'Averbode, sacristie, 1744-1753. ©M. Lefftz

38 Abbaye des Prémontrés d'Averbode, sacristie, détail. ©M. Lefftz

¹ Sur l'église Saint-Loup, voir l'ouvrage suivant qui recense la bibliographie sur le sujet : Cortembos et Claes 2021.

² Philippot 2003 : 65-75.

³ *Ibid.* : 285 ; D'Hainaut-Zvény 2002 : 91.

⁴ Le livre de Francart publié à Bruxelles en 1617 s'intitule *Premier livre d'architecture*. Contenant diverses inventions de portes serviables à tous ceux qui désirent bâtir. Et pour sculpteurs, tailleurs de pierres, écrivains, maçons et autres. *Ce Premier livre d'architecture*, un recueil de modèles de portes destinées à l'architecture civile, aurait dû être suivi par d'autres tomes (au moins trois), restés inédits ou à l'état d'ébauche. D'après les brèves mentions présentes dans les commentaires, on peut supposer que le deuxième tome devait concerner les problèmes de proportion, et le quatrième aurait eu trait aux principes qui sous-tendent les nouvelles formes, tels les ressauts, les frontons rompus, et sans doute les cartouches. Voir De Vos 1998.

⁵ Herremans 2014 : 113-132.

⁶ Ce dessin est conservé au British Museum, inv. AN192153001.

⁷ Certaines traces de polychromie sont encore visibles, en particulier dans la chapelle droite. Voir sur ce point Genicot et Coomans 1991 : 116.

⁸ Courtoy 1936-1937 : 22-23 ; Courtoy 1938 : 285-286 ; Vandevivere et De Rijcke 1991 : 175-178.

⁹ Henrion 1987 : 62.

¹⁰ Genicot et Coomans 1991 : 111-116.

¹¹ Vandevivere et De Rycke 1991 : 175-178.

¹² On constate ces mêmes phénomènes de tension – et le potentiel énergétique qui en découle – dans le décor de la chapelle de la Vierge à Anvers. Voir notamment D'Hainaut-Zvény 2002 : 86-93.

¹³ On notera que les grains s'échappant de pistils d'acanthé sont nettement moins présents sur les voûtes des collatéraux.

¹⁴ Genicot et Coomans 1991 : 111.

¹⁵ Courtoy 1936-1937 : 22.

¹⁶ Le recueil publié à Bruxelles en 1622 est intitulé *Cent tablettes et escussons d'armes. Pour sculpteurs, pintres et orfevres, pour s'en servir aux ornemens d'inscriptions, enlèvements et armes* (Francart 1622). Le recueil, dont un des rares exemplaires existants est conservé à la Bibliothèque royale de Belgique, est composé de cent petites planches de cartouches, dont la qualité de la gravure est assez variable.

¹⁷ Il distingue trois sortes de tablettes d'inscription : des « Architecture meslée de cuirs », des « cuirs sans Meslange » et « des Architecture sans cuirs », en renvoyant à certains numéros de planches, dont nous reproduisons un de chaque type dans la fig. 8.

¹⁸ L'ouvrage écrit par C. Curtius est intitulé *Virorum illustrium ex ordine Eremitarum D. Augustini elogia : cum singulorum expressis ad vivum iconibus* (Curtius 1636).

¹⁹ On notera toutefois une inspiration plus végétale et prolifique dans le décor de la voûte principale que dans celui des collatéraux, comme le traduit bien la montée en puissance de motifs comme les grains ou les raisins dans la voûte principale. Il s'agit là d'une différence qui incombe sans doute à la longueur du chantier et aux deux phases de construction des voûtes, mais qui n'entrave pas la conception unitaire de l'ensemble.

²⁰ C'est ainsi qu'on les trouvait à Rome. C'est ce caractère amovible que manifestent explicitement les putti qui les présentent, les accrochent ou les garnissent fréquemment dans les décors baroques.

²¹ Francart 1617 : préface aux lecteurs.

²² Radi 1619a ; Radi 1619b ; Fuhring 2004 : 516-517.

²³ Los Angeles 1965 : 76-78 ; Fuhring 2004 : 191, 204-210 ; Paris 1990 : 944-953 (avec mentions des éditions originales et des copies).

²⁴ Zuccaro 1628.

²⁵ Voir Heering 2021 : 311-335.

²⁶ Mitelli : 1636. La première édition de cette série de vingt-quatre cartouches, dédiée au comte Zambeccari, avait été publiée et/ou gravée par Agostino Parisini en 1636.

²⁷ La toute dernière planche de son traité est d'une teneur différente, son organisation et le fait que les cartouches soient remplis d'un emblème évoquent la page imprimée ; et on y reconnaît davantage la manière de Rubens.

²⁸ Francart 1617 : XXI.

²⁹ Cette dimension essentielle est soulignée dans Coquery 2002 : 89 ; Fuhring 2004 : 17-19 ; Pauwels 2011 : 170-171.

³⁰ Dans sa préface, il supplie le lecteur d'adjoindre à ces modèles « votre bonne affection : et considerer que cest œuvre ne sert que d'invention, pourtant n'importe que les particularitez soyent si soigneusement gardees ». Francart 1622 : préface aux lecteurs.

³¹ Courtoy 1930 ; Lambot 1952 : 735 ; Lombet 1973 : 57-59 ; Lombet 2021 : 135-142 ; Lefftz 2011b : 799-807.

³² L'ouvrage d'Étienne Binet s'intitule *Sancti Fundatores Religiosorum Ordinum in Ecclesia Laetiensis Monasterii Ordinis S. Benedicti* (Binet 1630). L'ouvrage est publié en français en 1635, écrit par Louys Beurier et illustré de planches du graveur Michel Van Lochem, lequel copie intégralement les gravures de Galle (donc inversées par rapport à celle de l'ouvrage de Galle) et en ajoute de nouvelles (Beurier 1635). Comme l'a démontré Cyrille Lambot, c'est de cette version française que s'inspira le sculpteur de Floreffe.

³³ L'ouvrage de Lucas Kilian intitulé *Différents compartiments et chapiteaux, propres pour tous sculpteurs, peintres, graveurs, maçons et autres* est publié à Paris chez Mariette en 1619 (Kilian 1619) (1^{re} édition française chez Tavernier en 1619 ; 1^{re} édition allemande sous le titre *Neues schiltbyhlin gstochen unnd an tag geben durch Lucas Kilian...*, Augsburg, 1610). Voir Fuhring 2004 : 80, cat. 243.

³⁴ Pour une étude des confessionnaux et une proposition de chronologie, voir Cortembos 2021a.

³⁵ Cortembos 2021b : 408.

³⁶ Thérèse Cortembos s'interroge aussi sur l'iconographie populaire et « l'esprit de liberté, voire d'espièglerie » du banc de communion. *Ibid.*

³⁷ Un bel ensemble de cartouches est également conservé au musée archéologique de Namur.

³⁸ La date est proposée par Thérèse Cortembos (Cortembos 2021a : 356 -365), mais M.-L. Wyffels-Simons propose pour ces confessionnaux la date de 1720, sans doute en raison de l'allure encore baroque de ces meubles. (Wijffels-Simons 1959).

³⁹ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁰ Sur la sacristie de l'église d'Averbode, voir Jansen et Janssens 1993.



Cliché X165067, détail du visage après traitement, 2024, ©IRPA

UNE ŒUVRE MAJEURE DU BAROQUE ROCOCO EN NAMUROIS : LE CHRIST TRIOMPHANT ATTRIBUÉ À FEUILLEN HOUSSAR(T)

V. Demonty & E. Mercier

La sculpture du Christ triomphant de l'église Saint-Jean-Baptiste de Namur¹ représente le Christ debout légèrement plus petit que de taille humaine². Ses bras sont à demi-pliés et ouverts, paumes des mains dirigées vers le spectateur. La jambe gauche est légèrement fléchie entraînant le décolllement du talon du pied. Ce *contrapposto* confère à la silhouette un déhanché gracieux accentué par l'asymétrie du mouvement des bras (fig. 1 à 3). Le corps est mince et élancé, la musculature peu marquée. Jésus présente les cinq plaies au niveau de ses deux mains, de ses pieds, ainsi que sur le flanc droit. Ces Saintes Plaies sont aujourd'hui décorées de bijoux. Le visage du Christ est légèrement tourné vers la droite, regard baissé (fig. 4). Les yeux sont en amande avec d'épaisses paupières. Son nez est long et droit. La bouche aux fines lèvres est entrouverte et laisse apparaître la langue et les dents de la mâchoire supérieure. La moitié inférieure de l'oreille gauche est visible. Le Christ porte une courte barbe bifide ondulée. Il est vêtu d'un périzonium dont la fluidité du drapé traduit une étoffe légère aux plis côtelés formant au niveau de la partie inférieure frontale un large pli coudé³. La chute du drapé est représentée à dextre de manière aérienne. Le Christ porte une chevelure mi-longue dense et épaisse. La virtuosité du sculpteur apparaît dans l'agencement asymétrique des boucles et des ondulations, particulièrement observable au revers (fig. 5). Les mèches s'articulent en brins ondulés depuis une raie médiane. Ils se terminent par une boucle en « S » à l'avant et/ou en haute spirale au revers⁴. Le Christ est coiffé d'une couronne d'épines faite de deux larges tiges élégamment nouées à l'arrière. La sculpture repose sur une base rectangulaire dont le pourtour est orné d'une frise de feuilles de laurier.



1



2



3



4



5

1 Cliché X155691, ¾ avant dextre, avant traitement, 2022. ©IRPA

2 Cliché X155684, face, avant traitement, 2022. ©IRPA

3 Cliché X155685, ¾ avant senestre, avant traitement, 2022. ©IRPA

4 Cliché X158568L, détail du visage en cours de traitement, 2023. ©IRPA

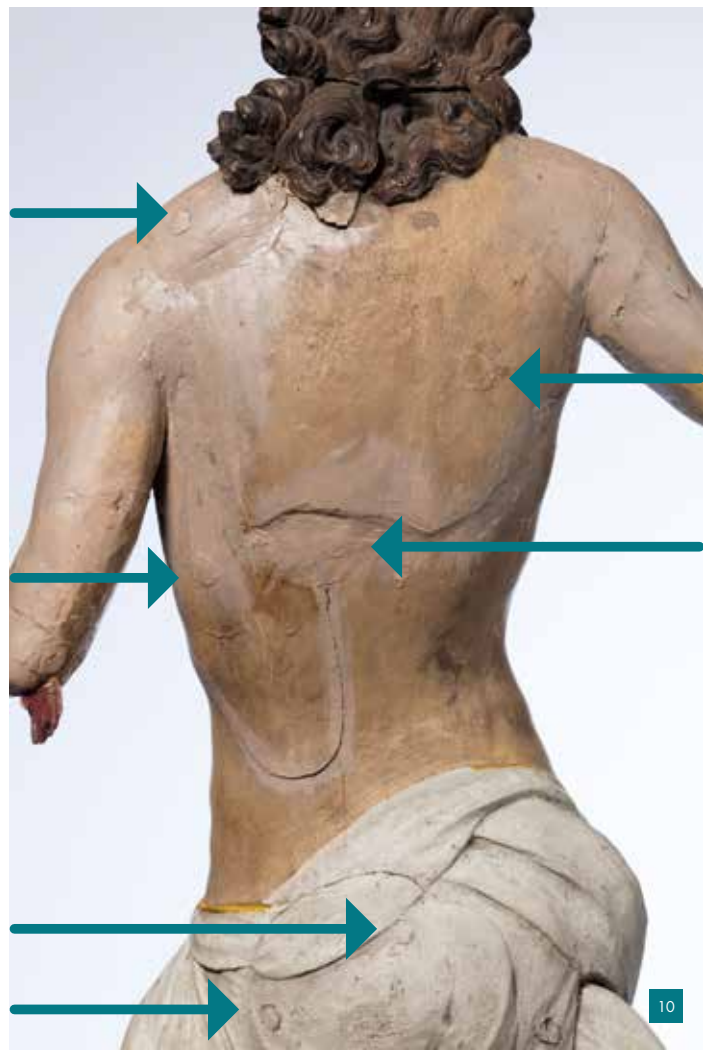
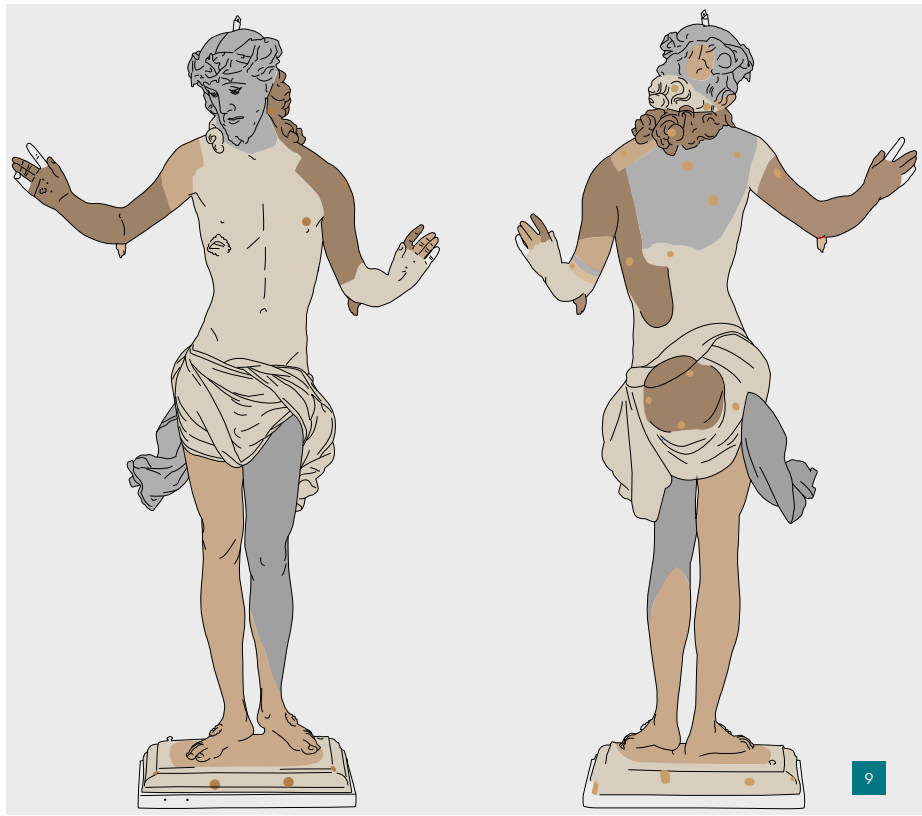
5 Cliché X155694L, revers avant traitement, 2022 : détail de la chevelure. ©IRPA



La sculpture est attribuée par Michel Lefftz au sculpteur namurois du 18^e siècle Feuillen Houssar(t) (Namur, 1710 – Averbode, 1753)⁵. La réalisation de l'œuvre pour l'église Saint-Jean-Baptiste n'est peut-être pas un hasard si l'on sait que les parents de l'artiste y célébrèrent leur mariage en 1700⁶. Quelques œuvres répertoriées à son nom dans la base de données de l'IRPA, comme des décorations de la sacristie, de la salle capitulaire et de la bibliothèque de l'abbaye d'Averbode⁷, ou encore les anges des stalles de l'église abbatiale de Floreffe⁸. De plus, l'historien de l'art lui attribue – sur base stylistique – d'autres œuvres, telles que la Vénus en terre cuite de l'Hôtel Groesbeeck-de Croix⁹, ou encore le beau saint Corneille de l'église Saint-Rémi à Thon sur lequel nous reviendrons (fig. 6 et 7)¹⁰.



Le Christ de Namur est entièrement taillée en ronde-bosse dans un bois de feuillu homogène clair, tendre et léger. Il s'agit sans doute de tilleul, essence fréquemment utilisée pour cette époque dans nos régions. Comme il est traditionnellement d'usage à la période baroque, la sculpture est faite de nombreux assemblages. Ainsi, l'observation visuelle des joints d'assemblage, complétée par la radiographie (fig. 8), a permis de relever pas moins de 27 morceaux de bois (fig. 9). Ceux-ci sont assemblés à joint vif à l'aide de gros tourillons (un à trois tourillons par assemblage en fonction de la dimension des blocs). Leur diamètre varie de 1,5 à 3,1 cm (fig. 10).



L'usage de ces grosses chevilles rappelle les sculptures du sculpteur malinois Nicolas van der Veken (Malines, 1637 – Malines, 1709) et en particulier l'*Ecce homo*, constitué de 18 blocs, conservé au Klooster van de Zusters d'Anvers¹¹. Les sculptures de cet artiste, d'une grande élégance, pourraient avoir nourri l'art de Houssar(t)¹².

Dans le Christ de Namur, pour des raisons esthétiques évidentes, l'artiste a limité le nombre d'assemblages côté face, c'est au revers que l'on en compte le plus. Il est intéressant de constater que l'artiste a employé des blocs de bois aux formes plutôt organiques parfois surprenantes. La radiographie a également permis de déceler deux évidements importants au revers, au niveau de la tête et du périzonium du Christ (fig. 8). Il s'agit des deux zones les plus épaisses de la sculpture. Ces deux cavités ont ensuite été soigneusement refermées par deux blocs de bois, eux-mêmes taillées, dissimulant ainsi l'évidement. La fonction de ce dernier, comme il est d'usage, était sans doute de limiter l'apparition de fentes due aux variations hygrosopiques. En outre, cette attention particulière au traitement du dos, qui apparaît également au niveau du travail particulièrement soigné de la chevelure, permet de corroborer l'hypothèse d'un emplacement d'origine différent de l'autel baroque visible sur l'ancien cliché de l'IRPA daté de 1942 (fig. 11).

6 Saint Cornille de l'église Saint-Rémi de Thon, face, cliché X161879, 2023. ©IRPA

7 Saint Cornille de l'église Saint-Rémi de Thon, profil senestre, cliché X161879 2023. ©IRPA

8 Cliché RX00100L, face, radiographie, 2022. ©IRPA

9 Schéma mettant en évidence les différents blocs de bois assemblés par chevillage pour réaliser la sculpture.

10 Cliché X155695L, détail du dos, avant traitement, 2022 : on observe que les différents blocs sont assemblés par de gros tourillons. ©IRPA

11 Cliché B029424, 1942. ©IRPA

FICHE D'ÉTUDE STRATIGRAPHIQUE ET TOPOGRAPHIQUE DES POLYCHROMIES				1
Identification	Christ de douleur, 1691-1700, église Saint-Jean-Baptiste, Namur			
N° dossier IRPA, n° d'objet	2021.14745 ; 10035832			
Localisation	Cheveux, sommet de la tête			
Nom du stratigraphe	Violette Demonty			
Relevés sous microscope binoculaire	Grossissement x50			
Schéma de la stratigraphie	N°	Description des couches	Sens de lecture	Schéma localisation de l'observation
	7.	Encrassement de surface	Surface	
	6.	Brun foncé à grains noirs, épais et brillant		
	5.	Brun chaud, huileux, à grains ocre rouge		
	4.	Noir lisse, brillant, huileux		
	3.	Blanc vif, épais, mat		
	2.	Noir mat, fin	Bois	
	1.	Préparation blanche épaisse à petits grains noir et ocre		
	0.	Bois, feuillu clair, tendre, léger		
	Image Microscope Dino-Lite PRO USB 3.2® (grossissement x35)			
				
Topographie	Bordure des lacunes et échelle stratigraphique.			
Interprétation	N° 1-2 = phase I ; N° 3-4 = phase II ; N°5-7 = phase III.			
Prélèvement	/			

12



13

12 Exemple de fiche stratigraphique : fiche n°1 au niveau des cheveux.

13 a. Reconstitution hypothétique de la polychromie originale.
b. Reconstitution hypothétique de la deuxième polychromie.
c. Reconstitution de la troisième polychromie (actuelle). ©VD

14 Cliché X155697L, détail du flanc droit, avant traitement, 2022, détail du bijoux entourant la plaie ; les joints d'assemblage ont été comblés à la cire et largement retouchés. ©IRPA



14

Plus récemment, la sculpture a connu une restauration non documentée qui a comporté l'application d'une épaisse retouche rose visant à masquer certaines interventions formelles notamment au niveau des joints d'assemblage. Probablement réalisée avec une peinture synthétique de type acrylique, elle déborde largement sur la dernière polychromie. Cette retouche, de qualité médiocre et de tonalité très différente, compromet la bonne appréciation de l'œuvre (fig. 10 et 14).

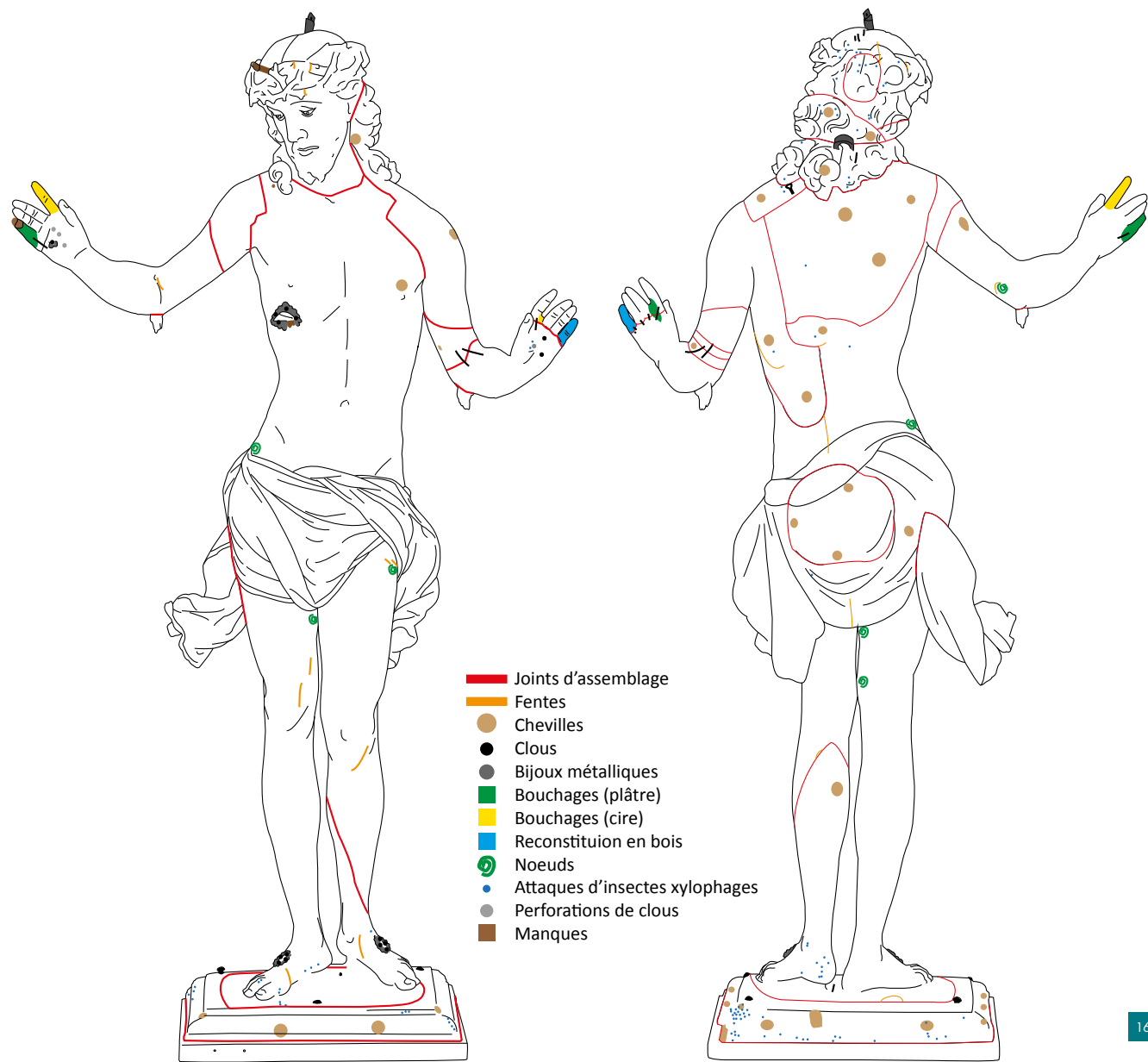
La deuxième polychromie offre un aspect semblable à la précédente (fig. 13b). La carnation est d'un rose plus froid et les amas de sang sont d'un rouge brunâtre. Le périzonium reste blanc, mais dans une tonalité plus grisâtre. Les cheveux sont noirs et la couronne vert vif. La base, y compris la tresse de laurier, devient uniformément grise. Cette intervention est caractérisée par une préparation blanc vif assez épaisse. Elle comporte l'ajout d'un socle rectangulaire en bois qui visait sans doute à renforcer la base originale fragilisée par une attaque d'insectes xylophages. Ce socle est assemblé sous la base à l'aide de trois longues vis bien visibles sur la radiographie (fig. 8).

Suite à l'application de petites retouches colorées localement au niveau des bases et sur les plaies rehaussées de rouge, la sculpture a reçu une troisième et dernière polychromie complète (fig13c). La carnation est beige clair avec des rehauts légèrement plus foncés. La couche est épaisse et les coups de pinceau sont parfois visibles. De fines gouttes de sang aux nuances de rouge sont délicatement peintes. Le périzonium est blanc bordé d'un liseré doré sur une mixtion jaune vif¹⁷, les creux des plis sont ombrés de bleu clair. Le socle est entièrement recouvert d'une bronzine aujourd'hui oxydée. Les cheveux et la barbe sont brun foncé, et la couronne est brunâtre avec quelques touches vertes et rouges. Cette polychromie est soignée et de qualité. Elle présente en outre un bon état de conservation. Les yeux sont peints de manière précise, les cils et les sourcils sont représentés par de petits traits, et les larmes sont finement peintes de blanc et de gris. Les ongles sont également marqués par un contour rosé avec une lunule blanche. Cette dernière polychromie pourrait dater 19^e siècle ou du début du 20^e siècle. Elle est contemporaine des bijoux métalliques¹⁸ sertis de pierres colorées transparentes¹⁹ (rose foncée, verte et ocre pâle) appliqués aux cinq plaies (fig. 14).

En effet, si l'on en croit la description de Paul Philippot en 2003, cet autel situé dans une chapelle latérale nord de l'église Saint-Jean-Baptiste semble davantage avoir été conçu pour accueillir une peinture¹³. La sculpture a vraisemblablement été conçue pour être placée dans un endroit qui permette d'en apprécier toutes les faces ou bien encore, pour être portée en procession (fig. 5). Un anneau métallique présent au revers de la chevelure du Christ correspond à un ancien mode de fixation.

L'étude stratigraphique et topographique des polychromies successives du Christ a été réalisée sous microscope binoculaire. Il s'agit d'un examen long et systématique du bord des lacunes en ouvrant lorsque nécessaire de minuscules fenêtres en escalier. À l'instar du travail de l'archéologue, chaque relevé fait l'objet d'une fiche reprenant les différentes observations des strates (fig. 12)¹⁴.

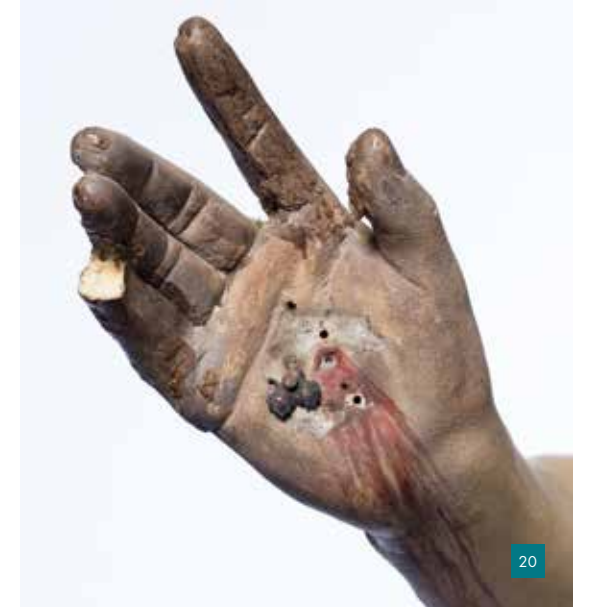
Le premier niveau de polychromie, supposé original, repose sur une préparation blanche épaisse à base de craie. La carnation rose pâle est rehaussée de rouge vif figurant des petits amas de coulée de sang au niveau des coudes, de même que sur les blessures¹⁵. Les cheveux sont peints en noir et la couronne recouverte d'un glacis vert foncé¹⁶. Le périzonium est blanc cassé sans autre trace de décor. Le socle est noir et la bordure végétale est dorée à la feuille sur mixtion orangée. Quelques restes de glacis vert y ont été relevés. Ainsi, une reconstitution hypothétique de la polychromie d'origine a pu être proposée (fig. 13a).



En complément de l'étude stratigraphique, des phases de l'histoire matérielle de la sculpture peuvent également être reconstituées en combinant l'observation d'anciens clichés et le relevé des réparations et des réfections notamment au niveau de plusieurs doigts. La base de données de l'IRPA possède des clichés anciens montrant la sculpture en 1942 (fig. 11) et 1973 (fig. 15). En 1942, on aperçoit le Christ pourvu des bijoux qui ornent les cinq plaies. Le cliché fournit ainsi un *terminus ante quem* pour la réalisation de la troisième polychromie. Il y est également vêtu d'une longue cape en tissu, enfilée sur le torse à l'aide d'une large bande. Cette cape, visiblement assez lourde, a sans doute provoqué les usures observées au niveau de cette zone. La tête du Christ était surmontée d'une auréole à grands rayons dont l'attache métallique est encore présente sur le sommet de la tête. À cette époque, l'auriculaire de la main gauche n'est plus d'origine et est remplacé par un nouveau doigt en bois. Sa qualité formelle est satisfaisante. Par contre, l'auriculaire de la main droite est manquant. L'index d'origine de la même main semble encore présent.

Sur le cliché de 1973 (fig. 15), la cape et l'auréole ont disparu. L'état des doigts est identique à celui de 1942. Quelques joints d'assemblage semblent commencer à s'ouvrir, mais aucune retouche débordante n'est encore observée. Les petites gouttes de sang sont d'ailleurs encore bien visibles au-dessus de la poitrine droite (aujourd'hui recouverte de ces retouches).

Aujourd'hui, le bois présente de nombreuses fentes qui correspondent généralement à l'ouverture de joints d'assemblage. Une attaque d'insectes xylophages a été identifiée par des trous d'envol situés majoritairement au revers de la chevelure, et sur la base originale. On relève quelques manques au niveau d'une branche frontale de la couronne, et de la dernière phalange de l'auriculaire droit refait (fig. 16).



Après 1973, il est vraisemblable que la sculpture ait subi un dégât important, peut-être à la suite d'une chute, comme le suggère la rupture de certains assemblages. Ceci a nécessité une intervention de restauration importante. On observe de nouvelles méthodes d'assemblage à l'aide de clous modernes, de collages et de bouchages. Le bras droit désolidarisé au niveau de l'épaule a été recollé à l'aide d'une colle synthétique. L'assemblage n'est plus tout à fait à niveau et des arrachages de bois sont fixés sur la surface peinte (fig. 17). Les lacunes ont été comblées en profondeur à l'aide d'une cire brun foncé chargée de petites particules de bois (fig. 18). Ces réparations s'observent également au niveau de l'avant-bras gauche, maintenu au corps par deux clous modernes visibles sur la radiographie. L'assemblage présente un décalage important masqué par le bouchage cireux (fig. 19). On peut imaginer qu'au cours de ce même incident, le Christ a encore perdu l'index de sa main droite. Ce dernier est grossièrement modelé à la cire sur une cheville de bois (fig. 20). De plus, trois des doigts de la main gauche ont dû être refixés par de petits clous modernes.

Enfin, lors d'interventions supplémentaires, l'auriculaire de la main droite est remplacé par un doigt informel dans un matériau de bouchage blanc (type mastic de vitrier). La réfection est grossière et débord largement sur le reste de la main. Ce même bouchage a servi à renforcer l'assemblage de l'index de la main gauche (fig. 21). Des joints ouverts au niveau de la base ont été rebouchés à l'aide de silicone transparent et retouchés en vert foncé, imitant ainsi l'aspect de la bronzine oxydée.

À son arrivée à l'IRPA en janvier 2022, la sculpture, légèrement empoussiérée, présente peu de soulèvement et quelques lacunes allant généralement jusqu'au niveau de la deuxième polychromie. L'observation en lumière rasante permet de détecter d'autres lacunes plus anciennes sous la polychromie actuelle. La surface présente un encrassement généralisé, quelques taches éparses, mais ce sont surtout les épaisses retouches débordantes roses appliquées sur les différents joints d'assemblage qui altèrent l'aspect d'ensemble (fig. 10 et 14). D'autres retouches plus locales, et très peu esthétiques, recouvrent les réfections des doigts (fig. 20 et 21).



15 Cliché M210595, 1973. ©IRPA
Schéma du constat d'état du support. ©VD

16 Détail du bras droit après nettoyage : l'assemblage du bras a été repris à l'aide d'une colle synthétique. La flèche montre le décalage provoqué par ce nouvel assemblage. ©VD

18 Détail du bras droit en cours de restauration : dépose des bouchages en cire foncée. ©VD

19 Détail de l'avant-bras gauche en cours de nettoyage : une fois le bouchage cireux éliminé, un léger décalage apparaît. ©VD

20 Détail du cliché X155692L, main droite avant traitement, 2022 : index en cire (cire débordant largement sur le pouce), et auriculaire en matériau de bouchage blanc. ©IRPA

21 Détail du cliché X155693L, main gauche avant traitement, 2022 : auriculaire reconstitué en bois, et index avec renfort en matériau de bouchage. ©IRPA



La restauration menée dans l'atelier d'étude et de conservation des sculptures à l'IRPA, a débuté par un traitement contre les insectes xylophages. La sculpture a été placée dans une poche hermétique afin de réaliser une anoxie dynamique à l'aide de l'appareil Velox^{®20} (fig. 22). Une fois tout éventuel insecte éradiqué, le traitement a débuté par un refixage des quelques soulèvements de la polychromie à l'aide de méthylcellulose (Culminal[®]MC2000) avec prémouillage au Shellsol[®]T. Cet adhésif, stable et souple, présente un bon pouvoir adhésif sans empêcher un futur dégagement de polychromie. L'ajout d'un prémouillage au solvant apolaire avant le fixage a été étudié par l'Université de Berne²¹, et est désormais adopté souvent à l'atelier à la suite de résultats concluants. Le nettoyage superficiel de la surface a permis d'éliminer la saleté incrustée. Au vu de son caractère gras, probablement dû aux dépôts de suie provenant de bougies brûlées dans l'église, l'utilisation d'un hydrocarbure²² a permis un nettoyage aisé sans risque d'endommager la polychromie actuelle.

Pour l'élimination des retouches débordantes qui avaient tendance à peler, l'application du même solvant sous forme d'hydrogel a suffi (fig. 23 et 24). Une fois les anciennes retouches enlevées, les matériaux utilisés pour les reconstitutions ont pu être identifiés plus précisément (fig. 25). Seule l'ancienne réfection de qualité de l'auriculaire de la main gauche a été conservée. Par contre, après discussion, il fut décidé d'éliminer les deux réfections récentes de qualité médiocre de l'auriculaire et de l'index de la main droite (fig. 26). L'index très raide, ressemblant davantage à un cigare, et l'auriculaire difforme compromettaient la gestuelle précieuse des doigts (fig. 20).

Les nombreux mastics à la cire ont également été éliminés à l'aide d'une source de chaleur contrôlée. Après leur enlèvement, les vides apparus se sont avérés parfois profonds et de nouveaux bouchages ont dû être appliqués. De nombreux tests ont dirigé notre choix vers la poudre de bois liée à une résine acrylique en solution²³. On notera encore que suite aux attaques d'insectes, quelques consolidations locales du bois vermoulu ont été effectuées par infiltration d'un consolidant fluide²⁴.

Une étape importante du traitement a consisté en la reconstitution des doigts manquants. En effet, laisser la main droite mutilée de deux doigts apparaissait délicat, voire choquant, compte tenu de l'importance de son rôle expressif dans l'attitude élégante de cette sculpture typique d'une phase maniérée du baroque. Le parti pris d'éliminer ces deux réfections impliquait de pouvoir les restituer de manière plus satisfaisante, mais sans pour cela procéder à une invention totale. Il est en effet important de respecter la règle déontologique de la charte de Venise : « la restauration s'arrête là où commence l'hypothèse »²⁵. Ainsi pour limiter autant que possible la création d'un faux historique, nous nous sommes d'abord penchées sur les clichés anciens (fig. 11 et 15). Ceux-ci nous montrent l'index de la main droite encore conservé jusqu'en 1973 et donnent une indication de l'inclinaison du doigt. On s'aperçoit alors clairement que la reconstitution présentait un index beaucoup trop relevé (fig. 20).



L'examen d'autres œuvres attribuées au sculpteur a permis d'enrichir les comparaisons. Dans ce cadre, l'observation du saint Corneille de Thon, attribuée par Michel Leffitz au même sculpteur, a fourni un repère important. Stylistiquement proches, les deux œuvres offrent des dimensions ainsi qu'une morphologie des doigts comparable (fig. 27). La main droite du saint Corneille présente, elle aussi, des manques au niveau des dernières phalanges du majeur et de l'annulaire. Par chance, l'auriculaire et l'index – bien que quelque peu épaissis sous les couches de polychromie – étaient bien conservés. Il fut alors envisagé de prendre l'empreinte de ces doigts afin de s'en inspirer pour la reconstitution (fig. 28). Pour ce faire, nous avons utilisé un silicone à deux composants. Il est important de préciser que la surface a été au préalable protégée par une couche de cyclododécane²⁶, ainsi le moulage n'a pas endommagé la polychromie.



22 La sculpture est placée dans une poche hermétique afin de réaliser une anoxie, ©VD

23 Détail du revers de l'épaule droite : utilisation d'un gel pour l'élimination des anciennes retouches débordantes. ©VD

24 Cliché X158567L, revers à mi-nettoyage. ©IRPA, 2023

25 Détail du revers de la main gauche en cours de nettoyage. ©VD

26 Détail de la main droite ôtée des réfections au niveau de l'auriculaire et de l'index. ©VD

27 Cliché X161887 : détail de la main droite du saint Corneille avec index et auriculaire bien conservés. ©IRPA, 2023

28 Prise des moules en silicone sur les doigts du saint Corneille, avec protection de la surface au préalable. ©VD

NOTES

Les moules en silicone ont permis de sortir les épreuves des deux doigts du saint Corneille. Celles-ci ont été ajustées, par ponçage, enlèvement et rajout de matière, afin de s'adapter parfaitement à la main du Christ. La morphologie des doigts originaux du Christ a été respectée: double ligne représentant le bourrelet au niveau de la première phalange; pulpe du doigt bombée et effilée; base de l'ongle légèrement marquée (fig. 29). Le positionnement de l'index s'est inspiré des clichés anciens. Michel Lefftz nous a guidées dans nos choix (fig. 30). La suite des opérations s'est terminée par le masticage et la retouche des lacunes. Nous avons opté pour une retouche par petits points, rendant l'intervention détectable de près mais invisible à distance (fig. 31 et 32). Cette retouche permettra de masquer les joints d'assemblage, très présents visuellement.

L'étude et le traitement de conservation-restauration du Christ ont permis à la fois de mieux comprendre son histoire, de stabiliser les dégradations et de remettre en valeur la sculpture dans sa troisième polychromie complète de qualité (fig. 33). Le traitement a comporté une dérestauration par l'élimination des réparations plus récentes qui compromettaient l'appréciation de cette œuvre d'une grâce unique. L'étape délicate de la reconstitution des doigts manquants a constitué un travail passionnant à travers l'observation des photographies anciennes de notre riche base de données Balat, ainsi qu'à travers l'étude d'autres œuvres attribuées au sculpteur. Après l'exposition temporaire du Musée des Arts décoratifs, Hôtel Grœsbeeck-de Croix de Namur, la sculpture retrouvera sa place dans l'église Saint-Jean-Baptiste une fois les travaux de rénovation de l'édifice terminés²⁷.



¹ N° d'objet IRPA dans Balat: 10035832; Depuis 2015, la sculpture est en dépôt au Musée diocésain de Namur suite aux travaux de l'édifice.
² Il mesure 150 cm du sommet de sa tête à la pointe de son pied droit.
³ Vocabulaire d'après Lefftz 2002: 59-62.
⁴ Vocabulaire d'après Lefftz 2013: 177-183.
⁵ Wijffels-Simons 1959: 196; Jansen et Janssens 1999: 182; Tourneur et al. 2006: 172-173; Lefevre 1936: 341.
⁶ Tourneur et al. 2006: 172.
⁷ N° d'objet IRPA dans Balat: 59081; 58962; 58960.
⁸ N° d'objet IRPA dans Balat: 10101875.
⁹ N° d'objet IRPA dans Balat: 1014885.
¹⁰ Lefftz 2021: 453; Lefftz 2022: 38-40.
¹¹ N° d'objet IRPA dans Balat: 105336; Verfaillie 1977.
¹² Les similitudes apparaissent dans la morphologie et l'expression des visages. Voir également la pose des quatre anges mannequins de l'église Sainte-Catherine de Malines (n° d'objet IRPA dans Balat: 81901; 81903; 21853; 21856).
¹³ Philippot 2003: 473; à propos de l'autel: « d'une grande sobriété et également peu organique dans son couronnement, où les ailes du fronton restent distantes des consoles volutes qui enserrant l'édicule. Quant au corps de l'autel, la peinture y est remplacée par une niche avec une statue du Christ montrant ses plaies, (...) ».
¹⁴ Fiche mise au point par Emmanuelle Mercier en 2018 et utilisée à l'atelier de conservation l'IRPA depuis.
¹⁵ Nous ignorons l'étendue des coulées de sang sur les carnations, car – afin de préserver au maximum la polychromie actuelle – nous n'avons pas dégagé de grandes fenêtres stratigraphiques.
¹⁶ L'aspect de surface de cette couche apparaît très sombre, mais c'est l'analyse du prélèvement qui a pu révéler sa nature à base de cuivre (cf. Colignon 2024).
¹⁷ À certains endroits, la feuille métallique est lacunaire et laisse apparaître la mixtion jaune vif sous-jacente.
¹⁸ Il s'agit d'un métal tendre et non magnétique, peut-être du plomb.
¹⁹ Il s'agit peut-être de pierres semi-précieuses, nous n'avons pas observé de bulles d'air faisant penser à du verre.
²⁰ De Streel, Rabelo et Mercier 2016: 1015-1035.
²¹ Soppa et Lechenne 2017.
²² Shellsol®D40.
²³ Paraloid®B72.
²⁴ Afin de limiter le nombre de matériaux de restauration utilisés sur l'œuvre, le choix du consolidant s'est porté sur la même résine que celle utilisée pour les bouchages, à savoir le Paraloid®B72.
²⁵ Article 9 de la *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites* (*Charte de Venise 1964*), Conseil international des monuments et sites (ICOMOS), 1964, disponible sur www.icomos.org, consulté en janvier 2024.
²⁶ Cyclododécane de Kremer®.
²⁷ Nous tenons à remercier Stéphane Bazzo pour les photographies en studio, Catherine Fondaire pour la radiographie, la cellule Digit pour les scans des clichés anciens, Saïd Amrani pour la mission à Thon, Marie-Christine Claes pour la mission à Floreffe, Jana Sanyova et Amandine Colignon pour les analyses de laboratoire, ainsi que Saša Dolinšek (collaboratrice de l'Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia), Chloé Enjalbert (stagiaire de l'école de Tours), et Yun Xuan Liao (廖珣萱) (stagiaire de la Tainan National University of the Arts de Taïwan) pour la participation au traitement.

29 Face de la main droite du Christ avec les reconstitutions en cours de travail. ©VD

30 Michel Lefftz étudie le positionnement des doigts reconstitués. ©EM

31 Détail d'un masticage au niveau de l'épaule droite. ©VD

32 Même détail après retouche du mastic. ©VD

33 2024 : œuvre après traitement. ©IRPA

BIBLIOGRAPHIE, SOURCES & ABRÉVIATIONS

BIBLIOGRAPHIE

AIGRET 1881

Aigret, N.-J., *Histoire de l’église et du chapitre de St-Aubain à Namur*, Douxfils éd., Namur, 1881.

A. O. 1893

A. O., Thiéry Bidart, sculpteur namurois, auteur du portail de l’église des Jésuites wallons à Saint-Omer, in *Annales de la société archéologique de Namur*, t. 20, 1893, p. 504-505.

AUDIN et VIAL 1918

Audin, Marius et Vial, Eugène, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d’art de la France Lyonnais*, t.I, Paris, 1918.

ANNAERT 1982

Annaert, Philippe, L’apogée d’un monastère montois au début du 18^e siècle: la reconstruction du couvent des Ursulines de 1704-1729 dans *Revue des archéologues et des historiens d’art de Louvain*, t. 15. Louvain, 1982, p. 201-217.

BARBIER 1883

Barbier, Victor, *Histoire de l’abbaye de la Paix-Notre-Dame à Namur*, Namur, 1883.

BARBIER et DE BŒVER 2022

Barbier, Bénédicte, De Bœver Annelien, *Église Saint-Jean-Baptiste. Étude préalable*, 2022.

BAVAY 2018

Bavay, Gérard, Lo Mauro, Déborah, *et al., L’église Saint-Nicolas-en-Havré: Miroir du ciel, miroir des hommes*. Mons, Mons, 2018.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE 1865

Bellier de la Chavignerie, E., Des artistes français du 18^e siècle, oubliés ou dédaignés (extrait de la *Revue universelle des arts*), Paris, 1865.

BERGMANS 1895

Bergmans, Paul, Ghislain Joseph Massaux, in *Biographie nationale de Belgique*, t. 13, Bruxelles. 1895, col. 937-938.

BERTHOLET 1993

Bertholet, Paul, L’église de Noville-les-Bois, son patrimoine artistique ancien, ses artistes et artisans : Art et histoire, in *Bulletin de la Société d’art et d’histoire du diocèse de Liège*, t. 59, 1993.

BLANJEAN ET LEFFTZ 1996

Blanjean, Donatienne et Lefftz, Michel, Le mobilier, dans Gillet-Mignot *et alii* (coordination), *L’ancienne abbaye de Floreffe, 1121-1996*, Namur, 1996, p. 52-66.

BORGNET, BORMANS et BROUWERS 1871-1924

Borgnet, Jules, Bormans, Stanislas, et Brouwers, Dieudonné, *Cartulaire de la commune de Namur*, Vol. 5, Namur, 1871-1924.

BORGNET 1861

Borgnet, Jules, Tailleurs d’images et peintres namurois, in *Annales de la société archéologique de Namur*, t. 7. Namur. 1861, p. 197-218.

BRAY 2009

Bray, Xavier, *The sacred made real. Spanish painting and sculpture 1600-1700*, Londres, 2009.

BROUWERS 1914-1920

Brouwers, Simon (Godfroid), in *Biographie nationale*, t. 22, Bruxelles, 1914-1920, col. 520-521.

CASTEEL 1961

Casteel, Marguerite, De beeldhouwers De Nole te Kamerijk, te Utrecht en te Antwerpen, in *Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van Belgie*, Bruxelles, 1961.

CEULEMANS 2019.

Ceulemans, Anne-Emannuelle, *Les anges musiciens de la Bastie d’Urfé*, 2019. (DIAL., http://hdl.handle.net/2078.1/196337, consulté le 27 octobre 2023).

CINEY 1976

Ciney: une collégiale, un pays, Ciney, 1976.

CŒKELBERGHS et LOZE 1981

Cœkelberghs, Denis et Loze, Pierre, *L’Église Saint-Jean-Baptiste au Béguinage à Bruxelles et son mobilier*, Bruxelles, 1981.

COLIGNON 2024

Colignon, A., Rapport de laboratoire n°2021.14745, rapport inédit, IRPA, Bruxelles, 2024.

COQUERY 2002

Coquery, Emmanuel, La gravure d’ornement dans Gougeon, *Un temps d’exubérance. Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d’Autriche* (cat. d’expo, Paris, Galeries nationales du Grand Palais), Paris, 2002.

CORTEMBOS ET CLAES 2021

Cortembos, Thérèse et Claes, Marie-Christine, *De Saint-Ignace à Saint-Loup*. Quatre siècles d’un joyau baroque à Namur, Namur, 2021.

CORTEMBOS 2021a

Cortembos, Thérèse, Confessions et questionnements dans Cortembos, Thérèse et Claes, Marie-Christine, *De Saint-Ignace à Saint-Loup. Quatre siècles d’un joyau baroque à Namur*, Namur, 2021, p. 342-377.

CORTEMBOS 2021b

Cortembos, Thérèse, Le banc de communion et les confessionnaux. Un projet cohérent ? in Cortembos, Thérèse et Claes, Marie-Christine, *De Saint-Ignace à Saint-Loup. Quatre siècles d’un joyau baroque à Namur*, Namur, 2021, p. 398-409.

COURTOY 1920

Courtoy, Ferdinand, Les arts industriels à Dinant au début du dix-septième siècle, II. Gilles du Maisnil et les Du Tilleux, tailleurs de pierre in *Annales de la société archéologique de Namur*, t.34, Namur, 1920, p. 218-253.

COURTOY 1925

Courtoy, Ferdinand, Un buste du sculpteur Barbier, par F.J. Leclercq, in *Namurcum*, t.2, Namur, 1925, p. 18-27.

COURTOY 1927-1928

Courtoy, Ferdinand, Quelques métiers d’art à Namur du XV^e au 18^e siècle, in *Annales de la société archéologique de Namur*, Namur 1927, p. 289-331.

COURTOY 1930

Courtoy, Ferdinand, *Les stalles de l’abbaye de Floreffe*, Namur, 1930.

COURTOY 1932-1933

Courtoy, Ferdinand, L’Hôtel de Græsbееck-de Croix à Namur, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 40, 1932-1933, p. 133-156.

COURTOY 1936-1937

Courtoy, Ferdinand, L’ancienne église des Jésuites, actuellement Saint-Loup, in *Annales de la société archéologique de Namur*, t.42, Namur, 1936-1937, p. 1-33 et 257-287.

COURTOY 1938

Courtoy, Ferdinand, Les Duchesne, tailleurs de pierre et marbriers namurois, in *Annales de la société archéologique de Namur*. t.43, Namur, 1938, p. 285-300.

COURTOY 1940

Courtoy, Ferdinand, Une œuvre du sculpteur Georges Hanicq au refuge de Floreffe à Namur, in *Namurcum*, t.17, Namur, 1940, p. 13-19.

COURTOY 1943

Courtoy, Ferdinand, *Inventaire des monuments et œuvres d’art de la province de Namur. I. La cathédrale Saint-Aubain*, Namur, 1943.

CRAB 1977

Crab, Jan, *Het brabantse beeldsnijcentrum*, Leuven, 1977.

CUMONT 1895

Cumont, G., Le sculpteur P.F. Roy et ses protecteurs, in *Annales de la société archéologique de Namur*, t. 21, Namur, 1895, p. 209-242.

DARDENNE 1910

Dardenne, Eugénie-Joseph, L’église collégiale d’Andenne, in *Annales de la société archéologique de Namur*, t. 29, 1910, p. 1-57.

DE BORCHGRAVE D’ALTENA s.d

De Borchgrave d’Altena, Joseph, *Décors anciens d’intérieurs mosans*, t. II, Liège, s.d.

DE BORCHGRAVE D’ALTENA 1938

De Borchgrave d’Alténa, Joseph, Une œuvre inconnue de Jean-Christian Hansche, in *Bulletin de la Société Royale d’Archéologie de Bruxelles*, 9, 1938, p. 109-112.

DE BORCHGRAVE D’ALTENA 1940

De Borchgrave d’Alténa, Joseph, *Notes pour servir à l’inventaire des œuvres d’art du Brabant. Arrondissement de Louvain*, Bruxelles, 1940.

DECORS INTERIEUR 2005

Décors intérieurs en Wallonie, t. 3, Liège, Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles, 2005.

DE FRAIPONT 2022

De Fraipont, Josine, Catalogue, in De Fraipont, Josine, Dumortier, Claire et Habets, Patrick, (dir.). *Arts en namurois*. Collections de la Fondation AHN, Amis de l’Hôtel de Græsbееck-de Croix, vol. 1, Namur, 2022, 100-216.

DEKONINCK ET HEERING 2021

Dekoninck, Ralph et Heering, Caroline, Le permanent et l’éphémère. Ornaments d’architecture et arts du spectacle in Cortembos et Claes, *De Saint-Ignace à Saint-Loup. Quatre siècles d’un joyau baroque à Namur*, Namur, 2021, p. 253-289.

DELATTRE 1978

Delattre, Jean-Luc, Laurent Delvaux, *1696-1778 : exposition commémorant le bicentenaire de sa mort*, Nivelles, Collégiale Sainte-Gertrude, 23 septembre-29 octobre 1978, Nivelles, 1978.

DEL MARMOL 1877

Del Marmol, Eugène, Notice sur l’ancienne boucherie de Namur, in *Annales de la société archéologique de Namur*, t. 14, Namur, 1877, p. 240-256.

DE STREEL, RABELIO ET MERCIER 2016

De Streel, G., Rabelo. E et Mercier, Emanuelle, Modelling the mortality of Hylotrupes bajulus (L.) larvae exposed to anoxic treatment for disinfectionation of wooden art objects dans *Wood Science and Technology*, volume 50, Issue 5, September 2016, p. 1015-1035.

DEVIGNE 1928

Devigne, Marguerite, Laurent Delvaux et ses élèves, Bruxelles, 1928.

DEVILLERS 1856

Devillers, Léopold, L’église Saint-Ursmer à Binche, in *Annales de l’Académie d’archéologie de Belgique*, t. 13, 1856, p. 113-128.

DEVILLERS 1858.

Devillers, Léopold, Le passé artistique de la ville de Mons, in *Annales du cercle archéologique de Mons*, t.16.2, Mons, 1880, p. 46-167.

DEVILLERS 1861

Devillers, Léopold, *L’ancienne église de Saint-Germain à Mons*, Mons, 1861.

DE VOS 1998

De Vos, Annemie, Jacques Francart. *Premier livre d’Architecture (1617). Studie van een Zuid-Nederlands modelboek met poortgebauwen*, Bruxelles, 1998.

D’HAINAUT-ZVENY 2002

D’Hainaut-Zvény, Brigitte, Cornelis Floris II et la diffusion des grotesques. Principes d’alternatives ornementales au système perspectif dans les Pays-Bas des 17^e et 18^e s, in Heck, Lemerle et Pauwels, *Théorie des arts et création artistique dans l’Europe du Nord du 16^e au début du 18^e siècle*, Villeneuve d’Ascq, 2002.

DONNET et ROLLAND 1929

Donnet, Fernand, et Rolland, Paul, L’influence artistique d’Anvers au 18^e siècle, in *Annales de l’Académie d’archéologie d’Anvers*, t. 75, Anvers, 1929, p. 26-33.

DOPPEE 1971

Doppée, M, *Jean-Christian Hansche, stucateur du 17^e siècle. Étude des œuvres conservées en Belgique, mémoire de licences*, ULB, Bruxelles, 1971.

DOUCHAMPS-LEFEVRE 1954

Douchamps-Lefèvre, Cécile, La famille Dupaix, in *L’intermédiaire des généalogistes*, t. 53, septembre 1954, 304-317.

DUQUENNE 1973

Duquenne, Xavier, Coupe sur la longueur du transept de l’église abbatiale, in *Floreffe/ 850 ans d’histoire. Vie et destin d’une abbaye des prémontrés* (catalogue d’exposition), Liège, 1973, p. 32-33.

DUQUENNE 1996a

Duquenne, Xavier, La vie de Pierre-François Le Roy, sculpteur de Namur (1379-1812), in Toussaint (dir.), *Les Le Roy (18^e-20^e s.)*, une dynastie d’artistes, Namur, 1996, p. 13-36.

DUQUENNE 1996b

Duquenne, Xavier, L’église au 18^e siècle in P. Gillet-Mignot *et alii* (coordination), *L’ancienne abbaye de Floreffe, 1121-1996*, Namur, 1996, p. 52-66.

DUQUENNE 2006

Duquenne, Xavier, La vie de Pierre-François Le Roy, sculpteur de Namur (1739-1812), in Toussaint (dir.), *Les Le Roy (18^e-20^e s.)*, une dynastie d’artistes, Namur, 2006, p. 13-37.

FRANKIGNOULLE et BONEFANT 1935

Frankignoulle, Eugène et Bonenfant, Pierre-Paul, Notes pour servir à l’histoire de l’art en Brabant, in *Annales de la Société royale d’archéologie de Bruxelles. Mémoires, rapports, documents*, t. 39, 1935.

FRELING 1993

Freling, Wijnand, *Stucwerk in de nederlandse woonhuis, uit de 17^e en 18^e eeuw*, 2^e édition, Leeuwarde – Mechelen, Eisma B.V., cop 1993.

FURING 1999

Fuhring, Peter, *Juste-Aurèle Meissonnier. Un genio del rococo, 1695-1750*, Turin, Londres, 1999.

FUHRING 2004

Fuhring, Peter, *Ornament prints in the Rijksmuseum, II, The seventeenth Century*, vol. 1, Rotterdam, 2004.

GENICOT ET COOMANS 1991

Génicot, Léopold, Coomans, Thomas, Les bâtiments des jésuites à Namur aux 17^e et 18^e siècles in Berleur, Jacques et Vanden Benden, Yvette, *Les jésuites à Namur 1610-1773 : Mélanges d’histoire et d’art publiés à l’occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, p. 104-136.

GIOT 2001

Giot, Fabrice, Décors civils namurois en stuc et en plâtre aux 18^e et 19^e siècles, dans Toussaint, Jacques. (dir.), *Hôtels de maître à Namur du style Louis XIV au premier Empire* (= Monographies du Musée des Arts anciens du namurois, 19), Namur, 2001, p.139-154.

GIOT 2005a

Giot, Fabrice, Hôtel de Græsbееck de Croix, in *Décors intérieurs en Wallonie*, T. III, Liège, Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles, 2005, p. 85-87 et 101-103.

GIOT 2005b

Giot Fabrice, Un cas particulier: le stuc en tant que décor extérieur... les façades de l’ancien hôtel de Gaiffier d’Hestroy à Namur, in *Décors intérieurs en Wallonie*, t. III, Liège, Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles, 2005, p. 72-79.

GIOT 2015

Giot, Fabrice, Évolution de l’art du stuc à Namur, in Toussaint, Jacques. (dir), *L’Hôtel de Gaiffier d’hestroy à Namur. Musée du Moyen-Age et de la renaissance depuis 50 ans. Patrimoine classé depuis 70 ans*, Namur, 2015, p. 45-87.

GIOT 2017

Giot, Fabrice, Stuc et stucateur en Belgique. Première approche historique et stylistique, in *Dossier de la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles*, t.16, Liège, 2017.

GIOT 2022

Giot, Fabrice, 4.2. Les décors stuqués – Approche stylistique, in Gauthier P., Hardenne L. e.a., *Le Prieuré Saint-Nicolas d’Oignies à Aiseau. Des origines à aujourd’hui*, (= Annales de la Société archéologique de Namur, t. 96), Namur, 2022, pp. 127-132.

GŒTGEBEUR 1851

Gœtgebeur, Pierre-Jacques, Notice sur Gislain-Joseph Massaux, sculpteur et graveur à Gand in *Annales de la Société des Beaux-arts et littérature de Gand*, Gand 1851.

GŒTHALS 1844

Gœthals, Felix-Victor, *Histoire des lettres, des sciences et des arts en Belgique et dans les pays limitrophes*, t. 4, Bruxelles, 1844.

GUIFFREY 1891

Guiffrey, Jules, *Comptes des bâtiments du Roy sous le règne de Louis XIV*, t. 1-4. Paris 1891.

HACHEZ 1859

Hachez, Félix, *Mémoire sur la paroisse et l’église Saint-Nicolas-en-Havré de Mons*, Mons, 1859.

HEERING 2021

Heering, Caroline, *Les sens de l’ornemental au premier âge moderne. Une étude du cartouche au regard de l’œuvre de Daniel Seghers* (thèse présentée à l’UCLouvain. Promoteurs : R. Dekoninck et M. Lefftz), Louvain-la-Neuve, 2021.

HENNEAU et REMON 1990

Henneau, Marie-Elisabeth et Remon, Régine, *Filles de Cîteaux au pays mosan*, Bruxelles, 1990.

HENNEBERT 1947

Hennebert, Henri, Le car d’or actuel est-il l’œuvre de Claude De Bettignies ? in *Annales du cercle archéologique de Mons*, t. 58-59, Mons, 1947, p. 178-184.

HENRION 1987

Henrion, Charles, Le baroque en Wallonie in Minguet, Philippe et al., *Baroque et Rococo en Belgique*, Liège, 1987, p. 60-75.

HERMANS 2021

Hermans, Michel, Les frères jésuites, artisans et maîtres de chantier à Namur, in Cortembos, Thérèse et Claes, Marie-Christine (dir.), *De Saint-Ignace à Saint-Loup, 1621-2021. Quatre siècles d’un joyau baroque à Namur*, Namur, 2021, p. 100-135.

HERREMANS 2014

Herremans, Valerie, Iconographic Typology of the Southern Netherlandish Retable (1585-1685) in D’Hainaut-Zvény, Brigitte et Dekoninck, Ralph, *Machinae spirituales. Les retables baroques dans les Pays-Bas méridionaux et en Europe. Contributions à une histoire formelle du sentiment religieux au 17^e siècle*, Bruxelles, 2014, p. 113-132.

JACQUET-LADRIER 1999

Jacquet-Ladrier, Françoise, *Dictionnaire biographique Namurois*, Namur, 1999.

JACOBS 1999

Jacobs, Alain, Laurent Delvaux : 1696-1778, Paris, 1999.

JACOBS 2006

Jacobs, Alain, Les œuvres du sculpteur Pierre-François Le Roy, in Toussaint (dir.), *Les Le Roy (18^e-19^e s)*, une dynastie d’artistes, Namur, 2006, p. 37-41.

JAMART 1885

Jamart, Edmond, *Aperçu sur le passé artistique de Nivelles*, Nivelles, 1885.

JANSEN et JANSSENS 1999

LEFFTZ 2021b

Lefftz, Michel, La sculpture à Saint-Loup, in Cortembos, Thérèse et Claes, Marie-Christine (dir.), *De Saint-Ignace à Saint-Loup, 1621-2021. Quatre siècles d'un joyau baroque à Namur*, Namur, 2021, p. 442-459.

LEFFTZ 2022

Lefftz, Michel, Sculpture. Baroque, classicismes et rococo dans la collection Fondation AHN, Amis de l'Hôtel de Grœsbeek-de Croix, in De Fraipont, Josine, Dumortier, Claire et Habets, Patrick, (dir.), Arts en namurois. Collections de la Fondation AHN, Amis de l'Hôtel de Grœsbeek-de Croix, vol. 1, Namur, 2022, p. 28-43.

LE PATRIMOINE MONUMENTAL 1975

Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie, vol. 5, T. 2, Liège, Solédi, 1975.

LEROUX 1860

Leroux, Théodore, *Iconographie montoise ou galerie des portraits d'hommes remarquables de la ville de Mons*, Mons, 1860.

LEQUEUX 1977

Lequeux, Jean-Marie, *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique*. Province de Hainaut, Canton de Binche, Bruxelles, 1977.

LHOIST-COLMAN 1973

Lhoist-Colman, Berthe, Lambert Duhontoir (1603-1661), maître tailleur et sculpteur de pierres à la cathédrale de Liège, in *Bulletin de la Société royale Le vieux-Liège*, 1973, p. 293-303.

LHOIST-COLMAN ET COLMAN 1980

Lhoist-Colman, Berthe; Colman, Pierre, Les sculpteurs Robert Henrard (1617-1676) et Guillaume Cocquelé († 1686), in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XCII, 1980, p. 101-149.

LOMBA 2021

Lomba, Ghislaine, Le refuge de l'abbaye de Floreffe à Namur, in Pacco, Jean-François, *Floreffe, 9 siècles d'histoire*, Namur, 2021, p. 184-185.

LOMBET 1973a

Lombet, Jean, Les stalles de Pierre Enderlin, in *Floreffe, 850 ans d'histoire*, Floreffe, 1973, p. 57-59.

LOMBET 1973b

Lombet, Jean, Deux larrons crucifiés, in *Floreffe, 850 ans d'histoire. Vie et destin d'une abbaye de prémontrés*, Floreffe, 1973, p. 69-70.

LOMBET 2021

Lombet, Jean, Le monde mystérieux et foisonnant des stalles d'Enderlin, dans Pacco, Jean-François, *Floreffe: neuf siècles d'histoire*, Namur, 2021, p. 135-142.

LOS ANGELES 1965

Agostino Mitelli. *Drawings. Loan exhibition from the Kunstbibliothek, Berlin* (cat. expo, Los Angeles, Country Museum of Art), Los Angeles, 1965.

MARCHAL 1911-1913

Marchal, Edmond, Schleiff (Pierre), in *Biographie nationale*, t. 21. Bruxelles, 1911-1913, col. 722-726.

MARCHAL 1877

Marchal, Edmond, *Mémoire sur la sculpture aux Pays-Bas, pendant les 17^e et 18^e siècles*, Bruxelles, 1877.

MARCHAL 1895

Marchal, Edmond, La sculpture et les chefs d'œuvre de l'orfèvrerie Belges, Bruxelles, 1895.

MOGIN 1946

Mogin, Jean, Les jubés de la Renaissance, Bruxelles, 1946.

MOURQUIN 2007

Mouquin, Sophie, Versailles, un édifice de marbre. Le rouge de Rance et les harmonies colorées versaillaises, in Carpeaux (coord.), Les Wallons à Versailles, Liège, 2007, p. 356-388.

NEEFFS 1876

Neeffs, Emmanuel, Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines, Gand, 1876.

NYS 1991

Nys, Ludovic, Les autels baroques de l'église, chefs-d'œuvre de la marbrerie et de la menuiserie namuroise du 17^e siècle in Les Jésuites à Namur, 1610-1773 : mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignaciens, Namur, 1991, p. 185-207.

PARANT 1926

Parant, Paul, L'architecture des Pays-Bas méridionaux des 16^e, 17^e et 18^e siècles. Paris et Bruxelles, 1926.

PARIS 1990

Ornements. Architecture (cat. expo, Paris, Galerie La Sirène), Paris, 1990.

PAUWELS 2011

Pauwels, Y., Francine, Barbet, Collot : recueil de modèles ou exercices de style ? in Garric, d'Orgeix et Thibault, Le livre et l'architecte (actes de colloque, Paris), Paris, 2011, p. 167-171.

PHILIPPOT 2003

Philippot, Paul (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège, 1600-1770*, Liège, 2003.

PIETRESSON 1937

Piëtresson de Saint-Aubin, Anne-Marie et Pierre, Choix de documents relatifs à l'histoire de l'art conservés aux archives départementales du Nord, in *Revue du Nord*, t.23, Lille, 1937, p. 263-283.

PINCHART 1860

Pinchart, Henri, *Archives des Arts, sciences et lettres : documents inédits, publiés et annotés*, Gand, 1860.

ROCHEBLAVE 1922

Rocheblave, Samuel, Notes sur les élèves flamands, inscrits à l'école académique de Paris entre les années 1765 et 1812, in *Annales de l'Académie archéologique de Belgique*, Bruxelles, t. 70, 1922, p. 146-161.

ROMBAUT 1993

Rombauts, Pascaline, *Een iconografische en iconologische studie van de stukwerkplafonds van Jan Christiaen Hansche in de 17de-eeuwse gebouwen*, mémoire de fin de licences, Université de Gand, 1993.

ROMBAUTS ET VAN LERIU 1961

Rombauts, Philippe et Van Lerijs, Théodore, *Les Liggeren et autres archives historiques de la gilde anversoise de saint Luc*, Anvers, 1961.

RONDOT 1883

Rondot, Natalis, *Les artistes et les maîtres de métiers étrangers ayant travaillé à Lyon*. Paris, 1883.

RONDOT 1884

Rondot, Natalis, *Les sculpteurs de Lyon du quatorzième au dix-huitième siècle*, Paris, 1884.

SCHAETZEN VAN BRIENEN 1988

Schaetzen Van Brienens, Charles-Emmanuel, *Laurent Delvaux (1696-1778) : un sculpteur des Pays-Bas autrichiens*, Bruxelles, 1988. (Mémoire non publié).

SOBIEWSKI ET CÆKELBERGHS 1985-1986

Sobiewski, et Cækelberghs, Denis, *Autour du néoclassicisme en Belgique*, Ixelles, 1985-86.

SOPPA ET LECHENNE 2017

Soppa, K. et Lechenne, M., *The re-adhesion of flaking chalk ground on a 15th-century wooden polychrome sculpture with methylcellulose and masking with nonpolar solvents*, Bern University of the Arts, poster ICOM CC 18th Triennial Conference, Copenhagen, 2017.

STEPPE 1952

Steppe, Jan, *Het koordoksaal in de Nederlanden*, Bruxelles, 1952.

TARLIER et WAUTERS 1859

Tarlier, Jules et Wauters, Alphonse, *La Belgique ancienne et moderne : géographie et histoire des communes belges. Province de Brabant. Arrondissement de Nivelles*, Bruxelles, 1859 [éd. Anastatique de 1963].

THIEME - BECKER 1924

Thieme, Ulrich et Becker, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t.17, Leipzig, 1924, p. 344 et 567.

TONET s.d

Tonet, E., Deux églises de la région de Marche-les-Dames, Gelbressée et Franc-Waret, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 27.

TOURNEUR 1996

Tourneur, Francis, Le maître-autel, in P. Gillet-Mignot et alii (coordination), *L'ancienne abbaye de Floreffe, 1121-1996*, Namur, 1996, p. 72-73.

TOURNEUR 2006a

Tourneur, Francis, Les travaux de Denis-Georges Bayar à Louvain, in Van Belle, Jean-Louis et Javaux, Jean-Louis, *Denis-Georges Bayar (1690-1774). Architecte et sculpteur namurois*. Edition et analyse de son Grand Registre, Namur, 2006, p. 79-84.

TOURNEUR 2006b

Tourneur, Francis, Le sieur Bayar, marbrier à Namur... Denis-Georges Bayar et les matériaux pierreux in Van Belle, Jean-Louis et Javaux, Jean-Louis, *Denis-Georges Bayar (1690-1774). Architecte et sculpteur namurois*. Edition et analyse de son Grand Registre, Namur, 2006, p. 85-100.

TOUSSAINT 1997

Toussaint, Jacques, (dir.), *Boiseries et marbres sculptés en Namurois*, Namur, 1997.

TRALBAUT 1949

Tralbaut, Mark Edo, *De antwerpse "Meester constbeldhouwer" Michiel Van der Voort de Oude (1667-1737)*, Bruxelles, 1949.

VAN ACKERE 1972

VAN ACKERE, Jules, *Belgique Rococo et Classique (1600-1789). Architecture, Art monumental*, Bruxelles, Vokaer, 1972.

VAN BELLE et JAVAUX 2006

Van Belle, Jean-Louis et Javaux, Jean-Louis, *Denis-Georges Bayar (1690-1774). Architecte et sculpteur namurois*. Edition et analyse de son Grand Registre, Namur, 2006.

VAN DE CASTEELE 1883

Van de Castele, Désiré, Archives d'anciens monuments namurois, in *Annales de la société archéologique de Namur*. t. 16, Namur, 1883, p. 151-171.

VANDEVIVERE ET RIJCKE 1991

Vandevivere, Ignace et J.P. De Rijcke, L'ornement des voûtes in Berleur, Jacques et Vanden Bemden, Yvette, *Les jésuites à Namur 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, p. 175-178.

VAN EVEN 1860

Van Even, Edward, *Louvain monumental*, Louvain, 1860.

VAN EVEN 1985

Van Even, Edward, *Louvain dans le passé*, Louvain, 1895.

VAN HERCK 1932

Van Herck, Charles, Petrus Scheemaeckers, in *Taxandria*, 1932, p. 144-150.

VAN TUSSENBRECK 2006

Van Tussenbroek, Gabri, *The architectural network of the Van Neurenberg Family in the Low Countries (1480-1640)*, Turnhout, 2006.

VAN UYTVEN ET CRAB 1973

Van Uytven, Raymond et Crab, Jon, *Het ambachtsaltaar ven de Brouwers in de St-Pieterskerk te Leuven*, Louvain, 1973, p. 303-308.

VERFAILLE 1977

Verfaillie, S., Rapport inédit IRPA n° 1977.01436, IRPA, Bruxelles, 1977.

VRANCKEN 1971

Vrancken, M., *De stucplafonds van Jan Christiaen Hansche (1655-1685)*, mémoire de licences, KUL, Louvain, 1971.

WILLIAM 1914

William, Georges, *Laurent Delvaux : 1696-1778*, Bruxelles, 1914.

X. B. 1889

X. B., Contrat pour l'érection in l'église de Vierves, par Thiéry Bidart de Namur, d'un mausolée à la mémoire de Jean et de Charles de Hamal, in *Annales de la société archéologique de Namur*, t.18, Namur, 1889, p.556-559.

YERNAUX 1952

Yernaux, Jean, Les de Hontoir, artistes namurois à Liège au 17^e siècle, in *Etudes d'Histoire et d'archéologie namuroises dédiées à Ferdinand Courtoy*, Gembloux, 1952.

WIJFELS - SIMCENS 1959

Wijfels-Simcens, M.-L., Boiseries namuroises sculptées et datées du 18^e siècle, in *Annales de la société archéologie de Namur*, t. 49, Namur, 1959, p.192-222.

ZAFFARONI 2023

Zaffaroni, Mary, Le maître des saints-Roch : la riche et prolifique production en série d'un atelier régional de l'ancienne Principauté de Liège, in *Sculpteurs d'avant-garde...au 16^e siècle : Le maniérisme dans l'Entre-Sambre-et-Meuse*, Namur, 2023, 61-83.

BEURIER 1635
Beurier, Louis, *Sommaire des vies des fondateurs et réformateurs des ordres religieux avec leur institution et réformation*, Paris, 1635.

BINET 1630
Binet, Estienne, *Sancti Fundatores Religiosorum Ordinum in Ecclesia Laetiensis Monasterii Ordinis S. Benedicti: tabellis pictis pio spectatori supra chori sedilia positi*, Anvers, 1630.

BOYCEAU 1638
Boyceau, Jacques, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art*, Paris, 1638.

CURTIUS 1636
Curtius, Cornelis, *Virorum illustrium ex ordine Eremitarum D. Augustini elogia: cum singulorum expressis ad vivum iconibus / auctore F. Cornelio Curtio....*, Anvers, 1636.

KILIAN 1619
Kilian Lucas, *Différents compartiments et chapiteaux, propres pour tous sculpteurs, peintres, graveurs, maçons et autres*, Paris, 1619.

FELIBIEN 1676
Félibien, *Des principes de l'architecture, de la Peinture et des arts qui en dépendent. Avec un dictionnaire propre à chacun de ces arts*, Paris, 1676.

FRANCART 1617
Francart, Jacob, *Premier livre d'architecture. Contenant diverses inventions de portes serviables à tous ceux qui désirent bâtir. Et pour sculpteurs, tailleurs de pierres, écrivains, maçons et autres. En trois langues...*, Bruxelles, [1617].

FRANCART 1622
Francart, Jacob, *Cent tablettes et escussons d'armes. Pour sculteurs, pintres et orfebvres, pour s'en servir aux ornemens d'inscriptions, enblemes et armes. Hondert Schyftafelkens ende wapenschilden [...]*, Bruxelles, 1622.

MITELLI 1636
Mitelli, Agostino, *Série de cartouches*, Paris, 1636.

RADI 1619 a
Radi, Bernardino, *Disegni varii di depositi o' sepulcri inventati da Bernardino Radi da Cortona*, Rome, 1619.

RADI 1619 b
Radi, Bernardino, *Vari disegni de arghitettura ornati de porte in ventati da Bernardino Radi da Cortona*, 1619.

SAUMERY 1744
De Saumery, Lambert, *Les délices du Païs de Liège, ou Description géographique, topographique et chorographique des monumens sacrés et profanes de cet Evêché-principauté et de ses limites*, Liège, 1738-1744.

ZUCCARO 1628
Zuccaro, Federico et Picart, H., (grav.), *Série de cartouches*, ca. 1628.

A.E.N. : Archives de l'État à Namur
AHN: Fondation Art et Histoire en Namurois
ASAN : Annales de la Société archéologique de Namur
C.P. : Archives de l'État à Namur, Conseil provincial
F.C. : Archives de l'État à Namur, Fonds Courtoy
V.N. : Archives de l'État à Namur, Ville de Namur
Notaires : A.E.N., Protocoles notariaux
M. M. N : Archives de l'État à Namur, Métiers des menuisiers de Namur
M. N. : Archives de l'Etat à Namur, Métiers de Namur
E. C. P. : Archives de l'Etat à Namur, Enquête du Conseil provincial

Les articles engagent la seule responsabilité de leurs auteurs.
L'iconographie est publiée sous leur entière responsabilité.

- PRÊTEURS:**
- Archives de l'État de Namur
 - Collection privée
 - Collégiale Sainte-Gertrude, Nivelles
 - Église Sainte-Gertrude, Havelange
 - Église Saint-Jean-Baptiste, Namur
 - Église Saint-Materne, Anthée
 - Église Saint-Rémi, Thon-Samson
 - Église paroissiale de Flawinne
 - Espace muséal d'Andenne
 - Fondation Roi Baudouin
 - Grand Curtius, Ville de Liège
 - Musée diocésain de Namur
 - Musée du marbre, Rance
 - Fédération Wallonie-Bruxelles
 - Fondation Arts et Histoire en Namurois
 - Fondation Société archéologique de Namur



NAMUR
CAPITALE