

L'ornementation baroque dans l'architecture à Namur¹

Caroline HEERING

Que le baroque soit peu représenté au sein du patrimoine architectural de Wallonie est un constat qui émane de la majorité des études traitant de l'art et de l'architecture dans les anciens Pays-Bas méridionaux. Les formes opulentes et exubérantes du baroque n'y ont pas trouvé, nous dit-on, un terrain fertile à leur déploiement. Davantage liée à la tradition que Bruxelles et la Flandre, la Wallonie semble plus encline à une expression sobre et mesurée, emprunte de la rigueur de l'influence française. La formule de « baroque tempéré » par le classicisme venu de France, empruntée à Jacques Stiennon², pourrait bien résumer les propos tenus dans la littérature sur ce domaine³.

Dans ce paysage, l'église Saint-Loup apparaît d'emblée comme le rare et significatif témoin du baroque dans la partie méridionale du pays, comme une *sorte de météore dans un environnement dépourvu d'édifices de ce style*⁴. Considérée comme l'une des églises baroques les plus accomplies des anciens Pays-Bas, son influence sur l'architecture civile namuroise paraît aller de soi. Celle-ci a d'ailleurs souvent été soulignée⁵. Mais, à y regarder d'un peu plus près, le bilan reste mitigé. Si le qualificatif *baroque* s'applique incontestablement à l'église Saint-Loup, rien n'est moins sûr, par contre, si l'on considère l'architecture privée de la cité mosane. À côté de ce manifeste triomphant du baroque au service d'une religion conquérante, l'architecture civile namuroise apparaît avant tout comme teintée de traditionalisme et peu encline à la réception des styles. Dans les études de synthèse, quant l'architecture namuroise du

1. Cette étude a pour point de départ notre mémoire de licence exécuté sous la direction de Michel Lefftz, actuellement professeur aux Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix de Namur: C. HEERING, *L'ornement et le baroque : Etude sur les concepts et analyse des façades namuroises*, mémoire de licence présenté à l'UCL (M. Lefftz, promoteur), Louvain-la-Neuve, 2004.

2. S. ALEXANDRE, *Le baroque bien tempéré*, dans J. STIENNON (dir.), *L'architecture, la sculpture et l'art des jardins à Bruxelles et en Wallonie*, Bruxelles, 1995, p. 105.

3. *Ibid.*, pp. 105, 108 ; C. HENRION, *Le baroque en Wallonie*, dans P. MINGUET *et. al.*, *Baroque et Rococo en Belgique*, Liège, 1987, p. 54 ; J. VAN ACKERE, *Belgique baroque et classique (1600-1789) : Architecture, art monumental*, Bruxelles, 1972, p. 61 ; G. LEMEUNIER, *L'art baroque et classique en Wallonie*, Bruxelles, 1971, p. 15.

4. *Ibid.*, pp. 102-103.

5. F. COURTOY, *L'architecture civile dans le Namurois aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, in 4^o, 2^e série, t. VII, Bruxelles, 1936, p. 3 ; N. BASTIN, *Namur et son architecture*, dans *Namur : Ses richesses et sa beauté*, Namur, 1976, p. 80.

XVII^e et du début du XVIII^e siècle est épinglée, souvent au détour de considérations sur l'architecture civile privée en Wallonie – toujours qualifiée de timide par rapport à son homologue du Nord –, c'est pour citer son rattachement à une tradition plus brabançonne que française⁶, au contraire de Liège par exemple.

Face à cet état de la question, notre étude entend mesurer l'impact du baroque représenté par l'église Saint-Loup sur l'architecture à Namur. Il ne s'agira donc pas ici de dresser, de manière linéaire et chronologique, une évolution de l'architecture namuroise aux XVII^e et XVIII^e siècles. Nous renvoyons pour cela aux travaux, déjà anciens, de A. Ghequière⁷, Ferdinand Courtoy⁸ et Nobert Bastin⁹. Bien entendu, il est toujours hasardeux de s'aventurer sur la piste des styles, surtout dans une cité où le bâti traditionnel est dominant. Lorsque les façades sont construites sur un même canevas structurel, c'est à travers l'ornement que le style peut être appréhendé. Plus précisément, c'est à travers l'analyse de son vocabulaire (c'est-à-dire des motifs qui en constituent le répertoire) et de sa syntaxe (c'est-à-dire l'agencement et la coordination de ces motifs) qu'il est permis d'opérer des regroupements, de déceler des tendances communes ou des affinités de même que des divergences, des écarts ou des discordances.

L'église Saint-Loup

Brosser un panorama du baroque à Namur impose bien entendu de remonter à sa source et de s'attarder sur son manifeste précoce, l'ancienne église Saint-Ignace, actuellement Saint-Loup¹⁰, bâtie entre 1621 et 1645 par le père jésuite Huyssens¹¹.

6. S. ALEXANDRE, *Le baroque bien tempéré*, 1995, pp. 111 ; G. LEMEUNIER, *L'art baroque et classique en Wallonie*, p. 35 ; O. VAN DE CASTYNE, *L'architecture privée en Belgique dans les centres urbains aux XVI^e et XVII^e siècles*, Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, in 4^o, 2^e série, t. IV, Bruxelles, 1934, p. 288.

7. A. GHEQUIERE, *L'architecture civile ancienne au pays de la Meuse wallonne*, dans A.S.A.N., XXXV-XXXVI, Namur, 1922, pp. 135-180.

8. F. COURTOY, *L'architecture civile dans le Namurois aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, in 4^o, 2^e série, t. VII, Bruxelles, 1936.

9. N. BASTIN, *L'architecture civile à Namur (XVI^e-XX^e s.)*, coll. *Wallonie, Art et Histoire*, n^o 40, Gembloux, 1977.

10. Pour une étude spécifique du bâtiment, voir L.-Fr. GENICOT et Th. COOMANS, *Les bâtiments des jésuites à Namur aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans *Les jésuites à Namur 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 104-136 ; F. COURTOY, *L'ancienne église des jésuites de Namur, actuellement Saint-Loup*, dans A.S.A.N., XLII, 1936-1937, pp. 1-32 et 257-285 ; sur l'église au sein de son paysage artistique, voir notamment P. PHILIPPOT et D. VAUTIER, *L'architecture religieuse baroque dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège : 1620-1760/70*, dans P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la*



Fig. 1. Pierre HUYSENS,
Namur, *Eglise Saint-Loup* : façade,
1621-1645.
Cliché C. Heering.

C'est par sa façade écran¹² (fig. 1), à l'élan vigoureux et triomphal, que l'édifice se signale et se démarque du bâti urbain namurois. Le parcellaire étroit dans lequel l'édifice est inscrit, sans dégagement en façade, contribue d'ailleurs largement à cet effet de contraste et de surprise.

Héritière des formules développées par Jacques Francart dans l'organisation de la façade et la conception du plan, l'église Saint-Loup 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

sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège : 1600-1770, Sprimont, 2003, pp. 65-75 ; J. VAN ACKERE, *Belgique baroque et classique*, pp. 16-17 ; P. PARENT, *L'architecture des Pays-Bas méridionaux (Belgique et Nord de la France) aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, Bruxelles, 1926, pp. 143-151.

11. Essentiellement connu pour la construction de l'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers (1613-1622), Pieter Huyssens (1577-1637), architecte et ingénieur brugeois, est l'auteur de plusieurs sanctuaires jésuites et le propagateur des formules baroques dans nos régions, après Cobergher et Francart. En 1625, il est démis de ses fonctions en raison de son *penchant pour le luxe et les matériaux coûteux*, qui va à l'encontre de la simplicité et de la pauvreté religieuse. L'Archiduchesse Isabelle intercédait en sa faveur, il reprit ainsi quelques travaux mais se voit interdire toute activité artistique en 1632. Il meurt en 1637, soit 8 ans avant l'achèvement de l'église. Ces événements expliquent la longue durée sur laquelle s'étend le chantier de l'église Saint-Loup.

12. La façade a été entièrement reconstruite entre 1862 et 1867 en renvoyant pieusement à l'original.

transalpines. Alors que les exemples italiens, à l'instar de Santa Susanna ou San Andrea della Valle, déclinent sous toutes ses formes le type inauguré par le Gésu – une façade à deux niveaux sous fronton, largement déployée et cantonnée d'ailerons, scandée par un rythme plus ou moins soutenu de pilastres et colonnes – Huyssens emprunte ici à Francart la formule d'une façade développée sur trois niveaux, présentant au-dessus de l'étage un attique sous le fronton. Comme aux églises des jésuites (démolie) et des augustins de Bruxelles, toutes deux bâties par Francart, l'attique exhibe ici un grand cartouche aux formes souples et dynamiques. En contrecarrant les horizontales, typiques de la statique romaine, marquées dans la façade par les entablements à ressauts au profil accusé et coupant, l'intégration de ce troisième niveau contribue à l'effet verticalisant de la façade. L'effet d'étirement en hauteur est encore accentué par la largeur dégressive des niveaux. Ce remodelage de l'élévation italienne par la tradition nationale gothique, qui passe également par un traitement accentué du relief dans les parties supérieures, constitue l'apport original de Francart dans la constitution d'un baroque *italo-flamand*, emprunté par Huyssens pour l'édification de l'église Saint-Loup¹³.

Le plan de l'église, d'une grande simplicité, est conforme à la réorganisation du culte propre à la Contre-Réforme et reflète les dogmes et concepts fondamentaux définis par le Concile de Trente : un espace unifié qui devait favoriser une meilleure diffusion du prêche, entendu de toutes parts. Dans les édifices baroques de nos régions cependant, point de vaisseau unique à *la romaine*, mais un plan d'essence gothique qui juxtapose trois nefs de six travées. Les jésuites, avec leur souplesse et leur pragmatisme caractéristiques, réussirent à adapter la tradition locale d'un vaisseau multiple aux exigences de la nouvelle liturgie. L'édifice présente en effet un espace unifié obtenu par l'élargissement de la nef principale et la suppression du déambulatoire comme du transept, ouvrant directement sur le chœur et son grand autel à portique (fig. 2). Cette disposition, calquée sur les églises jésuites d'Anvers et de Bruxelles, en favorisant une meilleure diffusion du prêche et une cérémonie collective du culte, devait assurer la participation accrue des fidèles à l'office et entendait diminuer la multiplication des dévotions particulières. A Saint-Loup, l'unification de l'espace est encore assurée grâce à la mise en évidence du grand vaisseau par le décor luxuriant et son berceau à lunette, largement éclairé, et la rythmique élancée de ses supports. Le contraste obtenu avec les collatéraux plus sombres et périphériques assure une primauté à l'espace médian qui le rattache d'ailleurs à l'esprit d'une mononef¹⁴.

13. P. PHILIPPOT et D. VAUTIER, *L'architecture religieuse baroque*, pp. 57-58.

14. L.-Fr. GENICOT et Th. COOMANS, *Les bâtiments des jésuites à Namur*, p. 116.

Quant à la tour, restée inachevée sans doute par manque de moyens, elle est reléguée derrière le chœur, sorte de compromis entre la vieille tradition gothique et la manière italienne qui excluait l'imbrication d'un volume de ce type dans cette façade écran à *la moderne*.

La permanence de ces partis gothiques sous des emprunts aux formes de la renaissance italienne, auxquels il faut rajouter le mode de couverture à nervures des collatéraux et l'élancement général du vaisseau pour Saint-Loup, a depuis longtemps été désignée¹⁵ comme la marque spécifique du baroque des anciens Pays-Bas méridionaux. Elle lui valut l'étiquette d'un baroque ornemental ou décoratif plutôt que d'un baroque innovant dans le traitement de l'espace¹⁶.

Du reste, c'est également dans la conception et le traitement du décor, et spécialement à Saint-Loup, qu'il faut chercher la contribution personnelle et originale de Huyssens au baroque de Saint-Loup. Voyons ce qu'il en est.

Superposant sur les ordres ioniques et corinthiens, la façade est rythmée par un jeu serré et vigoureux de colonnes annelées¹⁷, engagées ou couplées à des pilastres du même genre qui, tout en imposant à l'entablement ses ressauts successifs, confèrent à la façade un mouvement puissant et une robuste vibration de la paroi. Toute l'unité de l'édifice est basée sur l'emploi de ces colonnes annelées qui structurent également l'intérieur de l'église. Aux angles, Huyssens réutilise une formule originale mise au point à Anvers, où une colonne se détache latéralement du pilastre d'angle, ouvrant ainsi le volume à l'espace environnant¹⁸.

Le décor est essentiellement basé sur un répertoire architectonique. Il ne fait que peu de place aux motifs végétaux ainsi qu'aux formes souples et organiques du répertoire baroque, à l'exception du traitement particulier des ailerons involutés et de l'attique figurant un cartouche tumultueux aux armes de la Compagnie. La façade révèle ainsi un aspect sévère qui n'a ni la profusion

15. Citons, parmi les études anciennes et fondatrices de Schayes, Schoy, Braun et Plantenga, celle de P. PARENT, *L'architecture des Pays-Bas méridionaux*, p. 94-121.

16. Pas de concavité ou de convexité des façades, pas de plan ovale à la mode italienne, certes mais une ornementation abondante, opulente et plastique qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler elle aussi, par ses jeux d'imbrications et de superpositions des formes, l'esthétique gothique.

17. Ces colonnes baguées, alliées aux bossages des pilastres, avaient été utilisées par Huyssens à la tour de l'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers. Elles ne constituent pas, comme on a pu le dire, la première manifestation de ce type de colonne dans nos régions. Ce motif, associé par son bossage au style Louis XIII français, était d'ailleurs connu de Philibert Delorme, fut popularisé par Salomon de Brosse, mais provient vraisemblablement ici de Rubens, à travers le portail du jardin de sa propre maison. P. PHILIPPOT et D. VAUTIER, *L'architecture religieuse baroque*, p. 70 ; O. VAN DE CASTYNE, *L'architecture privée en Belgique*, p. 204.

18. P. PHILIPPOT et D. VAUTIER, *L'architecture religieuse baroque*, p. 69.

ni la diversité décorative de l'église Saint-Charles-Borromée, réalisée plus tôt par Huyssens, avec la collaboration de Rubens. Mais, partout – nous adoptons la formule de Jules Van Ackere – *la fonction architecturale est sacrifiée à la variété décorative*¹⁹. Partout, on assiste à une interprétation très libre et non-technique des motifs classiques. Les encadrements des baies et des niches, par exemple, multiplient les brisures, les détours, les redondances, les reliefs et s'enrichissent de détails ornementaux divers (consoles, ressauts, clés saillantes, crossettes, frontons puissants, volutes, grappes de fruits, etc.). L'étage, quant à lui, est cantonné d'ailerons dont les volutes inférieures, déjà tourmentées dans leur forme, 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. Elles se métamorphosent ensuite en pattes de lion naturalistes desquelles jaillit un motif de feuille d'acanthé émanant d'un pistil, occupant un peu maladroitement l'espace formé par l'aileron.

L'impression de déséquilibre et de mouvement du frontispice dans son ensemble, chargé de publier la présence des jésuites dans le panorama urbain, résulte d'un jeu d'ombres et de lumières renforcé par l'alourdissement des motifs architecturaux et l'accroissement de l'ornementation sculptée. Celui-ci contraste avec la relative sobriété du seul flanc visible dont les contreforts reproduisent les motifs du bossage.

C'est à l'intérieur de l'édifice qu'il faut chercher le morceau de bravoure de l'ornementation baroque telle qu'elle fut développée et exaltée avec brio par les jésuites (fig. 2). Signalons d'abord le chromatisme somptueux qui se dégage des marbres noirs de Golzinne, utilisés pour les socles, arcades, chapiteaux et entablements, des porphyres brun rouge des colonnes annelées, des cartels de marbre vert, du tendre jaune de la pierre de sable de Maestricht de la voûte et enfin des boiseries des confessionnaux et bancs de communion. Outre le recours à cette solennelle polychromie – qui valut à l'église d'être comparée, par Baudelaire, à un catafalque brodé de noir, de rose et d'argent –, l'aspect spectaculaire de la nef est encore accentué par l'usage du thème annoncé en façade des colonnes baguées de marbre poli rouge veiné de blanc combinées avec des arcs à claveaux saillants un sur deux, formule plus simplement reprise pour les doubleaux des collatéraux. L'entablement s'impose par la richesse de sa modénature et des ressauts, ponctués par des consoles toutes différentes dans leur dessin souple et animé.

Mais si l'édifice doit sa part de spectaculaire à la richesse du traitement plastique des motifs architectoniques, c'est aussi et surtout par le décor de

19. J. VAN ACKERE, *Belgique baroque*, p. 17.



Fig. 2. Pierre HUYSENS,
Namur, *Eglise Saint-Loup* : vue vers le chœur,
1621-1645.
Cliché C. Heering.

sa voûte qu'il se démarque comme un ensemble unique en son genre (fig. 3 et 4). Elle est le fruit d'une main-d'œuvre essentiellement locale mais aussi liégeoise et étrangère²⁰. Le vaisseau central, couvert d'un berceau en plein cintre à lunette, terminé en 1643, rompt avec la formule de la couverture sur nervures d'ogives, usuelle dans les églises baroques, tandis que les bas-côtés, voûtés d'arêtes, sont terminés cinq ans plus tôt, en 1638. Au premier abord,

20. Un certain Lambert d'Anvers déclare avoir travaillé *aux enrichissements qui sont en la voussure de l'église des jésuites, avec quantité d'ouvriers étrangers...* F. COURTOY, *L'ancienne église des jésuites de Namur*, pp. 22-23 ; voir aussi Id., *Les Duchesne tailleurs de pierres et marbriers namurois*, dans *A.S.A.N.*, t. 43, 1938, pp. 285-286.



Fig. 3. Pierre HUYSENS,
Namur, *Eglise Saint-Loup* : voûte de la nef :
première travée,
1638-1643.
Cliché C. Heering.



Fig. 4. Pierre HUYSENS,
Namur, *Eglise Saint-Loup* : voûte de la nef :
deuxième travée,
1638-1643.
Cliché C. Heering.

le décor des voûtes prend l'allure d'un *grouillement viscéral*²¹ de motifs opulents et sensuels, mais son organisation est plus structurée qu'il n'y paraît²². Le compartimentage du décor est en effet strictement inféodé aux membrures architectoniques de la voûte. A travers une organisation symétrique, un axe transversal dessine une perspective vers le chœur. Ce dernier est marqué par la succession des grands médaillons centraux et la présence de bandeaux longitudinaux, à peine interrompus 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

21. C. HENRION, *Le baroque en Wallonie*, p. 62.

22. voir L.-Fr. GENICOT et Th. COOMANS, *Les bâtiments des jésuites à Namur*, pp. 111-116.

à l'allure charnelle et à la plasticité débordante. Comme l'ont bien démontré Ignace Vandevivere et Jean-Pierre De Rijke²³, le système décoratif dans son ensemble est basé sur une tension typiquement baroque émanant du contraste entre la puissance rigide des structures cadres (médaillons, compartiments et membrure architectonique) et l'opulente vitalité des ornements qui y prennent place. Ce dynamisme est particulièrement bien mis en œuvre dans le motif du cartouche. Hérités des cuirs de la seconde moitié du XVI^e siècle, dont ils gardent les enroulements en volute et le découpage, ils s'en distinguent par un traitement nouveau, l'organicité²⁴, et témoignent par là de l'influence du style *auriculaire*²⁵. Dans ces cartouches, les différentes membranes et replis s'enchaînent et se transforment avec un certain vitalisme, sur le mode d'une métamorphose continue. Parfois, les membranes mêmes se transforment en cornes d'abondance ou autres éléments d'allure phytomorphe. Cette logique d'enchaînement fluide des formes confère à cette luxuriance de formes un dynamisme prononcé et un caractère bien baroque. Ce dynamisme prend toute son ampleur dans une composition dirigée par de puissants cadres architecturaux. En effet, ces cartouches à la puissance naturaliste sont arrêtés dans leur propension aux débordements par l'autorité contraignante des cadres, créant par là une tension d'un effet typiquement baroque²⁶. Tout en supposant une occupation des médaillons centraux par des peintures²⁷, et de ces derniers seulement²⁸, il

23. I. VANDEVIVERE et J.P. DE RIJKE, *L'ornement des voûtes*, dans *Les jésuites à Namur, 1610-1773 : Mélanges d'histoire et d'art publiés à l'occasion des anniversaires ignatiens*, Namur, 1991, pp. 175-178.

24. *Ibid.*, p. 176.

25. Bien que né d'une impulsion des maniéristes italiens romains du dernier tiers du XVI^e siècle, le style auriculaire est généralement lié à l'orfèvrerie néerlandaise. Plutôt qu'un style, cet esprit qui anime les formes se traduit dans l'architecture par des formes aux allures charnelles, évoquant l'image d'un cartilage auriculaire, et jouant sur une constante métamorphose. Il est importé et diffusé dans les Pays-Bas par des recueils dont ceux de Jacques Francart, souvent cités comme source du décor de Saint-Loup. Sur le style auriculaire, voir : J. R. TER MOLEN, *Auriculaire*, dans A. GRUBER (dir.), *L'art décoratif en Europe*, t. 2, *Classique et Baroque*, Paris, 1992, pp. 20, 31.

26. I. VANDEVIVERE et J.P. DE RIJKE, *L'ornement des voûtes*, pp. 175-178.

27. Selon L.-Fr. Génicot et Th. Coomans, les cartouches ou « miroirs » qui scandent la topographie des voûtes (que nous préférons nommer médaillons) devaient certainement appeler un décor particulier. Leur appareillage est trop perceptible. En outre, le projet d'un décor commandé en 1650 pour une importante chapelle de la collégiale Notre-Dame à Namur, où le tout devait être « travaillé aussi bien que sont les voûtes de l'église des PP. jésuites en cette ville », présente dans le médaillon central un décor figuré. Ce dessin est reproduit dans D. VAN DE CASTEELE, *Archives d'anciens monuments namurois*, dans *A.S.A.N.*, XVI, 1883-1884, pp. 151-152 ; L.-Fr. GENICOT et Th. COOMANS, *Les bâtiments des jésuites à Namur*, pp. 111-116.

28. Remarquons en effet que seul le médaillon central est occupé par une représentation dans le projet précité, les cartouches qui occupent les autres compartiments de la voûte ne sont marqués

faut bien constater que le motif du cartouche quant à lui, s'il est à l'origine destiné à recevoir une inscription²⁹, est utilisé ici non plus seulement dans son sens premier mais comme un élément de remplissage ornemental. Doté de cette puissance vitaliste et naturaliste, il émane de lui un mouvement centrifuge qui sera exploité pour sa charge dynamique et, intégré dans un compartimentage architectonique, pour la tension et le contraste qu'il permet de créer.

Il pourrait paraître étonnant que sous cette abondance décorative ne se cache aucune figuration humaine³⁰, pas même des chérubins dont le succès incontesté en fait une signature du baroque. À côté des cartouches, aux membranes plus ou moins abstraites, de quelques coquilles et de motifs plus ou moins stylisés, la voûte nous présente une opulence naturaliste de motifs divers : fruits (pommes, grenades, raisins, dattes, prunes poires et bogues ouvertes), légumes (cucurbitacées, pois en gousses, artichauts, navets, racines), feuillages et fleurs (feuilles de vigne, de chêne et de noisetier, pavots, renoncules, chrysanthèmes). Telle une image de la fécondité, ce décor luxuriant, quasi prophylactique, met en scène l'épanouissement de la force naturaliste, qui atteint dans le chœur son paroxysme³¹. Traité comme une matière sculpturale qui paraît animée du souffle de la vie, ce décor n'a en définitive rien de la merveille sinistre et funèbre d'un catafalque décrite par Baudelaire et reprise par nombre d'érudits³².

d'une quelconque empreinte. Par conséquent, si les grands médaillons centraux de Saint-Loup étaient vraisemblablement occupés, la profusion de cartouches qui s'intègrent dans la structure de la voûte ne l'était peut-être pas. Leurs dimensions plus réduites, leur nombre et le découpage varié de leur surface intérieure laissent du reste peu de place à un décor figuré.

29. Comme nous le rapporte Furetière, dans son *Dictionnaire universel* (1690), le cartouche est un rouleau de carte, ou sa représentation, dont la sculpture & et la gravure sont divers ornements, au milieu duquel on met quelque inscription ou devise. C'est un motif ornemental destiné à l'origine à recevoir une inscription (chiffres, dates, emblèmes, devises ou armoiries) et dont le champ est orné de motifs caractéristiques en rouleau, dont les formes justifient son nom. Le terme *cartouche* est en effet véritablement dérivé de l'italien *cartoccio*, cornet de papier, venu du latin *charta*, feuille de papier, rappelant la forme caractéristique de son cadre dont les motifs sont formés d'enroulements, de papier, carte ou carton, tournés en avant, à la manière d'un cornet. Le cartouche est donc initialement la représentation du support de l'écrit, ce qui justifie non seulement sa forme, mais aussi sa fonction, les deux étant intrinsèquement liés.

Pour une définition et une évolution formelle du cartouche, voir les articles suivants et la bibliographie s'y rapportant : M. AZZI-VINSENTINI, *Cuir et cartouches*, dans A. GRUBER (dir.), *L'art décoratif en Europe*, t. 1, Renaissance et Maniérisme, Paris, 1992, pp. 349-405 ; C. HEERING, *Evolution et mutation du cartouche dans l'art de nos régions du XVI^e au XVIII^e siècle*, dans *Actes du huitième Congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique*, Namur (à paraître).

30. L.-Fr. GENICOT et Th. COOMANS, *Les bâtiments des jésuites à Namur*, p. 114.

31. Voir I. VANDEVIVERE et J.P. DE RIJCKE, *L'ornement des voûtes*, p. 176.

32. Comme par exemple C. HENRION, *Le baroque en Wallonie*, pp. 56-60.

Cette nouvelle conception de l'ornement proposée par Huyssens³³, certainement via l'influence de Rubens, nous paraît bien éloignée de l'idée d'une église qui, en conformité avec les prescriptions du Concile de Trente, entendait entourer les cérémonies du culte d'une certaine sévérité et sobriété. En réalité, bien que Huyssens fût démis de ses fonctions en raison de son penchant pour le luxe, cette formulation de l'ornement s'inscrit particulièrement bien dans l'idéologie de la Contre-Réforme telle que diffusée dans nos régions par son principal fer de lance: la Compagnie d'Ignace de Loyola. L'aspect sévère et dépouillé recommandé par le Concile n'eut qu'une pâle répercussion dans les églises des Pays-Bas du Sud. Il ne correspondait ni aux pratiques artistiques locales ni au sentiment religieux et à la pratique du culte, qui aimait multiplier les signes de dévotion³⁴. Les jésuites l'avaient bien compris. A Saint-Loup, l'abondance ornementale, de même que l'utilisation de colonnes annelées – qui opèrent comme une dissolution de l'ordre – amènent à une vibration de la surface architecturale. Cette dernière, en lien avec la parfaite unité de l'ensemble, devait produire, comme à l'église Saint-Charles d'Anvers *une impression d'immersion complète du spectateur dans l'espace de la foi, suggérée par l'église dans son ensemble*³⁵. L'ornementation de l'église, majestueuse et impressionnante, se justifie par sa capacité à émouvoir le fidèle. Car c'est bien aux sens, et en particulier aux yeux, que s'adresse cette logique incantatoire de l'ornement, déployée de toutes parts. Comme le mentionne saint Ignace dans ses *Exercices*, ce recours aux sens devait aider le fidèle à revivre la passion et à rendre la divinité plus présente³⁶.

En définitive, l'église Saint-Loup offre une ornementation magnifiquement unifiée par le dynamisme et la tension qui l'animent, dans une sensualité toute baroque et dans un luxe propre à la Contre-Réforme et à son concepteur, le père Huyssens. Un tel accomplissement et un tel niveau d'éloquence baroque ne pouvaient être atteints que dans le cadre d'une commande prestigieuse, surtout religieuse. L'architecture triomphante de Saint-Loup est en effet une célébration, celle de l'ordre surnaturel de l'église catholique, qu'il faut resituer dans le cadre général de la Contre-Réforme.

33. Quoique l'on puisse encore s'interroger sur le rôle réel de l'architecte, mort en 1637 et dont l'activité fut interrompue à partir de 1625. Peut-être n'a-t-il même pas mis un pied sur le chantier, confié à une main-d'œuvre locale. Mais cela est un autre problème auquel nous ne répondrons pas ici.

34. P. LOZE et D. COEKELBERGHS, *L'époque. Le contexte politique, religieux et socio-culturel*, dans P. PHILIPPOT (et coll.), *L'architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège : 1600-1770*, Sprimont, 2003, p. 30.

35. *Ibid.*, p. 26.

36. J. VAN ACKERE, *Belgique baroque*, p. 13.

Les commandes religieuses et civiles publiques

Si l'on ne peut réduire le baroque à une affaire religieuse, et encore moins à une histoire jésuite, il n'en demeure pas moins que le domaine religieux participera activement à l'épanouissement du style dans les sphères régionales. Face aux besoins de remettre la piété populaire dans la voie de l'orthodoxie romaine, les ordres religieux s'installent dans les villes. Leur développement nécessite l'édification de lieux de culte, de logements monastiques et autres structures communautaires, qui trouveront dans le baroque un moyen d'expression privilégié. Tel est le cas de Saint-Loup bien sûr, de son collègue, dans une moindre mesure, et de quelques autres constructions namuroises.

Parmi celles-ci, il faut citer l'église Saint-Joseph. Construite en 1627, soit sept ans après l'ouverture du chantier de Saint-Loup, trop tôt que pour en intégrer les premières leçons, elle présente néanmoins, sur un espace intérieur encore gothique, un frontispice intéressant, dans l'esprit des constructions de Wenceslas Cobergher. Première tentative d'application du décor à l'italienne dans la cité mosane, la façade en brique et pierre renvoie au type de façade à pignon adopté à Anvers par Cobergher³⁷, structurée par des bandeaux de pierre. Le portail central cantonné de colonnes ioniques est surmonté d'un édicule inséré entre deux ailes de fronton et flanqués d'ailerons à volutes. Des niches à fronton triangulaire au dessin encore très sage jouxtent le portail. Il est surmonté d'une large baie flanquée de maigres ailerons mais bien déployés, aux volutes sommées de pots-à-feu, et surmonté de deux ailes de fronton dressées de part et d'autre d'un cartouche. Elle s'achève par un pignon découpé en courbes et contre-courbes coudées, percé d'une fenêtre avec arcade moulurée à claveaux saillants un sur deux. Cette façade met donc en œuvre le vocabulaire italien que le baroque usera avec prédilection mais sur un ton moins convaincant, plastique et mouvant, dans un esprit encore maniériste³⁸.

37. P. PHILIPPOT et D. VAUTIER, *L'architecture religieuse baroque*, p. 75-76.

38. Dans un esprit maniériste, il faut encore citer l'ancien palais des gouverneurs, actuel palais de Justice, construit en 1631 par Roussel. De ses quatre ailes à portique en brique et pierre déployées autour d'une cour carrée, seule l'aile à rue est originale, le reste résulte d'agrandissements du XIXe. Le portail, élevé sur deux niveaux, présente un décor qui s'inscrit dans la mouvance des créations anversoises de la fin du XVIe siècle liées à Vredeman de Vries. Les motifs de cuirs situés dans les écoinçons de l'arc en plein cintre jouxté de colonnes toscanes, l'encadrement de la baie de l'étage à bossage un-sur-deux accosté d'ailerons, de même que les pilastres en fuseau et leurs doubles chapiteaux ioniques soutenant un double fronton interrompu en témoignent. Le manque de plasticité de l'ensemble et la rigidité des formes le rattachent encore à une manifestation tardive du maniérisme. Dans la cour, l'étage est percé de fenêtres au couronnement constitué de deux ailerons déployés horizontalement de manière à encadrer au centre un dé sommé d'une demi-sphère engagée. Cette formule, comme l'encadrement des baies à crossettes et ailerons, connaîtra dans l'architecture namuroise un certain succès.



Fig. 5. Namur, *Porche de l'ancien refuge des prémontrés de Floreffe*, 1647.

Cliché C. Heering.

Le porche de l'ancien refuge des prémontrés de Floreffe (fig. 5), daté de 1647, est certainement le témoin le plus abouti du baroque à Namur après Saint-Loup. Le vocabulaire utilisé en est largement tributaire et, à l'échelle du baroque namurois, il est exceptionnel et étonnamment varié. Sur un robuste premier niveau à bossage en table, ouvert obliquement d'une porte cochère en anse de panier cantonnée de pilastres, et séparée de ce dernier par une épaisse corniche, prend place une niche semi-circulaire cantonnée d'ailerons (fruit

d'une restauration de 1953). Pilastres à bossage un sur deux – à la manière des colonnes annelées de Saint-Loup –, corniche à lourds ressauts, coquille, listel interrompu par le prolongement du bossage des pilastres, consoles nerveuses à figure humaine, autant d'éléments qui s'additionnent pour former un ensemble harmonieux et cohérent, non dénué de quelques tensions. Celles-ci naissent de la concentration ornementale sur la partie haute du portail et du contraste entre les motifs proprement architectoniques, raides et robustes, et les formes plus souples mais musclées des consoles à figure humaine et du cartouche. Ce dernier, autrefois marqué des armoiries de l'abbaye ou de l'abbé³⁹, est animé d'une vigueur toute particulière. A l'enroulement supérieur formé de spirales au dessin dynamique et débordant, limité dans sa partie supérieure par la corniche, répond un second, moins plastique, mais non moins mouvant, qui semble freiné dans son expansion par le bord supérieur de la fausse clef sommant la niche proprement dite. Les crosses latérales involutées et dédoublées, animées d'une rondeur et d'un mouvement puissant, se tordent douloureusement sur elles-mêmes. Point de métamorphose, cependant, comparable à celles qui se déploient dans les cartouches de Saint-Loup, mais la même verve qui transforme la pierre en une masse d'allure organique et malléable. En bref, outre un vocabulaire hérité de Saint-Loup, les différents motifs qui composent ce portail s'enchaînent et sont traités avec une subtilité et une plasticité qui témoignent du caractère savant de l'ouvrage. Ce dernier est encore renforcé par le matériau dont il est constitué, la pierre bleue, bien plus résistant à la taille que le tendre tuffeau utilisé pour les voûtes de l'église. Réalisé en 1647, nous pourrions donc supposer qu'il est le fruit d'une main-d'œuvre soit locale soit étrangère mais ayant collaboré au chantier de Saint-Loup. Seule une commande religieuse, semble-t-il, était à même d'offrir une ornementation dont la qualité pouvait rivaliser avec celle de Saint-Loup, malgré une différence d'échelle évidente.

L'ancien collège des jésuites, attendant à l'église Saint-Loup, est une construction de style traditionnel mosan⁴⁰, entamée en 1611 et achevée en 1614, qui présente quelques greffes ornementales non dénuées d'intérêt. Annexé sur l'aile du fond de la cour du collège en 1661⁴¹, le lavabo (une tourelle pentagonale) présente une niche (fig. 6) qui constitue par sa position centrale le véritable point d'orgue de la cour⁴². La niche à coquille est surmontée d'une

38. Celles-ci disparurent par ordre des agents français en 1796. F. COURTOY, *Une œuvre du sculpteur Georges Hanicq au refuge de Floreffe à Namur*, dans *Namurcum*, XVII, 1940, pp. 14-16.

39. Voir ci-dessous.

40. Elle porte dans la partie inférieure le chronogramme marial MARIAE VIRGINI DEIPARARAE CLIENTES.

41. L.-Fr. GENICOT et Th. COOMANS, *Les bâtiments des jésuites*, pp. 140-144.

42. O. VAN DE CASTYNE, *L'architecture privée en Belgique*, p. 176.



Fig. 6. Namur, *Collège des jésuites* : niche de la cour,
1661.

Cliché C. Heering.

corniche profilée, agrafée d'une épaisse console. Celle-ci est coiffée d'une tablette joutée de deux cornes d'abondance déversant leurs fruits sur la corniche dont le cornet tortueux et dynamique, bien qu'abîmé, évoque certains motifs de la voûte de l'église voisine (fig. 4). Un encadrement composé d'un listel à crossettes dessine le contour de la niche. Les crossettes sont garnies, dans la partie supérieure, de petites roses débordant légèrement sur la moulure. Le cadre s'évase dans la partie inférieure, laissant place à un motif feuillagé duquel émane un pistil laissant s'échapper vers le haut quelques grains. Ce motif en feuilles d'acanthe avec pistil et perles, pourvu d'une vivacité interrompue par le listel, renvoie également au répertoire ornemental de l'église. Dans l'espace

compris entre les deux ressauts du listel, les ailes de la niche sont garnies de chérubins au traitement bien baroque (épaisse masse de cheveux mouvementée, joues épaisses, lèvres menues, menton émergeant d'un cou renflé). De leurs ailes émane une volute dans la partie supérieure et un amas de fruits dans la partie inférieure. Ici encore, c'est la diversité du vocabulaire employé (putti, motifs floraux débordants et architectoniques) et ses analogies avec le décor de l'église, de même que sa mise en œuvre hardie, qui nous permettent de situer cette création dans la foulée de Saint-Loup.

La façade de la rue du Collège, fortement remaniée, présente deux portails. Le premier, daté de 1614 (la date de 1777 rappelle les transformations de la façade) est pourvu d'un encadrement à bossage plat dont certains claveaux dépassent le dessin de l'extrados, tandis que le second (fig. 7), malheureusement amputé d'une partie de son décor, est paré d'un bossage un sur deux superposé à un listel, offrant par sa plasticité un contraste prononcé d'ombre et de lumière. Il est la citation parfaite du cadre entourant le cartouche de l'attique de l'église (fig. 1). Cette adoption du bossage pour l'encadrement des portails, ou plus largement des piédroits annelés ou recoupés par des bandeaux saillants connaît dans l'esthétique baroque, en particulier dans le Brabant, un succès incontesté⁴³. Il est alors souvent multiplié et combiné avec d'autres motifs. Tel était le cas dans le portail du Mont-de-piété de Namur.

Dans les constructions religieuses comme dans les édifices civils, une importance particulière est accordée à la porte et à son encadrement. Les innovations stylistiques vont naturellement s'attacher aux organes signifiants et symboliques de l'architecture que sont ces lieux de passage et de protection. Dès le début du XVII^e siècle, le motif du portail à la romaine avec édicule, ou de l'arc de triomphe, connaît un succès sans précédent. Il se décline dans toutes ses variantes possibles, non seulement dans le domaine de l'architecture mais aussi celui du livre, à travers les frontispices, et gagne même la structure des autels. Divers recueils et livres d'architecture, dont ceux de Jacques Francart, encore une fois⁴⁴, assurent la diffusion de cette formule. Mais, plus qu'une composition formelle à succès, les portails ou arcs de triomphe devaient

43. J. FRANCAERT, *Premier Livre d'Architecture de Jacques Francart. Contenant diverses inventions de portes serviables à tous ceux qui desiront bastir et pour sculpteurs tailleurs de pierres, escreiniers masons et autres en trois langues avec privilege de leurs Altezes Serenissimes*, Bruxelles, 1617.

Voir A. DE VOS, *Jacques Francart. Premier livre d'architecture (1617) : Studie van een Zuid-Nederlands modelboek met poortgebouwen*, Verhandelingen van de koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten, Jaargang 60, n° 65, Bruxelles, 1998.

44. P. LOZE et D. COEKELBERGHS, *L'époque. Le contexte politique, religieux et socio-culturel*, p. 35.



Fig. 7. Namur, *Portail de l'ancien hospice Saint-Gilles, Portail du collège des jésuites*, 1668, dernier quart du XVII^e siècle.
Cliché C. Heering.

être compris *comme des signes démonstratifs d'allégeance à Rome*, comme des motifs signifiants exprimant *l'orthodoxie romaine à l'entrée des églises réaménagées*, [...] *ils représentaient le signe d'accès à la foi, aux formes de dévotion comme aux modes de connaissance que l'Eglise approuvait*⁴⁵. En gagnant les sphères profanes et privées, tout en perdant une partie de leur charge symbolique primitive, ils deviennent le signe d'un rattachement à la culture et à la mode des puissants. Ils se greffent alors souvent sur une structure traditionnelle. En déployant un vocabulaire spécifique autour d'un champ défini selon une syntaxe propre, le motif du portail, comme ceux de la niche et de la lucarne d'ailleurs, offre en effet une possibilité de composition

45. F. COURTOY, *L'architecture civile dans le Namurois*, pp. 19-20 ; Id., *Le mont-de-piété de Namur*, dans *Namurcum*, 1927, p. 56.

ornementale cohérente, qui peut être appliquée comme un ensemble fini sur une construction quelconque.

Outre les portails cités plus hauts, il faudrait encore envisager la porte monumentale, aujourd'hui disparue, de l'ancien Mont-de-piété⁴⁶. Construit en 1627, ce portail de Cobergher devait signer l'entrée précoce du baroque à Namur dans la sphère profane. Entre de puissantes colonnes, le portail multiplie les cadres, bossages, volutes, ailerons, frontons interrompus et cartouches, autant de motifs qui s'additionnent, s'interrompent et rivalisent avec une vigueur et une plasticité nouvelle. Ce type de composition, qui connaît une fortune considérable au XVII^e siècle, est à rapprocher de nombreuses variantes flamandes et bruxelloises.

Le portail de l'ancien hospice Saint-Gilles (fig. 7), daté de 1668, présente quant à lui un traitement bien plus sage. Sur la porte cintrée à bossage un sur deux frappée d'un cartouche auriculaire prend place une frise occupée d'une succession de cartouches plus petits⁴⁷. Ceux-ci ne partagent pas la vivacité du cartouche du porche des prémontrés de Floreffe et, ne dialoguant point avec les membres architectoniques, apparaissent davantage comme des motifs plaqués. L'édicule qui le surmonte, une niche encadrée d'un listel, joutée d'ailerons et surmontée d'une corniche, n'est pas sans rappeler, par sa raideur et la sécheresse de ses ailerons aux volutes coudées, certaines compositions maniéristes. Il résulte de cette juxtaposition de motifs une composition animée mais retenue.

Greffé sur un édifice de type traditionnel, le portail de l'ancienne école dominicale pour les pauvres, millésimé de 1660, est d'une ampleur moindre mais offre une mise en œuvre soignée. La porte est dotée d'un encadrement à listel à crossettes et ailerons – une formule qui connaît à Namur un certain succès – et est surmontée d'une baie d'imposte encadrée d'ailerons finement ciselés et sommée d'un fronton. Malgré un vocabulaire caractéristique (crossettes, ailerons) et un traitement en relief des modénatures, accrochant la lumière, il résulte de la relative simplicité de la composition, de la clarté et de l'équilibre d'ensemble, une version assagie – pour ne pas dire classique – du baroque.

46. Les blasons de l'entablement, aujourd'hui martelés, portaient à l'origine le nom des échevins. N. BASTIN, *L'architecture civile à Namur*, p. 27.

47. Construit en 1661-1662, l'édifice de type traditionnel est précédé d'un muret ouvert sur la cour par un portail composé d'un vocabulaire ornemental relativement réduit, essentiellement mouluré : des pilastres décorés de panneaux creusés encadrent la porte cintrée à imposte saillante. Ils supportent un entablement à profondes moulures et une épaisse corniche incurvée en son centre et sont ponctués de sphères. L'intéressante lucarne baroque adopte la formule habituelle de l'ouverture cantonnée d'ailerons et surmonté d'un fronton. Les ailerons, involutés et coudés, sont ici agrafés à mi-hauteur par les impostes de la baie en plein cintre, tandis que le puissant fronton à décrochements est frappé en son centre d'un mufle de lion naturaliste.

Nous pourrions encore citer quelques constructions civiles, comme le portail et la niche de l'ancien Conseil Provincial⁴⁸, pour aboutir à la même constatation : ces réalisations sont essentiellement le fruit de commandes prestigieuses, religieuses ou publiques. A l'échelle du pays, et surtout en comparaison avec les villes flamandes, ces compositions ornementales restent non seulement timides mais aussi peu présentes dans le paysage architectural namurois. Le plus souvent, les portails à eux seuls concentrent toutes les innovations romanisantes. Ils se greffent sur une structure traditionnelle, dont le type est largement dominant à Namur.

L'architecture civile privée

Penchons nous donc sur les caractères de ce bâti traditionnel dont les formes, colorées ponctuellement de citations baroques, ont imprégné de manière solide et durable l'aspect de l'architecture civile privée namuroise. Cet habitat traditionnel, dont les proportions étroites et hautes sont tributaires du parcellaire urbain, est largement majoritaire à Namur et contribua, comme ailleurs dans la vallée mosane, à marquer la physionomie et le caractère pittoresque de la cité.

Constituée de brique et de pierre, cette architecture traditionnelle, robuste et sobre, est tributaire des disponibilités des matériaux locaux et est à la portée d'une main-d'œuvre locale, et donc moins coûteuse. Le calcaire mosan, issu des carrières voisines, est logiquement réservé, d'abord pour des raisons constructives, aux soubassements, encadrements des baies, cordons, chaînages et corniche⁴⁹.

Bien que développé dès la fin du XVI^e siècle, étant alors parfois emprunt de caractères renaissants⁵⁰, cet art de bâtir traditionnel connaîtra maintes variantes. Une évolution dans l'ordonnancement des façades est repérable. Dans

48. N. BASTIN, *L'architecture civile à Namur*, pp. 18-20 ; Th. CORTEMBOS, *L'architecture de la rue, dans Namur, la ville ancienne et le quartier des Brasseurs, un problème d'avenir*, Liège, 1972, p. 121 ; F. COURTOY, *L'architecture civile dans le Namurois*, p. 11 ; L. Fr. GENICOT et Th. COOMANS, *Les bâtiments des jésuites à Namur*, p. 156 ; O. VAN DE CASTYNE, *L'architecture privée en Belgique*, pp. 16-22.

49. En témoigne l'usage de portes en plein cintre, d'ancres en forme de volutes, de corniches en fort surplomb portées par des grands corbeaux de bois ornés de glands et de cymbales ainsi que d'une manière générale l'emploi de la symétrie et l'horizontalité qui s'en dégage. Le collège des jésuites en est un bon exemple. Ces maigres emprunts à l'art de la renaissance lui valurent l'appellation de *style Renaissance mosane*, ce qui était aller un peu vite en besogne. L'appellation de *style traditionnel mosan* lui est aujourd'hui préférée. *Le patrimoine monumental de la Belgique : 3 : Province de Liège. Ville de Liège*, Liège, 1975, p. 19.

50. Lorsque les derniers niveaux sont dégressifs, les baies, plus petites, sont divisées par un meneau.

un premier temps, et pendant tout le XVII^e siècle, l'utilisation conjointe de la brique et de la pierre dessine sur la façade un compartimentage en zones horizontales, formé par les cordons qui traversent la face du bâtiment en reliant souvent les seuils, linteaux et croisillons des fenêtres. Les montants des baies, parfois chaînés, et les chaînes d'angle constituent les seules lignes verticales de la façade dont la composition est foncièrement logique et claire. Les fenêtres rectangulaires sont pourvues de croisées⁵¹, souvent disparues aujourd'hui, et leur encadrement en pierre est plat et au nu du mur.

L'horizontalité à laquelle tend l'aspect des façades pendant tout le XVII^e siècle sera parfois supplantée, à la fin du XVII^e siècle et au siècle suivant, par une verticalité induite par le prolongement en pierre des piédroits, formant alors un quadrillage de pierre sur toute la façade. Ce schéma de structuration de la façade en bandes orthogonales est considéré comme hérité de l'architecture ligneuse⁵². Les éléments structurels en bois de la maison en pan-de-bois sembleraient en effet se pétrifier dans le panneautage de ces élévations construites en dur⁵³.

Paradoxalement peut-être, c'est de ce schéma structurel en pierre que découlera l'animation de la façade et sa principale ornementation. Car si les éléments pierreux remplissent d'abord un rôle constructif, ils assument en même temps, par les jeux chromatiques qu'ils dessinent sur la façade, une

51. L'ossature de la construction en pan-de-bois présente un même quadrillage de la façade. Il est formé de poutres (membres horizontaux) et de poteaux (verticaux) délimitant le pourtour des baies et les panneaux de remplissage hourdés de briques.

52. Si les édits favorisant la construction en dur se multiplièrent à la fin du XVII^e siècle, la construction ligneuse ne disparut pas du jour au lendemain des centres urbains. Elle évolua petit à petit vers un type où la brique et la pierre tinrent de plus en plus de place et, par ce compromis, se transportèrent et se perpétuèrent tout naturellement, dans la maçonnerie en dur, des formes issues de la technique du bois. Pour J.-P. De Rycke, ce processus ne pourrait être uniquement le fruit d'un emprunt formel d'un type de construction vers un autre, mais pourrait également s'expliquer par la garantie de solidité et de résistance que la mise en œuvre pouvait offrir. Elle résulte en effet de la nécessité de greffer un « frontispice » sur une structure interne pratiquement inchangée. H. GRAF, *Namur vor und im Weltkrieg*, Munich, 1918, p. 49 ; A. GHEQUIERE, *L'architecture civile ancienne*, pp. 154-155 ; F. COURTOY, *L'architecture civile dans le Namurois*, p. 35 ; D. HOUBRECHTS, *Le logis en pan-de-bois dans les villes du bassin de la Meuse moyenne (1450-1650)*, Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, 12, Liège, 2008, p. 228 ; J.-P. DE RYCKE, *L'architecture*, dans Fr. et Ph. JACQUET-LADRIER (coord.), *Assiégés et assiégés au cœur de l'Europe. Namur 1688-1697*, catalogue d'exposition, Maison de la Culture de Namur, 12 septembre – 11 octobre 1992, Bruxelles, 1992, p. 206.

53. Nuançons tout de même notre propos, dans la mesure où les documents de l'époque mentionnent plusieurs fois la pratique du « blanchissage » sur toute la façade. Celle-ci devait donc réduire les jeux chromatiques à des nuances bien plus ténues de surface et de relief. J.-P. DE RYCKE, *L'architecture*, p. 207, note 22.

fonction décorative⁵⁴. Aussi, oserons-nous ajouter que ce jeu de bandes n'est pas sans rappeler les décors en bandes plates, appelées ferronneries, telles qu'appliquées sur la surface du pignon par Vredeman de Vries⁵⁵. Etant alors souvent mêlés de cuirs, de grotesques et de volutes, ces motifs connurent un succès retentissant en Flandre dès le dernier tiers du XVI^e siècle et pendant tout le XVII^e siècle. Ce système ornemental, qui constituera un substrat fondamental au développement du baroque, connaît également une large diffusion dans les pays du Nord mais ne recevra qu'un succès très limité dans la partie septentrionale du pays, le type de la façade à pignon tendant à être plus rapidement remplacé par le type de façade avec toiture parallèle à la voirie. Oda Van de Castyne voit également dans l'usage de ces bandeaux, à côté d'une exigence constructive, une formulation esthétique : rappelant l'ordonnance classique, ils seraient l'expression réduite de l'entablement⁵⁶.

Dans les premières années du XVIII^e siècle, la recherche du confort et de la lumière amène à l'utilisation de baies plus nombreuses et plus grandes. Par leur rapprochement, elles tendent alors à se confondre horizontalement. A partir du deuxième quart du XVIII^e siècle, la conquête de la lumière a résolument pris le pas sur la logique de la structure traditionnelle propre au XVII^e siècle. Les façades, toujours déterminées par les mêmes parcelles étroites, s'ouvrent sur toute leur largeur par des baies jointives, sans croisée, simplement séparées par un trumeau de pierre. Le début du siècle voit aussi se composer des ordonnances plus classiques grâce aux travées aérées, mais tintées de traditionalisme par la persistance ponctuelle de croisées ou de cordons en pierre.

C'est sur ce canevas de base, constitué d'un rythme plus ou moins soutenu et aéré de travées, que l'architecture assimilera les influences stylistiques étrangères. Les façades se déclinent alors avec plus ou moins d'ornements, passant du type traditionnel au type baroque sans rupture. La nature et l'éten-

54. C. PERIER-d'ETEREN et I. VANDEVIVERE, *Belgique renaissante. Architecture, art monumental*, coll. *Histoire de l'architecture en Belgique*, Bruxelles, 1973, p. 37.

55. O. VAN DE CASTYNE, *L'architecture privée en Belgique*, p. 74.

56. Dans notre mémoire, sur un ensemble de 27 édifices conservés présentant une ornementation que nous avons considérée comme baroque (intégrée sur une structure plus ou moins traditionnelle), nous avons dressé une liste des motifs utilisés, du plus fréquemment employé au moins souvent intégré. Les listels avec ou sans crossette, et les volutes (y compris ailerons et consoles) sont les éléments les plus fréquents. Suivent alors les cartouches auriculaires, cordons profilés, chaînages, corniches chantournées ou courbes, agrafes et clés. Sphère, panneau creusé, imposte saillante, fronton (courbe, triangulaire ou interrompu), bossage, pilastre, table sont moins fréquents. Coquille, pointe de diamant, rosette, tore, fruits et fleurs en grappe, crosse, feuille d'acanthé avec perlé, culot feuillagé, putto, corne d'abondance, pot-à-feu, chapiteau, colonne ne sont utilisés que dans de rares exception, sur une, deux voire trois façades différentes seulement.



Fig. 8. Namur, *Façade rue de l'Ange n°16, Façade rue de la Croix n°17*, 1680, dernier quart du XVII^e siècle. Cliché C. Heering.

due de l'ornementation des façades varie d'un bâtiment à l'autre⁵⁷, mais, de manière générale, deux cas de figure se présentent. L'ornementation est soit structurelle – c'est-à-dire qu'elle dérive d'un aménagement « esthétique » de certains éléments architectoniques⁵⁸ –, soit rapportée.

Dans le premier cas, diverses solutions sont adoptées. Les éléments structurels en pierre, comme les bandeaux qui divisent la façade ou le chaînage

57. Notion empruntée à J.-P. DE RYCKE, Ph. CAUCHETEUX et S. BRINDEL-BETH, *Hainaut, Connaissance du bâti ancien en Europe*, Paris / Louvain-la-Neuve, 1992, p. 32.

58. A. GHEQUIERE, *L'architecture civile ancienne*, p. 169 ; F. COURTOY, *L'architecture civile dans le Namurois*, p. 36 ; Th. CORTEMBOS, *L'architecture de la rue*, dans *Namur, la ville ancienne et le quartier des Brasseurs, un problème d'avenir*, Liège, 1972, p. 122.

d'angle, d'ordinaire au nu du mur, vont recevoir un traitement décoratif. Un cas particulièrement intéressant, rue Fossés Fleuris (fig. 8), nous présente une façade structurée par des bandeaux de pierre profilés reliant seuils, linteaux et traverses. Ils dessinent au point de rencontre avec les piédroits des pseudo-socles, des dés à mi hauteur et des pseudo-chapiteaux au niveau du linteau. La travée centrale reçoit une attention particulière. Les piédroits, creusés de panneaux, y sont reliés verticalement par des bandeaux ornés de motifs involutés particuliers, dessinant au niveau de l'allège un espace dans lequel s'intègrent différents cartouches millésimant l'édifice de 1696. L'élément traditionnel et structurel du chaînage harpé ne subsiste ici qu'au niveau des allèges avec une régularité et un soin qui lui confèrent un caractère exclusivement esthétique.

Le plus fréquemment, à côté des portails et portes (souvent détruites lors de la transformation en rez-de-chaussée commercial), ce sont les fenêtres qui reçoivent l'essentiel du décor. Comme partout, à mesure que se développe le style, l'encadrement fictif de la baie reçoit davantage de relief. Dans leur plus simple expression, les encadrements de fenêtres, soigneusement ciselés, sont délimités par un listel (fig. 9, 10 et 11), parfois par une superposition de plusieurs moulures. Ce décor n'est bien entendu pas spécifiquement baroque, mais, combiné avec d'autres motifs, il apporte un soin particulier à la baie, contribuant par là à démarquer l'édifice d'une façade traditionnelle.

Fréquemment, dès le début du XVIII^e siècle, un dé formé du ressaut de certaines pierres d'appareillage décore les piédroits à mi-hauteur. Il prend la forme d'une bague à la rencontre des différentes parties des jambages des encadrements de fenêtre (fig. 12) ou d'un manchon, traversant alors toute la largeur du trumeau entre deux ouvertures. Plusieurs auteurs se sont interrogés sur l'origine de cette pratique⁵⁹. Survivance de l'ancienne croisée de – dont la suppression des traverses aurait laissé intactes les excroissances latérales dans la maçonnerie (visibles sur les fig. 10 et 11) – héritage des anciennes formules baroques du bossage, ébauche du refend prise par la tradition classique⁶⁰, autant d'hypothèses qui tentent de justifier une pratique qui serait propre à l'architecture namuroise⁶¹. Ce détail ne se rencontre en effet étrangement pas à Liège alors que la ville avait développé une architecture traditionnelle parallèle à celle de Namur.

59. On pourrait aussi y voir une contrainte de type plus spécifiquement structurelle : avec un dé, le fractionnement du piédroit s'ajuste plus adéquatement aux bases, agissant comme un mini chapiteau. Il aurait pu servir de parade aux problèmes de stabilité de terrain. J.-P. DE RYCKE, *L'architecture*, p. 208.

60. *Ibid.*, p. 207.

61. Le décor des allèges est plus rarement occupé à Namur, au contraire de Liège par exemple qui y développe assez tôt un décor d'inspiration française.



Fig. 9. Namur, *Façade rue de la Croix n°15, Façade rue des Brasseurs n°155-159*,
Fin du XVII^e siècle, dernier quart du XVII^e siècle.
Cliché C. Heering.

Une touche baroque est apportée, toujours timidement, quand les chambranles sont ornés de crossettes dont les angles sont occupés d'ailerons involutés. Cette formule, souvent adoptée à Namur (fig. 9), avait été exploitée à l'ancien palais des Gouverneurs, de même que, de manière plus complexe, sur la façade de Saint-loup.

Parfois la baie se charge d'une composition plus complexe qui se déploie dans les espaces laissés libres entre les ouvertures, comme sur le couronnement des linteaux⁶². Un groupe plus ou moins homogène de constructions, datant du dernier quart du XVII^e siècle, se dégage (fig. 9 et 10). Sur un rythme sou-

62. L'arc de décharge en encorbellement de type gothique, fréquent en Flandre, diminue d'importance au XVII^e siècle. En devenant de moins en moins proéminent et de plus en plus surbaissé, il finit par se noyer dans le parement. Le tympan aveugle de l'arc, alors rempli d'une maçonnerie légère pour éviter de charger le linteau, appelait une ornementation spécifique (bas-reliefs, médaillons, cartouches). Quand les arcs de décharges disparurent, ces motifs ornementaux survécurent dans les panneaux des allèges ou les frontons. O. VAN DE CASTYNE, *L'architecture privée en Belgique*, p. 149.



Fig. 10. Namur, *Façade rue Fossés Fleuris n°4-6*,
1696.

Cliché C. Heering.

tenu de travées, les façades déclinent des encadrements à listel, avec ou sans crossettes à ailerons, et divers couronnements de baies. La façade de la rue de l'Ange (fig. 9) présente des couronnements différents à chaque niveau. Aux frontons malheureusement détruits du rez-de-chaussée succèdent au premier niveau des frontons courbes moulurés terminés par des volutes rentrantes et frappés d'une clé en console. Les baies du dernier niveau, reposant sur un cordon saillant et profilé, sont dotées d'un chambranle à crossettes et ailerons surmonté d'un dé sommé d'une sphère et accosté d'ailerons à volutes. La façade de la rue de la Croix (fig. 9) offre le même décor au dernier niveau, le reste ayant certainement été amputé de son ornementation primitive. Dans ces deux exemples, la filiation avec l'ancien palais des Gouverneurs est indéniable. Dans deux autres cas (fig. 10), des couronnements courbes délimités par un larmier profilé, différent à chaque niveau, impriment au frontispice un rythme continu de travées. L'agrafe saillante, ponctuée d'un dé sur lequel repose une



Fig. 11. Lille, *Façades place de Bleuets n°4-6* ; Namur, *Façade rue de la Croix n°44*,
Deuxième tiers du XVII^e siècle, première moitié du XVIII^e siècle.
Cliché C. Heering.

sphère engagée, parfois manquante en raison de l'abaissement des seuils, termine de conférer à cette succession de travées une apparence bien baroque. Au-delà d'une parenté avec des modèles namurois, comme l'ancien palais des Gouverneurs, il faut trouver dans cette pratique de couronnement courbe des baies, des rapprochements avec l'art brabançon et la Flandre française où, comme à Lille, l'usage des arcs de décharge en encorbellement encore gothiques avaient, par une lente transformation, donné place aux couronnements courbes des baies⁶³. Des analogies avec certaines façades lilloises (fig. 11) sont d'ailleurs très éloquentes à ce sujet⁶⁴.

63. Voir P. PARENT, *L'architecture civile à Lille au XVII^e siècle*, Lille, 1925.

64. Cette datation figure sur la façade arrière du bâtiment. *Le patrimoine monumental de la Belgique : 5 : Province de Namur, Arrondissement de Namur*, t. II, Liège, 1975, p. 526.



Fig. 12. Namur, *Façades rue de l'Ange n°87, Façade de la rue du Collège n°17,*
1702, 1719.

Cliché C. Heering.

Dans un unique cas (fig. 11) rue de la Croix, la façade présente à l'étage une baie cantonnée sur toute sa hauteur de grands ailerons involutés et cou-dés dont le déploiement en largeur de la partie inférieure, agrafée au piédroit au niveau de l'ancienne croisée, n'est pas sans rappeler la grande fenêtre de l'église Saint-Joseph.

L'application des ordres n'est effective que dans de rares cas au sein de l'architecture privée namuroise. Nous retiendrons une façade datée de 1719⁶⁵ sise en face de l'église Saint-Loup (fig. 12), présentant une interprétation très stylisée et fantasque des ordres dorique, ionique et corinthien. Tout en imprimant un ressaut de la corniche qui les surmonte, les pilastres sont reliés

65. N. BASTIN, *L'architecture civile à Namur*, p. 37.

verticalement par des consoles saillantes, qui se transforment au dernier niveau en triglyphes supportant une corniche en fort relief. Dans les allèges, les consoles sont cantonnées de volutes dont le galbe se redresse au centre et est ponctué, par étage, d'une sphère, de trois boules amassées ou d'une pointe. La façade devait se couronner, selon les plans primitifs, d'un fronton portant une statue de saint Michel⁶⁶. Il en résulte un habillage complet et cohérent de la façade dans lequel la structure traditionnelle est absorbée et transformée par un décor original et baroque, bien que relativement équilibré dans son ensemble, qui témoigne d'une parenté avec certains modèles bruxellois de la fin du XVII^e ou du début du XVIII^e siècle.

Pour compléter ce panorama, il reste à mentionner un motif fréquemment utilisé, le cartouche. Au contraire des ordres qui nécessitent une conception d'ensemble de la façade, il constitue parfois la seule citation baroque introduite dans des façades traditionnelles⁶⁷. Le cartouche prend place le plus souvent dans les allèges de fenêtres (fig. 8, 9 et fig. 13 : cartouche millésimé de 1680), plus rarement sur l'encadrement de la baie (fig. 13 : cartouches datés de 1678 et 1675), voire en couronnement de cette dernière (fig. 13 : cartouche de 1703). Il supporte alors une date ou un emblème (dans le cas des enseignes) et est constitué sur un même schéma de base : sur le thème général de l'écusson (le champ vide, généralement ovale, destiné à recevoir l'inscription), se dessine une composition curviligne au contour plus ou moins échancré et à la surface ondoiyante. L'écusson est généralement sommé de deux volutes adossées se déroulant latéralement et auxquelles répond un motif du même type dans la partie inférieure. Des motifs latéraux divers en forme de crosse, involutée ou non selon les cas, referment la composition. Cette disposition est héritée des modèles offerts par la voûte de Saint-Loup (fig. 3 et 4), en version réduite et simplifiée bien entendu puisqu'elles n'ont rien de comparable aux cartouches largement déployés des lunettes par exemple, dans lesquels les différentes membranes se superposent et s'enchaînent avec diversité. Dans le choix et le traitement des motifs qui les constituent, certaines inspirations de la voûte sont nettement identifiables (voir les quatre spécimens datés en fig. 13). Tel est le cas de l'emprunt des grappes de fruits et de fleurs sur le cartouche daté de 1703, un exemple rare utilisant le vocabulaire végétal de la voûte, et pour lequel la filiation avec l'église est évidente. Il en va de même de l'usage des crevés sur les membranes (cartouches datés de 1680, 1703), de la métamorphose des ailes du cartouche en cornes d'abondance (cartouche daté de 1680), parfois réduits à une surface godronnée plus stylisée (cartouches datés de 1675, 1703) ou à l'usage de perles (cartouche daté de 1678,

66. Un bel ensemble de cartouches est également conservé au musée archéologique de Namur

67. J. FRANQUART, *Cent tablettes et escussons d'armes. Pour sculpteurs, pintres et orfèvres, pour s'en servir aux ornemens d'inscriptions, enblemes et armes*, Bruxelles, 1622.



Fig. 13. Namur, *Cartouches des maisons sises rue du Président n°51, rue de l'Ange n°16, rue Fossés Fleuris n°41-43, rue de la Croix n°32-34, Respectivement millésimés de 1678, 1680, 1675, 1703.*
Cliché C. Heering.

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 et fig. 8) est une pratique qui a également pu être puisée dans les spécimens de Saint-Loup ou dans les recueils de cartouches de Jacques Francart⁶⁸. Cet échantillon met aussi en évidence des interprétations plus ou moins vulgarisées du cartouche. En effet, alors que les exemples de la voûte mettent en scène un vocabulaire varié s'enchaînant avec souplesse sous le mode d'une métamorphose continue, la majorité des spécimens des façades privées présentent un vocabulaire souvent réduit aux seules volutes et crosses, parfois juxtaposées sans logique de continuité ou sans le traitement dynamique particulier de Saint-Loup. Dans le cartouche de la rue de l'Ange (millésimé de

68. Voir C. LESSEUX, *Les enseignes de Namur aux XVII^e et XVIII^e siècles. Analyse des œuvres conservées*, mémoire de licence présenté à l'UCL (L.-Fr. Génicot et I. Vandevivere, promoteurs), Louvain-la-Neuve, 2001.

1680), la transition entre les éléments est moins fluide, les cornes d'abondance moins tortueuses et le traitement plus stylisé que dans les cartouches de l'église. Le cartouche daté de 1696 de la rue Fossés Fleuris (fig. 8) présente un traitement particulièrement intéressant. Les enroulements du cuir sont ramenés ici à des crosses involutées en boudin, plaquées sur la surface. Sur les flancs, y sont juxtaposées des volutes raides tandis que des ailes d'oiseaux émanent des crosses de la partie inférieure. Il en résulte un assemblage stylisé et décousu de motifs, interprétation vulgarisée du motif du cuir, mais dont les formes en boudin ne sont pas sans évoquer certaines masses similaires d'allure osseuse ou organique de la voûte. De même, alors que certains cartouches présentent des enroulements supérieurs et inférieurs sculptés en plein relief (hérités du modèle du cuir) (fig. 13 : cartouche daté de 1675), ceux de cette façade (fig. 8) sont ramenés à des volutes affrontées sans consistance et plaquées sur la surface.

Dans ces façades, qui demeurent traditionnelles dans leur structure, le cartouche apparaît comme un motif plaqué, sans lien réel avec les membres architectoniques. Il colore les bâtisses d'une touche baroque discrète et ponctuelle mais manifeste. Partout ailleurs, dans l'architecture baroque du XVII^e siècle, on assiste à la prolifération généralisée du cartouche, qui en devient presque comme la signature ou la marque distinctive. Le succès du motif s'explique avant tout par sa fonction première de support de l'inscription, en l'occurrence de la date mais aussi des armoiries et des emblèmes. Rappelons ici qu'un nombre important d'enseignes namuroises s'annonçaient dans un cartouche auriculaire⁶⁹. Il faut en outre certainement chercher une part de la fortune du motif dans son caractère *transportable* et *transposable*. Comme motif isolé, ayant sa cohérence propre, le cartouche est facilement intégrable partout. Etant 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, pourquoi pas, être réalisé à l'avance. Même si ces spécimens namurois n'ont plus nécessairement les caractères de vitalité, de dynamisme, de métamorphose et de tension qui constituent l'essence du style baroque, ils n'en constituent pas moins des témoins intéressants et adaptés à la richesse de leur commanditaire.

69. Des artistes du Brabant et des Flandres, comme Colyns de Nole, Hans Van Mildert et Lucas Faydherbe, de même que des marchands anversoises, venaient s'approvisionner en pierre dans les carrières namuroises et y faisaient dégrossir et façonner les œuvres par les artisans namurois, afin d'éviter les coûts de transports. Ils faisaient façonner à Namur les *colonnes et chapiteaux, architraves et corniches, cartouches et frontons aux formes compliquées des autels et autres pièces décoratives, dont ils donnaient le dessin, en se réservant d'y ajouter la statuaire et les ornements en marbre de Carrare, albâtre d'Angleterre ou pierre blanche d'Avesnes qu'ils sculptaient eux-mêmes*. F. COURTOY, *Les Duchesne tailleurs de pierres et marbriers namurois*, pp. 285-286.

Le bilan

Au terme de ce parcours, force est de constater que les innovations majeures se limitent aux constructions religieuses d'abord, civiles ensuite, et s'y appliquent avec prédilection aux organes d'ouverture que sont les portes et portails, mais aussi aux niches et aux lucarnes. Dans les demeures bourgeoises, quand les principes d'ornementation ne sont pas recherchés dans les éléments constructifs eux-mêmes, une ornementation rapportée, composée d'une faible variété de motifs (listel avec ou sans crossettes, volute, aileron, console, cartouche, fronton semi-circulaire, clé, agrafe, sphère), se concentre naturellement autour de la baie (encadrement, couronnement du linteau, allège, piédroit), sans jamais atteindre l'exubérance et la richesse des constructions flamandes et brabançonnaises.

Ensuite, si l'église Saint-Loup sonne l'entrée fracassante du baroque dans la cité mosane, il faut bien admettre que son retentissement n'a pas eu la portée qu'elle méritait. Le décor de l'église trouve une résonance particulière dans un nombre réduit de constructions tels que le porche de l'ancien refuge des prémontrés de Floreffe ou la niche de la cour du collège des jésuites attenant à l'église. Un écho à l'ornementation de la voûte est également perceptible dans les cartouches disséminés au gré des édifices. Mais son influence se limite à peu près à cela. Des parentés doivent être soulignées avec d'autres édifices de la cité, maniéristes cette fois, comme l'ancien palais des Gouverneurs ou l'église Saint-Joseph, de même qu'avec des pratiques brabançonnaises, d'où rayonnait le style baroque, et même lilloises. Ces influences s'expliquent par les échanges d'artistes entre les villes, de même que par l'intense activité d'exploitation des carrières voisines, véritables carrefours culturels favorisant à la fois les contacts entre les artistes, la circulation des modèles gravés et la diffusion des motifs ornementaux⁷⁰. En termes chronologiques, l'empreinte baroque ne se fait sentir que dans la seconde moitié du XVII^e siècle, avec le décalage nécessaire à l'adaptation des formules nouvelles par la main-d'œuvre locale pour l'architecture privée.

Il faut aussi encore insister sur le fait que ces maigres tentatives d'intégrer les formes nouvelles ne furent que très limitées : *La mentalité, profondément liée à la tradition, ne fit pas de bond spectaculaire [...] L'architecture privée évolua donc sans changement brusque et en dehors de courants novateurs. Elle passa de la tradition gothique au XVIII^e siècle classique par une lente et longue transformation*⁷¹.

70. Th. CORTEMBOS, *L'architecture de la rue*, p. 121.

71. C. HENRION, *Le baroque en Wallonie*, p. 56.

On serait tenté de resituer cette relative sobriété du décor, cette retenue de l'ornement, dans le cadre plus large de l'architecture en Wallonie, de son penchant pour le classicisme français et de sa réticence à adopter les expressions lyriques baroques propres à l'architecture du Nord du pays. La faible concentration des formes baroques en Wallonie a tour à tour été justifiée par nombres d'arguments: destructions massives des édifices baroques occasionnées par les guerres et conflits divers ; affinités culturelles avec la France sous-tendant un choix délibéré en matière esthétique⁷² ; privilèges accordés par les Archiducs aux artistes anversois et bruxellois ; invasions successives des troupes de Louis XIV et occupation française des villes comme Charleroi, Mons, Tournai et Liège ; situation économique peu glorieuse des villes wallonnes, loin de bénéficier du rayonnement des cités flamandes et brabançonnaises ; classes sociales supérieures incapables d'exercer un mécénat de quelconque ampleur⁷³ ; contingence du matériau imputable à la dureté de la pierre locale, moins malléable que dans les Flandres⁷⁴. Quelque soit le rôle, difficile à mesurer, de ces facteurs historiques, culturels, politiques, sociaux et matériels, il faut bien constater qu'à Namur l'influence française se manifeste plus tard que dans les autres villes wallonnes⁷⁵. Si l'on peut rapprocher l'expression sévère et mesurée de l'architecture d'une ville comme Liège à une influence française, on aurait tort d'imputer la carence

72. G. LEMEUNIER, *L'art baroque et classique en Wallonie*, pp. 15-16.

73. A. GHEQUIERE, *L'architecture civile ancienne*, pp. 147-149.

74. L'influence des styles français deviendra prépondérante dans l'architecture civile namuroise dans le deuxième quart du XVIII^e siècle. À partir du type traditionnel, la transition vers la façade classique se fait sans heurt. L'ordonnance aérée, aux grandes baies et aux travées espacées, se généralise, avec, pour les hôtels de maître, un déploiement en largeur de la bâtisse. Sur cette structure de base, un nouveau traitement des organes d'ouverture et une réorganisation de la façade voient timidement le jour. Au rythme continu et cadencé des travées succède une composition symétrique dans laquelle la travée centrale, ou celle abritant le portail, tend à être mise en valeur par un ressaut ou par l'usage de l'ornement. Ce recentrement de la façade est encore accusé par l'utilisation de pilastres colossaux à refends, transcendant la succession horizontale des niveaux et cantonnant soit la travée centrale soit le bâtiment entier, ou bien par l'usage d'un fronton. Les portes et portails reçoivent ici aussi un traitement particulier : les angles s'incurvent, les traverses d'impôsts s'animent, voire se chantournent, les arcs sont frappés de clés, les piédroits se garnissent tantôt de panneaux creusés, tantôt de refends (sorte de version classique du bossage), tantôt de pilastres avec ordre à l'antique. Une ornementation d'essence végétale, au traitement plus sec que celui déployé dans le baroque, présente des analogies avec le mobilier : elle figure des résilles de fleurettes, des fleurons en chute, des guirlandes en feston, etc. Les cartouches auriculaires sont souvent remplacés par des panneaux plats. Mais parfois, le traitement en forts ressauts d'une corniche ou la modénature d'un encadrement de porte témoigne encore d'une persistance de l'esthétique baroque. Il en va de même de l'usage des motifs de prédilection du baroque comme les volutes ou les ailerons qui subiront un nouveau traitement.

75. C'est dans ce sens que s'est renouvelée, depuis quelques années, l'étude du phénomène ornemental. Pour un état de la question, voir le récent volume de la revue : *Perspective, Ornement/Ornemental*, 1, 2010/2011.

ornementale qui caractérise la façade namuroise dans son ensemble à l’engouement pour un classicisme venu de France. Avec l’église Saint-Loup, avec sa situation géographique et ses ressources géologiques (carrières), favorisant un contact constant avec le Brabant, la ville présentait un substrat fertile pour le développement du style baroque. Sans doute les guerres et les sièges du tournant des XVII^e et XVIII^e siècles, de même que l’appauvrissement de la cité et des commanditaires de faible envergure l’ont-ils privée de participer pleinement à la culture baroque telle qu’elle se développait au nord du Pays.

Finalement, cet aperçu nous éclaire sur quelques aspects fondamentaux de la nature complexe de l’ornement. Bien que d’abord destiné à la vue du spectateur, en le séduisant par sa nature plastique et expansive, l’ornement est loin de se réduire à une adjonction gratuite cantonnée à un seul rôle esthétique⁷⁶. Développée dans le domaine religieux, l’ornementation baroque assume à côté de ses enjeux plastiques, une fonction symbolique et persuasive, exploitée par les jésuites dans le contexte de la Contre-Réforme pour rétablir le triomphe de l’église catholique. Certaines formules ornementales, comme le portail à la romaine ou le cartouche, peuvent aussi renvoyer à des signes précis. Une fois multiplié dans des sphères profanes et/ou privées, le signe tend à se vider de son sens pour devenir un pur jeu formel. Mais l’ornement n’en devient pas pour autant pure gratuité. Même quand il prend la forme d’un motif plaqué sur un habitat dont la fonction est à la base utilitaire, l’ornement n’est ni simplement superflu ni totalement inutile. C’est lui qui justifie l’assimilation de façades sobres et fonctionnelles à certaines catégories esthétiques et stylistiques. Rien de plus agaçant d’ailleurs que de voir coller l’étiquette de Louis XIII – appellation en soi désuète et critiquable – à des façades entières alors qu’elles ne présentent qu’un motif de bossage sur une modeste porte, ou bien de voir assigner le qualificatif de baroque à un édifice dès qu’un volute s’ajoute à son ordonnancement traditionnel. Gardons à l’esprit que ces greffes, ces adjonctions, ces citations baroques s’ajoutent sur un substrat traditionnel. Tout en conférant à une façade un renouvellement dans l’esprit du temps, ils fonctionnent comme des indicateurs sociaux. En supposant un coût particulier, un matériel investi par une main-d’œuvre spécialisée, l’ornement revêt une valeur d’indice : il qualifie, met en valeur et signifie le rang social et les goûts de son propriétaire. Dans la société du paraître propre au XVII^e siècle, les communautés religieuses, les détenteurs du pouvoir et le peuple étalent leurs richesses, leur prestige et leurs idéaux sur les façades car elles manifestent le statut de manière plus tangible. A l’échelle namuroise, elles se déclinent avec diversité de la plus spectaculaire à la plus modeste, avec des écarts manifestes, reflétant ainsi la structure sociale du temps.

