

LE MENSUEL
DU CENTRE DE LA WALLONIE

OCTOBRE 1991

120 F

HORS SÉRIE

confluent



Le néo-gothique en Wallonie

Couverture :

Vierge à l'enfant entouré d'anges.

Miniature de Maredret, entre 1935 et 1965.

Interprétation de la miniature du XV^e siècle reproduite ci-dessous.

A l'arrière-plan, l'église néo-gothique de Maredret.



Miniature représentant la Vierge à l'enfant entourée d'anges.
Londres, British Museum, XV^e siècle (Add. MS 35312, f.141).

Désireuse de célébrer par une publication originale le XX^e anniversaire de sa création, la revue Confluent¹ apporte son concours, par ce numéro hors série, à l'exposition mise sur pied par la Société archéologique de Namur pour faire connaître et reconnaître un art souvent décrié, mais néanmoins marquant dans nos régions: le néo-gothique.

Les hasards de l'histoire ont fait que la province de Namur en recèle un des hauts-lieux, toujours fréquenté et admiré par des milliers de visiteurs: l'abbaye de Maredsous. Carrefour d'impulsions venant d'Angleterre, de France et d'Allemagne, cette abbaye devint à son tour foyer de création et de rayonnement d'un style adapté à une liturgie solennelle, telle que pratiquée à l'époque dans les offices religieux.

La vogue du néo-gothique, qui se présentait comme «l'art chrétien», en réaction contre les autres styles jugés d'inspiration païenne, fut telle qu'il entra, sous des formes souvent moins pures, dans tous les lieux du culte, dans les cimetières, et même dans les maisons, sous la forme d'objets familiers comme des croix et bénitiers.

Ainsi cet art est-il à la fois l'inspirateur de grandes oeuvres et l'expression d'un fait de société. Le découvrir c'est faire le pont, par delà les deux grandes guerres, avec l'esprit de l'époque de nos arrière-grands-parents.

La Société archéologique, gardienne vigilante des témoins de notre passé, rassemble, entretient et expose ses collections d'objets précieux dans trois musées namurois, le Musée archéologique, le Musée de Croix et le Musée des Arts anciens du Namurois. Par l'exposition thématique que ce dernier musée accueille jusqu'à la mi-novembre, elle montre que sa vitalité est intacte et que la confiance que lui ont toujours accordée les autorités communales et provinciales est parfaitement méritée. Puissent d'autres initiatives du même genre nous permettre des découvertes du même intérêt! ◆

Pierre DULIEU,
Directeur de Confluent.

¹Confluent se définit comme «le mensuel du Centre de la Wallonie». Couvrant l'ensemble des questions d'intérêt régional, il consacre un soin particulier à la défense et à l'illustration du patrimoine namurois. Abonnement: 850F/an, à verser au compte 250-0281910-16 Rens.: Confluent, rue Mazy, 35- 5100 Jambes. Tél.: 081/30 28 35.

Les Editions du Confluent viennent également de publier un livre consacré aux «Chapelles, potales et cultes populaires. L'exemple du pays de Brogne», par J.-B. Lefèvre, 150 pages, 110 illustrations, 850 F. Documentation sur demande.

- Editeur responsable :
Pierre Dulieu c/o Confluent, rue Mazy 35 - 5100 Jambes
- Réalisation : EDICO (Les Editions du Confluent) s.c.
rue Mazy 35 - 5100 Jambes - Tél.: 081/30 28 35 - 10/91.

- Numéro hors série publié à l'occasion de l'exposition «Le néo-gothique en Wallonie», organisée au Musée des Arts anciens du Namurois, Hôtel de Gaiffier d'Hestroy, rue de Fer 24 à Namur, du 19 octobre au 17 novembre 1991. Coordination générale de l'exposition: Jacques Toussaint.

- Les œuvres reproduites dans cette brochure proviennent des abbayes de Maredsous et Maredret, de la chapelle de l'évêché de Namur et de collections privées.

- Les articles publiés n'engagent que leurs auteurs.

- Remerciements :

Nous remercions le Crédit communal, qui a notamment imprimé l'affiche de l'exposition, à laquelle nous avons emprunté la couverture du présent numéro, la Banque Cera, qui a participé au financement du montage audio-visuel d'où est tiré le texte introductif, ainsi que l'I.R.P.A. auquel nous devons la plupart des clichés publiés.

INTRODUCTION¹

AU moment où la Wallonie est à la recherche de son identité, il nous semble opportun de présenter un courant artistique qui, s'il est relativement récent, reste méconnu et, par là, fort décrié. Il n'est pas dans nos intentions d'entrer dans les détails, mais plutôt de sensibiliser. Notre souhait est, en effet, d'attirer l'attention sur un patrimoine artistique, de qualité variable certes, mais qui a marqué une bonne partie du XIX^e siècle et même le premier quart du XX^e siècle. Nos artistes wallons, en collaboration parfois avec des confrères du nord du pays, ont laissé des œuvres nombreuses qui, par leur redondance et le caractère de série de certaines, exaspèrent les historiens de l'art et les archéologues. L'essentiel cependant est que les générations futures soient en possession de jalons révélateurs.

Le gothique

L'appellation «gothique» a été donnée, par dénigrement et très improprement, à l'art ogival. Celui-ci, qui remplaça au milieu du XII^e s. le style roman, se caractérise par l'emploi de la croisée d'ogive pour les voûtes, et de l'arc brisé. D'une manière schématique, on distingue dans son évolution trois périodes importantes : le gothique primaire (XII^e-XIII^e s.), le gothique rayonnant (XIV^e s.) et le gothique flamboyant (XV^e s.). La sculpture et la peinture gothiques, surtout ornementales, jouent jusqu'au XV^e s. le rôle d'auxiliaires de l'architecture.

De la survivance du gothique au gothicisme

À l'époque du classicisme et de l'académisme (XVII^e, XVIII^e s.), on a déprécié le style ogival du Moyen Age, le gothique étant qualifié d'art de barbare, de Goth. Cela n'empêche, on construira encore dans ce style, mais en utilisant des formes très abâtardies. La logique du gothique n'est plus comprise. La construction de la cathédrale d'Orléans aux XVII^e et XVIII^e siècles en est un exemple typique.

Curieusement, c'est en Angleterre d'abord que le mouvement romantique fait revivre le gothique. Ce prélude au gothique pourrait être qualifié de «gothicisme». La France

participe aussi au mouvement avec J.-J. Rousseau, Chateaubriand ensuite (il écrit *Le Génie du Christianisme*), mais surtout Victor Hugo qui, dans *Notre-Dame de Paris* (1831), donne une description précise du modèle gothique. En Allemagne, le mouvement littéraire appelé *Sturm und Drang* joua dans cette prise de conscience un rôle important, ainsi que l'achèvement, dès 1842, du dôme de la cathédrale de Cologne.

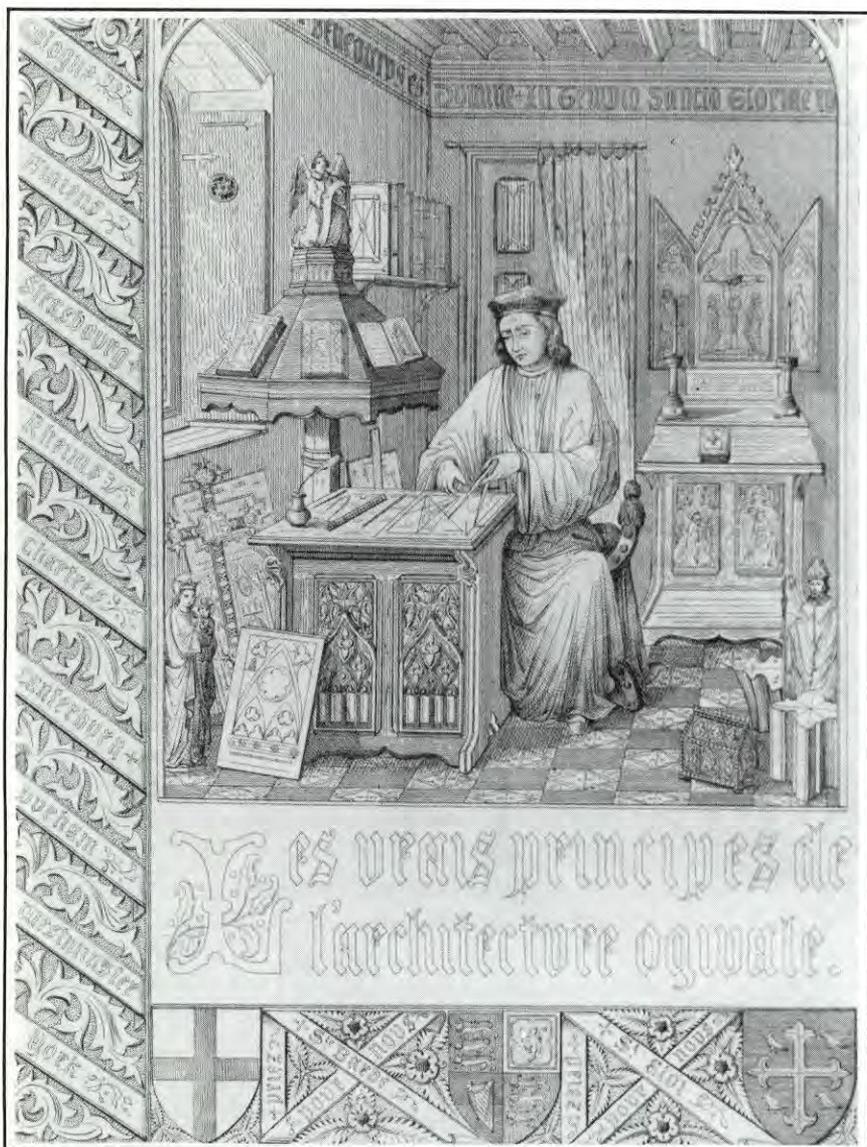
En Angleterre, deux dilettantes réalisent de grands ensembles gothicistes. Horace Walpole aménage sa villa «Strawberry Hill» et lui donne une allure de construction médiévale (1749-1753). Plus tard, William Beckford transforme son domaine de Fonthill en un véritable monastère appelé «Fonthill Abbey».

Face à ce courant, le Prince de Ligne expliquera : «On voit partout des maisons en forme d'églises ou de forteresses, avec des cours en forme de cloîtres, des fenêtres et des plafonds en forme d'ogives, et des cheminées en forme de tombeaux».

Un personnage important pour la résurrection du gothique et le retour de l'apologétique, est le Comte Charles de Montalembert (1810-1870), écrivain français né à Londres, où il passe une partie de sa jeunesse. En 1828, il visite Bruxelles et remarque la cathédrale Sainte-Gudule ainsi que l'Hôtel de Ville. Quatorze ans plus tard, de retour chez nous, il visitera la ville de Courtrai en compagnie d'un jeune homme de 21 ans, Jean-Baptiste Béthune, futur architecte de Maredsous.

Dans ce contexte, l'étude des monuments du Moyen Age gothique va permettre aux archéologues et restaurateurs de comprendre la structure de ces constructions. On commence à publier des recueils de gravures de monuments anciens. C'est le cas en Angleterre et en France dès la fin du XVIII^e siècle. Le Comte Laborde entreprend en 1816 la publication des *Monuments de la France classés chronologiquement*. Arcisse de Caumont fonde la *Société des antiquaires de Normandie* qui publie son *Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Age* (1824). En Allemagne, Sulpiz Boisserée écrit en 1822 *Histoire et description du dôme de Cologne*. En Belgique paraît en 1824 une *Vue générale de l'abbaye d'Aulne*. Neuf ans plus tard, des reproductions de l'abbaye de Villers sont publiées dans l'*Album pittoresque*. En 1840, l'excellent mémoire de A.J.B. Schayes sur *L'architecture ogivale en Belgique* donne une idée plus précise de ce domaine en pleine découverte.

Parallèlement à ces publications, des associations pren-



Frontispice de l'ouvrage de A.W. Pugin, remanié et augmenté par H. King sous le titre français *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne* (Bruges, 1850).

nent la défense des monuments anciens. La *Camden Society for promoting the study of gothic architecture* en est un exemple. En France, Prosper Mérimée est nommé, en 1834, Inspecteur général des Monuments historiques. Son action pour la sauvegarde des monuments, notamment ceux du Moyen Age, sera primordiale. La France est, en effet, victime de la «Bande noire», ces particuliers sans scrupules qui se servent des monuments anciens comme carrières. Le Comte Charles de Montalembert publie à ce propos, en 1833, une lettre à Victor Hugo intitulée *Le vandalisme en France*.

C'est dans cet état d'esprit que naît le néo-gothique.

Le néo-gothique

Pour schématiser, on peut dire que le mouvement artistique néo-gothique charrie pêle-mêle des éléments historiques (plus ou moins bien interprétés), «nationalistes», reli-

gieux, artistiques, littéraires, etc. Il fait lui-même partie de cette idéologie militante, juvénile, vaste et vague à la fois et que l'on désigne sous le terme commode de «romantisme».

La redécouverte de l'art ogival commence au XVIII^e siècle à l'instigation d'amateurs pour aboutir, au XIX^e siècle, à deux grands courants diamétralement opposés : le courant religieux anglais avec Auguste Pugin (1812-1852) et le courant laïque dit des «diocésains» avec Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879).

Le courant religieux anglais

Auguste Welby Pugin participe à la reconstruction, en style «perpendicular» (gothique flamboyant), du Parlement de Londres. Mais ce style ne lui suffit pas ; il veut revenir aux sources du gothique.

En 1841, il publie un ouvrage capital : *The true principles of Pointed Christian Architecture*. Cette publication, remaniée et augmentée par son ami Henry King, sera éditée à Bruges en 1850 sous le titre français *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne*.

Catholique, Auguste Pugin explique que «L'architecte médiéval étant honnête artisan et bon chrétien, l'architecture médiévale était admirable, et que, pour être de nos jours un bon architecte, il fallait être travailleur honnête et bon chrétien». Henry King interprétant Pugin écrit «Le gothique, c'est plus qu'un style, c'est une doctrine».

Auguste Pugin, rénovateur passionné du gothique, sera atteint de neurasthénie et mourut à Ramsgate en 1852. Il ne sombrera pas dans l'oubli car il a lancé un mouvement qui se poursuivra chez nous avec le Baron Béhune et Jules Helbig.

¹ Pour plus de détails, on doit se référer à l'article du Père Jacques-Grégoire WATELET, *Les rénovateurs du gothique et l'architecte de Maredsous, Jean Béhune dans L'église abbatiale de Maredsous. 1888-1988*, Maredsous, 1988, pp. 8-32.



Les diocésains

Eugène Viollet-Le-Duc est le plus célèbre représentant du courant diocésain. On connaît son fameux *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XII^e au XV^e siècle* publié en dix tomes de 1834 à 1858, dans lequel il n'hésite pas à écrire : «Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui n'a jamais existé à un moment donné». Il précisera qu'il est important «d'imiter, non les formes, mais l'esprit du gothique».

A l'opposé de l'anglais Pugin, Viollet-Le-Duc croit voir dans le gothique triomphant du XIII^e siècle l'expression même de la nouvelle société laïque conquérante - celle des villes en pleine expansion - se libérant du poids des ordres religieux.

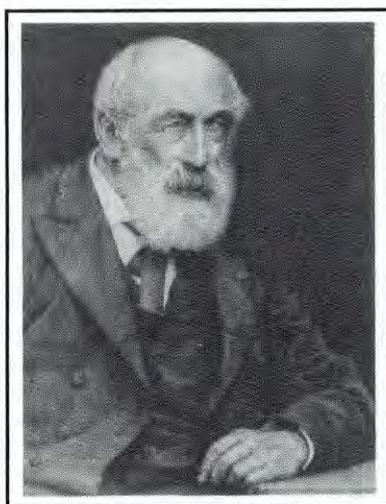
Le courant néo-gothique rationaliste issu de Viollet-Le-Duc se continuera en Hollande avec Cuypers, l'architecte du Rijksmuseum d'Amsterdam et chez nous avec Beyaert ou Poelaert.

Jean-Baptiste Béthune et le néo-gothique belge

Jean-Baptiste Béthune voit le jour à Courtrai en 1821. Autodidacte, il reçoit cependant certains cours d'un précepteur irlandais. Il entame des études de philosophie à Louvain et suit des leçons de dessin chez le sculpteur Geerts.

Sa rencontre avec le Comte de Montalembert à Courtrai en 1842 l'impressionne et sera décisive pour la suite de sa carrière. L'écrivain français lui fait apprécier l'architecture du Moyen Age et les arts qui participent à son décor. Jean-Baptiste Béthune deviendra son disciple.

De mai 1842 à octobre 1843, en convalescence en Angleterre, il découvre l'œuvre d'Auguste Pugin. A deux repri-



ses, il rencontre l'architecte anglais. Dans une lettre à son épouse restée à Bruges, il écrit ce bref compte-rendu : «Tout, dans la maison, est gothique, c'est-à-dire élégant et commode». Béthune ira chercher chez Pugin son inspiration artistique et, au-delà, les éléments d'une idéologie militante que l'on peut résumer ainsi : le style gothique, expression, au XIII^e siècle, d'une chrétienté à son apogée, devra par sa renaissance influencer profondément, dans l'ordre religieux, la société du XIX^e siècle en voie rapide de déchristianisation, et de plus, restée marquée par l'art païen des trois derniers siècles : celui de la renaissance et du baroque, inspiré par la civilisation gréco-romaine, non seulement étrangère, mais même opposée à l'esprit comme aux formes artistiques du christianisme.

L'activité de Jean-Baptiste Béthune touche à des domaines multiples : architecture, vitrail, sculpture, orfèvrerie, etc. Il établit les plans détaillés de l'église et de l'abbaye de Maredsous, construites de 1872 à 1900, mais aussi ceux de toute la décoration intérieure. On lui doit également, entre autres exemples, l'église du Trieu à Courrière, édifiée en 1872.

Jean-Baptiste Béthune sera conseiller artistique auprès des frères Desclée pour leurs imprimeries de Tournai et de Bruges. Il exerce aussi son activité aux ateliers de cuivrierie Desclée de Roubaix, dispose d'un atelier de vitrail à Gand et crée même des bannières.

Les Congrès de Malines

Les Congrès catholiques de Malines de 1863-1864 cautionnent la création des gildes et des écoles destinées à promouvoir l'art chrétien. James Weale, archéologue anglais installé à Bruges, crée la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc. Des excursions et voyages archéologiques sont entrepris par les membres en Belgique, en France, en Hollande ou en Allemagne. Sur proposition du Baron Béthune, tout catholique libéral est exclu de la Gilde.

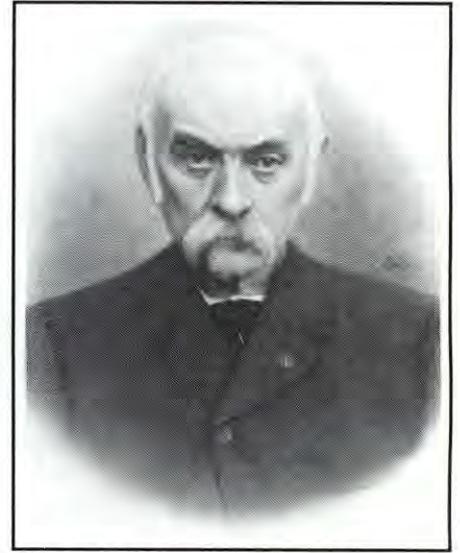
Les Congrès de Malines stimulent l'ouverture des Ecoles Saint-Luc. Jean-Baptiste Béthune en est le père spirituel. A cette époque, on constate que rares sont les artisans capables de restaurer des monuments gothiques. Des essais sont tentés pour rénover les académies, mais sans succès ! En 1862-1863 se crée à Gand la première école professionnelle Saint-Luc. D'autres s'ouvriront à Lille en 1877, à Liège et Merelbeke en 1880 et à Bruxelles en 1888.

Ces établissements fondent leur enseignement sur la



Saint Jean-Baptiste baptise Jésus.

Jules Helbig (Peinture sur cuivre d'après un dessin de J.-B. Bèthune), vers 1883-85 (Abbaye de Maredsous, église).



Jules Helbig, co-fondateur des Ecoles Saint-Luc.

formation artistique, mais aussi sur le sentiment chrétien.

Jules Helbig, un des animateurs de l'école Saint-Luc de Liège précise : «Voulez-vous des artistes convaincus, fidèles, consciencieux, donnez-nous de solides chrétiens et une éducation artistique qui ne viole pas les enseignements de leur catéchisme».

En architecture, peinture, sculpture, vitrail, orfèvrerie, reliure, miniature, etc, des œuvres naissent dans cet état d'esprit.

Les Ecoles Saint-Luc rejettent essentiellement deux tendances : l'une résultant de l'influence grandissante de l'éclectisme; l'autre venant de l'art officiel enseigné dans les académies. «L'éclectisme est la plaie de l'art» dira l'architecte Lassus, restaurateur de la Sainte-Chapelle à Paris. Quant à l'art académique officiel, préconisant l'étude du nu, les Ecoles Saint-Luc y voient une manifestation du paganisme. Elles invitent à puiser des modèles dans l'art du Moyen Age. Le Baron Bèthune s'exclamera : «Au moment où l'enfant est confié aux écoles de dessin, il a généralement conservé sa candeur et son innocence. Or, à peine y est-il entré que ses yeux sont forcés de s'arrêter sur les plus révoltantes nudités. Au sein de sa famille chrétienne, on lui a toujours recommandé la décence, la chasteté; voici que l'école à laquelle on l'envoie lui apparaît comme le temple de la chair, la glorification de l'indécence».

Le liégeois Jules Helbig (1821-1906)

On ne peut parler du néo-gothique en Belgique sans évoquer la personnalité de Jules Helbig. A la fois peintre et historien d'art, J. Helbig s'affirme comme un grand théoricien et un créateur qui a marqué la seconde moitié du XIX^e siècle. Sa pensée a toujours été imprégnée par le Moyen Age et la foi chrétienne. Epris de l'art gothique et fort érudit en la matière, il s'efforce de contribuer à la rénovation des artisanats d'art en Belgique. Co-fondateur de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc à Bruges, et de l'école Saint-Luc à Liège, Jules Helbig fut aussi directeur de la Revue de l'art chrétien (1881). Il s'est abondamment illustré dans la peinture néo-gothique.

Le Saint-Sulpice ou le néo-gothique de série

L'art néo-gothique sera la victime du travail en série. Au XIX^e siècle, suite à l'industrialisation et à une demande étrangère fort importante, les modèles néo-gothiques furent amplement multipliés. Aussi, le néo-gothique est-il souvent décrit comme un art essentiellement commercial. On passera ainsi sous silence des œuvres uniques créées par des artistes de talent comme Joseph Dehin à Liège et Louis Jourdain à Namur dans le domaine de l'orfèvrerie.

Sur la place Saint-Sulpice à Paris se sont groupés des marchands d'objets de religion qui vendent de petites pièces fabriquées en série : médailles, images, bénitiers, crucifix, etc., reprenant des décors gothiques. S'ils sont issus de la même idéologie préconisant le retour au Moyen Age chrétien et au style gothique, ces objets sont néanmoins sans âme. L'art saint-sulpicien commercialise donc des objets fabriqués en grande série, à partir de matériaux bon marché, tel que le plâtre. Le clergé va se ruer sur ces sujets religieux en plâtre polychromé et souvent doré, aux expressions stéréotypées. Un critique dit qu'ils se répartissent en deux genres : *le constipé et le sucré*.

Chez nous s'ouvrent plusieurs maisons intermédiaires qui commandent leurs œuvres auprès de fabricants de la capitale, mais aussi à l'étranger : Munich, Paris, Lyon, Vaucouleurs, etc. Pour la statuaire en plâtre, par exemple, les œuvres étaient achetées nues puis décorées ou polychromées sur place. Il arrivait qu'on ajoute les attributs de tel ou tel saint ou sainte. Les maisons Afchain-Vanpouille à Liège, Denis à Bruxelles et Gérard à Namur s'approvisionnaient auprès de grands fournisseurs comme l'*Institut catholique de Vaucouleurs* en Lorraine ou l'*Institut royal de l'Art chrétien* à Munich. Ce dernier développe quatre secteurs d'activité : le vitrail, le mobilier, la statuaire et la peinture.

En guise de conclusion...

Grâce aux Ecoles Saint-Luc, le néo-gothique se prolonge jusqu'à la première guerre mondiale et se manifeste encore parfois dans l'entre-deux guerres. Il survit à l'Art nouveau, mais cède le pas à l'Art déco vers 1930.

A la fois trop proche et trop éloigné de nous, le néo-gothique est victime de l'amalgame entre les œuvres uniques et celles dites de série. C'est un art construit sur le modèle médiéval et ultramontain; il est adversaire de toute nouveauté.

Le patrimoine que nous ont laissé les artistes pratiquant le néo-gothique a d'ores et déjà subi de sévères pertes.



Outre ces Christs artistiques nous avons en magasin de nombreux modèles de Christs en plâtre et métal blanc à des prix tout à fait avantageux.

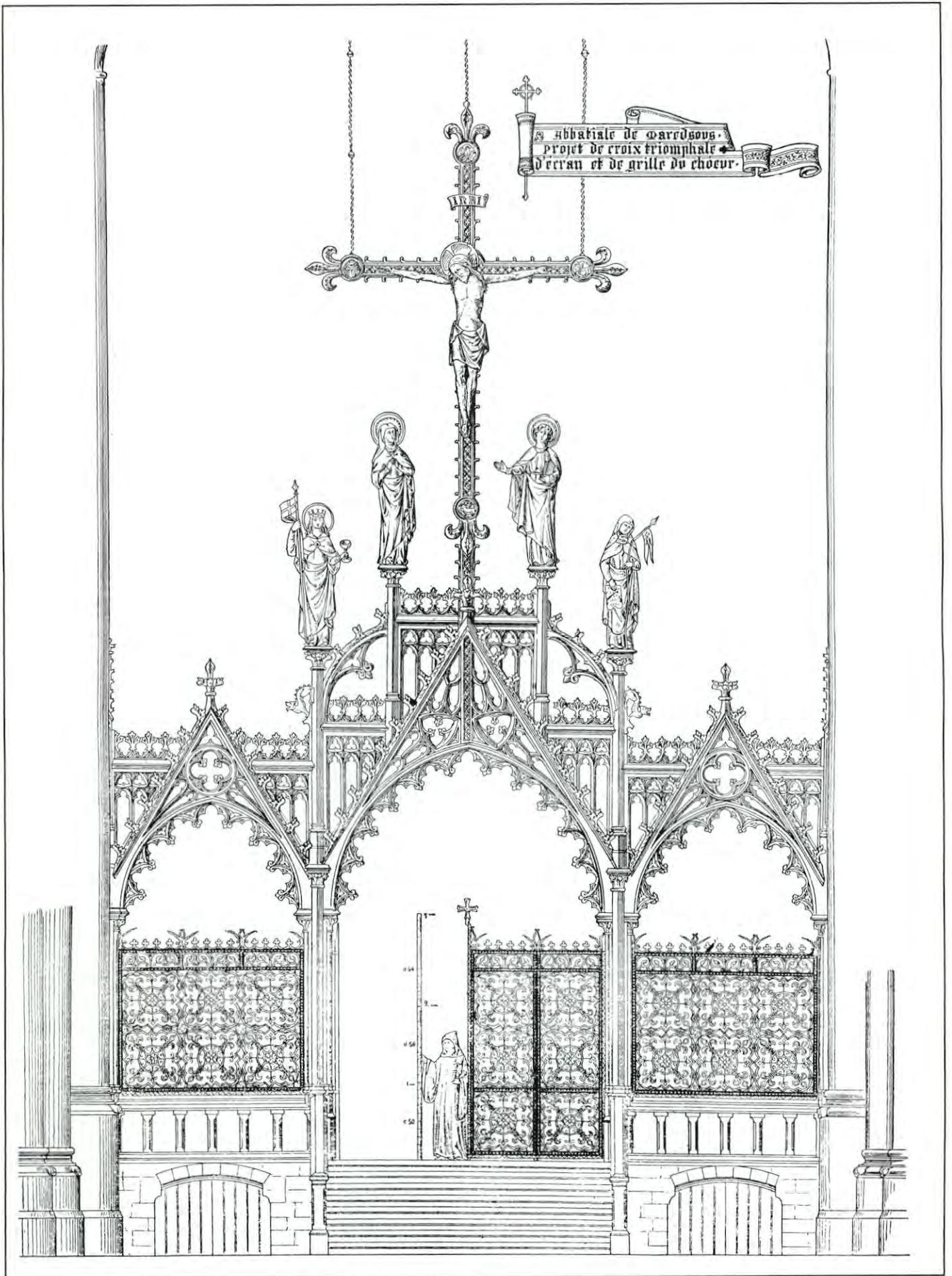
Nous avons également des Christs de Mission en plâtre et en carton-pierre de 1^m à 1^m 70 depuis 40, 50, 60 frs et au-delà. Le prix des croix selon richesse et dimensions. Prière de lire l'avis important page 37.

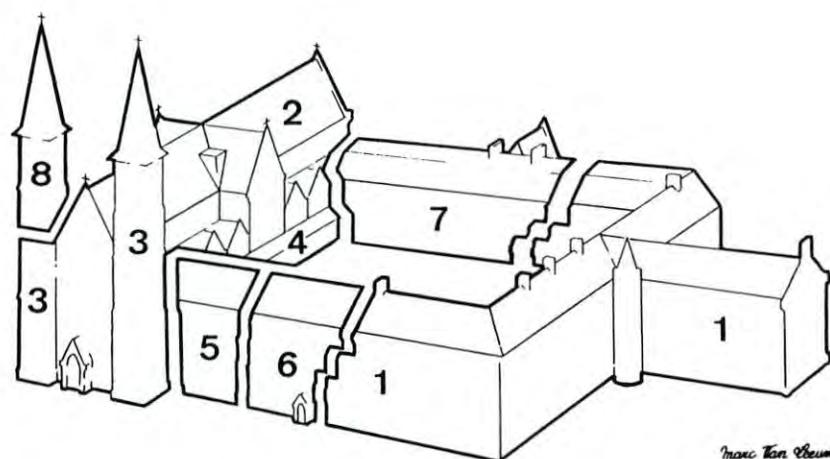
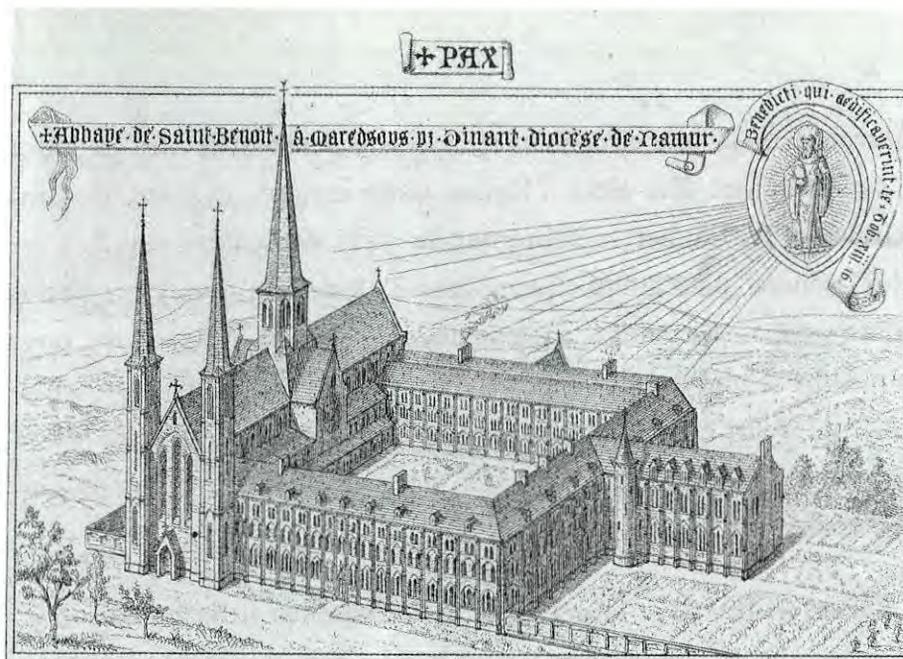
Production néo-gothique en série.
Extraits du catalogue de la Maison Henri Gérard à Namur, publié en 1914 (diffusé en 1918).

Beaucoup sont encore à prévoir. On pourra l'accepter dans de nombreux cas car il s'agit d'œuvres médiocres, mais qu'en sera-t-il des œuvres d'art? Le professeur Colman, qui s'intéresse à cette question, a déclaré : «Pour que les pertes soient saines,... pour que la sélection ne se fasse pas au hasard, le patrimoine en cause doit être étudié objectivement, tant par les historiens que par les techniciens. Pour atténuer les inévitables regrets, il importe de garder, par l'écrit et par l'image, le souvenir de ce qui sera condamné à disparaître».

J. TOUSSAINT.

Projet de clôture du chœur pour l'abbatiale de Maredsous.
Dessin de Jean-Baptiste Béthune.





1. Le projet initial (gravure de 1872)

2. La réalisation (v. 1890)

Avec les diverses campagnes de constructions que l'on peut récapituler ainsi :

1. 1873-v.1876 : aile sud et partie sud de l'aile ouest. Aile est : trois travées.
2. 1876-1881 : église.
3. 1880-1881 : tour sud achèvement. Tour nord partie inférieure.
4. 1880-1882 : aile nord du cloître, longeant l'église.
5. 1880-1882 : aile ouest, extrémité nord.
6. 1883-1885 : aile ouest : achèvement.
7. 1887-1890 : aile est : achèvement.
8. 1890-1891 : tour nord : achèvement.

Les modifications les plus importantes intervenues dans la réalisation sont :

- l'élargissement des tours de façade;
- la suppression de la tour octogonale à la croisée du transept, mais sa souche, sur plan carré, a été construite.

Certaines dates sont légèrement approximatives par manque de précision dans les archives traitant de la construction¹.

Un grand ensemble néo-gothique et son rayonnement : l'abbaye de Maredsous

L'ensemble architectural

DANS le mouvement néo-gothique en Wallonie, la grande abbaye bénédictine de Maredsous tient une place particulière : c'est qu'elle résulte de la conjonction -réussie- de plusieurs volontés persévérantes :

- tout d'abord celle des fondateurs monastiques : l'abbaye de Beuron, en Allemagne, et plus précisément, l'un de ses jeunes moines d'origine belge, Hildebrandt de Hemptinne, qui rêve d'ouvrir une maison bénédictine dans son pays natal. Ce qui se concrétisera, le 15 octobre 1872, par une première implantation monastique dans le château des Desclée à Denée, en attendant la construction des premiers bâtiments de la future abbaye;

- celle d'industriels d'origine tournaisienne, les Desclée, qui viennent justement d'acquérir d'importantes propriétés à Denée et aux alentours. Fort pieux, ils souhaitent la création d'une maison religieuse dans le voisinage de leur château. De celle-ci, ils deviendront les premiers fondateurs et des donateurs d'une rare générosité en s'engageant à financer la construction d'un vaste ensemble monastique;

- celle d'un architecte, J.B. Béthune : il voit, dans l'édification d'un monastère en son entier (église et lieux réguliers), l'occasion unique de réaliser, dans le concret, son idéal néo-gothique, avec le message qui le sous-tend : dresser un monument qui soit comme la citadelle de la re-christianisation. Enthousiasmé par l'œuvre à réaliser, Béthune

s'y consacrera pendant une vingtaine d'années, dessinant non seulement les plans d'architecture, mais aussi ceux de la décoration : vitraux, sculptures, fresques, orfèvreries, ferronneries, etc.;

- celle d'un chef de chantier, compétent et énergique, l'ingénieur Soreil, qui, à travers bien des péripéties, amènera à complète réalisation le vaste projet de 1872;

- celle enfin d'un certain nombre de moines du lieu, aux fortes personnalités -d'ailleurs contrastées - comme Ghilain Béthune, fils de l'architecte, Gérard Van Caloen, Hildebrandt de Hemptinne, Robert de Kerkhove qui, après Soreil, deviendront successivement les maîtres de l'œuvre, surtout en ce qui concerne l'église et sa décoration intérieure.

Ainsi, en une petite vingtaine d'années, une vaste abbaye néo-gothique d'une rare homogénéité de style s'élèvera-t-elle sur le plateau jusqu'alors désert et embroussaillé, que les gens du pays appelaient la Scrépia.

Si tout le monastère a été construit avec soin, c'est évidemment l'église, d'aspect dépouillé et même sévère à l'extérieur, qui va bénéficier à l'intérieur de soins tout particuliers dans sa décoration. J'y reviendrai plus bas. Mais sur l'effet que produisait ce vaste édifice gothique, encore nu, réduit, même à l'intérieur, à ses seules lignes architecturales essentielles, nous possédons le témoignage d'un contemporain, le moine allemand Didier Lenz, chef de l'école d'art de Beuron, et dont la sensibilité artistique (vouée au néo-roman dans sa forme beuronienne) est pourtant très éloignée de celle, toute gothique, de Béthune. Arrivé à Maredsous à la Noël 1881, pour envisager le plan d'ensemble des fresques de l'église, Didier Lenz écrit, le 22 février 1882, à Dom Maur Wolter, abbé de Beuron :

Je suis arrivé ici dans un monde nouveau car l'œuvre de Béthune est, en son genre, quelque chose de tout à fait neuf. Il a donné à sa construction des proportions si bonnes et si pleines de vie, et il l'a réalisée avec tant de clarté et d'unité que, pour ma part, je ne connais rien de semblable dans le gothique ancien (sans parler du néo), ni rien qui soit pour moi si riche d'enseignement, si exactement adapté à mon point de vue actuel, que ce que je vois ici. Par le fait que je me trouve engagé sur le terrain du gothique,

¹ Si j'ai pu, avec quelque certitude, établir la chronologie des diverses campagnes de construction, liées à des ressources financières régulières (fournies par les Desclée, donateurs de la première heure) ou occasionnelles, je le dois au P. Gisbert Ghysens, archiviste de Maredsous. Avec une grande générosité, il m'a permis de lire sa vaste étude manuscrite sur les constructions de l'abbaye et basée sur les dépouillements systématiques de divers fonds d'archives. Le P. Gisbert a bien voulu compléter cette première information par de nombreuses explications -animées- in situ. Je suis heureux de pouvoir lui en exprimer ici ma profonde gratitude.

il est clair que je dois en acquérir les formes et les motifs propres et que je dois même apprendre à les manier. Bien plus, je dois -ce qui est beaucoup plus significatif- revivre le sentiment qui se dégage de ce style et de ces formes. (Traduction du P. Gisbert Ghysens).

Malheureusement, dans les faits, ne se trouvera pas réalisée l'adéquation, voulue dans cette lettre, entre l'architecture, gothique de forme et d'esprit, et la décoration picturale intérieure : les fresques, dont on prévoit de couvrir la totalité des murs de l'abbatiale.

L'ensemble décoratif de l'église

Tout l'effort de la décoration va se porter sur l'église, la partie la plus noble du monastère et le seul lieu d'ailleurs - le chœur des moines toutefois excepté - accessible au grand public et notamment aux pèlerins de saint Benoît de plus en plus nombreux après 1890 et l'installation du chemin de fer Tamines-Dinant dont la gare de Denée-Maredsous est toute proche de l'abbaye.

Pour tous ces visiteurs, le contraste est saisissant entre l'architecture extérieure de l'église, dépouillée et sévère, et son intérieur où triomphe la polychromie des fresques, des peintures de la voûte en bardeaux, des vitraux et des sculptures.

Les fresques

D'après les plans primitifs de l'abbatiale, un triforium, dans la tradition gothique, devait courir sur les parois de la nef principale et du chœur, entre l'étage des fenêtres hautes et celui des grandes arcades. Sa non-exécution (1877), pour des raisons d'économie, va libérer de vastes surfaces murales d'un seul tenant, non prévues à l'origine, et qui appellent tout naturellement une décoration polychrome, chère aux artistes néo-gothiques et plus particulièrement à Béthune, qui ne conçoit un édifice néo-gothique que comme entièrement revêtu de peintures, même et y compris des éléments architecturaux comme les colonnes.

Ces fresques vont faire l'objet d'un programme iconographique d'ensemble conçu par des membres de la communauté monastique. Toutes les scènes se déroulent sur fond doré.

Leur lecture s'effectue à partir de la face interne de la tour nord. En effet, à l'origine, l'actuelle tribune d'orgue n'existe pas. Franchi le tambour d'entrée, le visiteur se trouve dans une sorte de narthex ouvrant directement sur la grande nef. C'est là que commence et se termine le vaste cycle des fresques.

Au revers de la tour nord, c'est la chute des mauvais anges après leur révolte contre Dieu : l'avant-crédation du monde et de l'homme. L'on aborde alors :

- le côté nord de la nef avec 12 scènes tirées de l'Ancien Testament;

- les côtés nord et sud du chœur des moines avec 16 scènes extraites du Nouveau Testament;

- le transept sud et la nef sud, avec 12 scènes relatant l'histoire de l'Église, la dernière évoquant un fait contemporain : la proclamation, par Pie IX, en 1854, du dogme de l'Immaculée Conception de la Vierge.

Enfin, le revers de la tour sud dépeint le Jugement dernier ou la fin du temps humain.

Quant au transept nord où se concentre, depuis 1880 environ, le culte de plus en plus célèbre de saint Benoît, sa décoration murale est tout naturellement consacrée à des épisodes fameux de sa vie retracés dans un pur style beuronien.

Enfin aux revers des tours se dressent les images gigantesques de saint Martin à cheval partageant son manteau (tour nord) et de saint Christophe portant l'Enfant Jésus (tour sud).

Le style adopté pour ces fresques résulte d'un compromis laborieux -et d'ailleurs boiteux- entre deux tendances extrêmes. D'une part, la conception -logique- de Béthune qui veut faire de son église néo-gothique l'écrin de fresques néo-gothiques dans le style du XV^e siècle, pittoresque et animé. D'autre part, celle des moines de Beuron (fiers de leur atelier de fresquistes dirigé par Dom Didier Lenz) férus d'un style que ses détracteurs -Béthune naturellement, mais aussi les donateurs Desclée- qualifient volontiers de «babylonien», d'«égyptien», voire de «bavaro-assyrien».

Style d'un hiératisme glacé qui devait détonner dans un édifice néo-gothique dont tous les autres éléments (mobilier, sculptures, retables, autels, vitraux, courtines, etc.) sont uniformément néo-gothiques et conçus par Béthune lui-même comme le complément tout naturel de l'architecture de son église.



Le maître-autel de l'abbatiale et son ciborium, conçus par J.-B. Bétune (Photo A.C.L.).

La couverture intérieure

La couverture de la nef principale et du chœur est constituée d'une voûte en bardeaux. En arc brisé, selon le répertoire du gothique épanoui. Pour pallier la monotonie de ce long vaisseau planchéié, l'architecte l'a rythmé par des arcs doubleaux. Ceux-ci retombent sur de fines colonnettes aboutissant aux chapiteaux à crochets des robustes colonnes cylindriques de la nef et du chœur.

Chacune des travées ainsi soulignée par les arcs doubleaux est, à son tour, subdivisée en trois par des arcs en légère saillie.

L'effet obtenu est raffiné : on sent là un maître architecte en pleine possession de ses moyens.

Toute cette voûte (transepts compris) imite un ciel de nuit d'un bleu profond, tout piqueté d'étoiles d'or. Dans le chœur, figurent, de plus, des anges en buste, d'une rare élégance, et qui tiennent des phylactères.

La croisée du transept, où devait prendre appui la tour octogonale, a reçu une voûte en bois, du même style que la nef, mais sur croisée d'ogive avec une clé de voûte dorée, en forme d'étoile. Quant aux bas-côtés, leurs voûtes en briques, plafonnées sont, elles aussi, ogivales. Les chapelles, qui doublent les bas-côtés, elles sont couvertes d'une voûte en berceau brisé, perpendiculaire à celle des bas-côtés, parti que l'on retrouve à l'abbaye cistercienne de Fontenay, vers la moitié du XII^e siècle.

Les sculptures

L'église compte très peu de sculptures extérieures, à part celles du portail saillant, et au tympan seulement : saint Benoît au centre, accosté de saint Jean-Baptiste et de saint Martin. Aux extrémités du tympan, les armoiries des Hemptinne et celles de l'abbaye avec sa devise : *In viam pacis* (sur le chemin de la paix).

Par contre, l'intérieur de l'église comprend tout un ensemble sculpté polychrome, conçu par Béthune en style néo-gothique naturellement pour meubler les 16 chapelles qui se répartissent de part et d'autre de la grande nef et du chœur. Des statues, des retables, des autels sculptés peuplent ces chapelles vouées à divers saints patronymiques des donateurs, ou qui sont l'objet de la dévotion monastique. Leurs ors et leurs couleurs vives et gaies ajoutent une note de fraîcheur et de chaleur à cette architecture aux lignes austères.

Les vitraux

Ils constituent l'un des éléments décoratifs les plus importants de l'église. Ils ont été réalisés, avant 1894, d'après des cartons de Béthune (qui fut auteur de vitraux au début de sa carrière), par un de ses élèves : A. Verhaegen, de Gand. A l'exception toutefois de ceux de la façade dûs à Joseph Casier et posés plus tard (1900). La vitrerie de l'église peut être distinguée en trois séries :

- les grisailles des fenêtres hautes de la nef, des transepts et du chœur;

- les vitraux des chapelles latérales où, comme dans les autels et leurs sculptures, liberté a été laissée aux donateurs d'honorer, dans les triplets, leurs saints patrons. Mais l'influence des moines se fait toutefois sentir dans d'autres figurations. Tout d'abord celles de saints personnages qui ont les faveurs de la dévotion monastique : sainte Scholastique, sœur de saint Benoît, saint Grégoire le Grand, saint Martin, saint Gérard, (un saint local qui, en 919, fonda l'abbaye de Brogne, aujourd'hui Saint-Gérard); saint Maur et saint Placide, patrons des deux abbés Wolter. Ensuite celles de grands saints de l'Eglise universelle dont le culte est alors encouragé par Rome : saint Jean-Baptiste, saint Joseph, saint Pierre (en hommage au pontife romain, une statue, reproduction de celle de Saint-Pierre de Rome, figure dans une chapelle consacrée aux saints papes), Notre-Dame des 7 Douleurs, les Saints Anges, la Vierge du Rosaire;

- les vitraux, parties d'un vaste programme iconographique. C'est le morceau de bravoure de l'ensemble vitré conçu par les moines. Ici, comme dans la série des fresques, l'intention didactique et apologétique est claire : c'est la proclamation de la foi catholique.

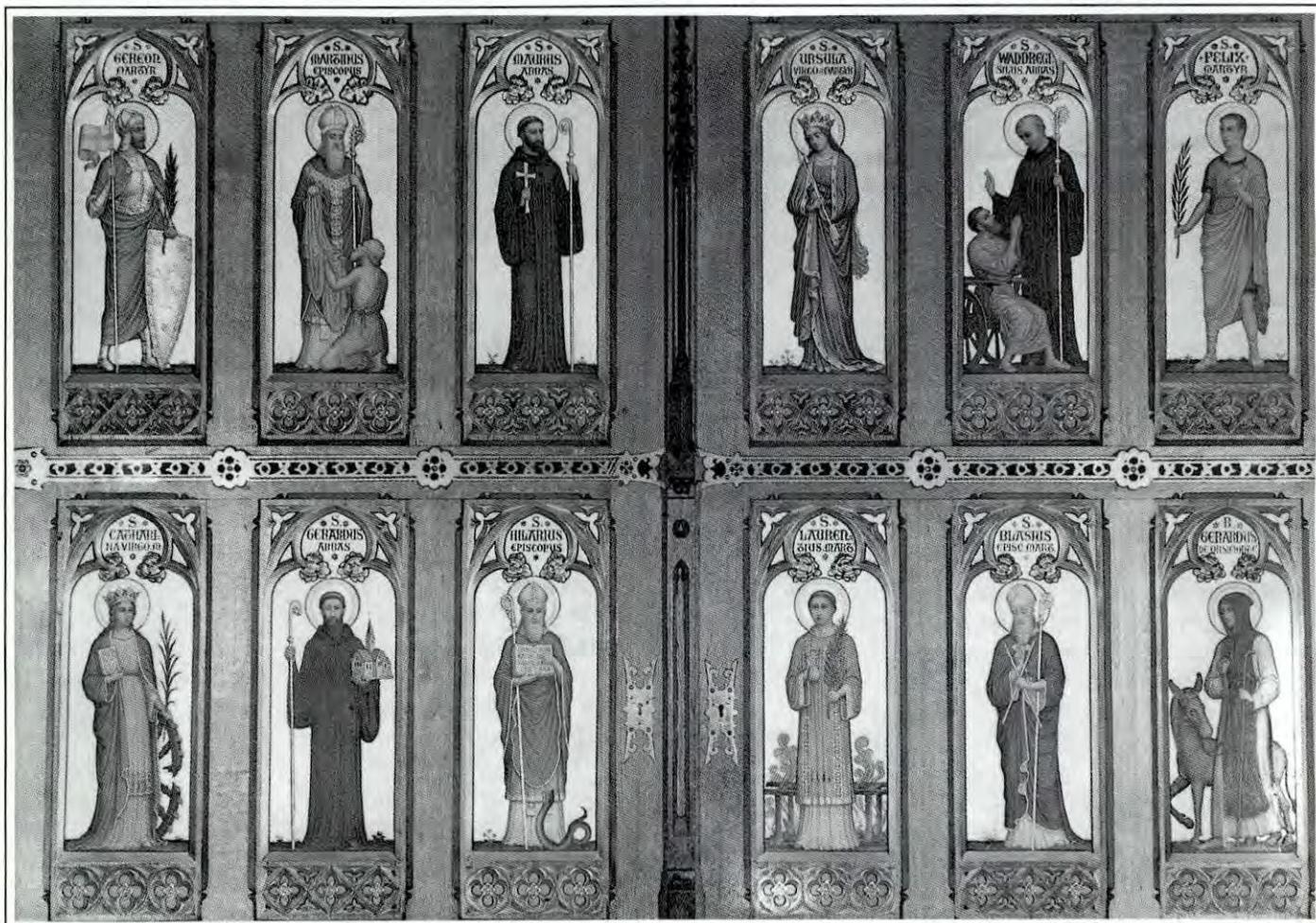
Les quatre grandes parties de ces vitraux s'ordonnent selon une logique et sont à lire ainsi :

Transept nord : le Christ, glorifié plus spécialement dans le Saint-Sacrement, mémorial de sa Passion. Le triplet comme la rosace ont pour sujets des thèmes eucharistiques distribués en pré-figures du Christ dans l'Ancien Testament, en scènes du Nouveau Testament liées à l'Eucharistie ou la symbolisant, enfin, en épisodes de l'histoire de l'Eglise. Ce programme iconographique montre que le transept nord avait été primitivement prévu comme le lieu de la réserve eucharistique. Pourtant, vers 1880 déjà, on transfère là le pèlerinage à saint Benoît, autour d'une statue commandée dès 1876 par la baronne Van Caloen pour l'offrir à Maredsous.



Sacristie de l'abbaye de Maredsous. Ameublement dessiné par Henseval et exécuté par l'Ecole des métiers d'art. 1904-1905 (Photo A.C.L.).

Armoire à reliquaires de la sacristie de l'abbaye de Maredsous (Photo A.C.L.).



Transept sud : la Vierge glorifiée dans la dévotion au Rosaire, importante dans l'Eglise universelle depuis la victoire de Lépante sur les Turcs (1571). Le pape Pie V, d'abord dominicain, l'avait attribuée à Notre-Dame du Rosaire, dévotion dont son Ordre, antérieurement, s'était fait le propagateur.

Dans le triplet, les 15 Mystères du Rosaire (joyeux, douloureux, glorieux). Dans la rosace, des anges portent des phylactères avec des citations extraites des Litanies de Lorette. Au centre de la rosace, un thème abondamment exploité dans le gothique français des XII^e - XIII^e siècles : le couronnement de la Vierge.

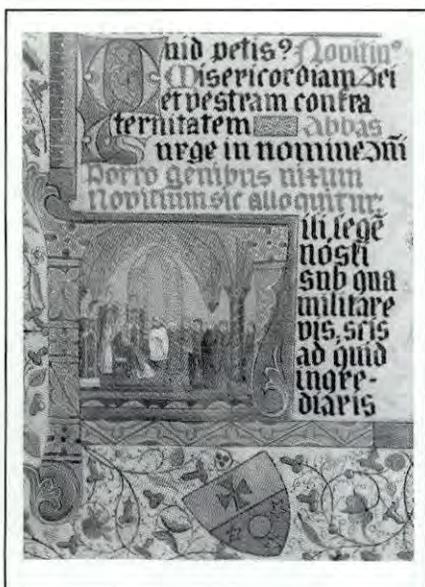
Chevet : les Apôtres glorifiés comme porteurs au monde entier de la Bonne Nouvelle du Christ : l'Evangile. Ils figurent donc dans le triplet (avec saint Paul, en buste, au sommet de la lancette centrale), complétés par saint Hubert

et saint Louis, roi de France, patrons des donateurs (Casier-de-Hemptinne). La rosace qui domine le triplet présente les divers chœurs des anges et, en son centre, la colombe du Saint-Esprit reçu par les Apôtres, le jour de la Pentecôte.

Façade : les fondateurs de quelques grands Ordres religieux, glorifiés comme expression des divers esprits dans l'Eglise. Leur choix vise à mettre en évidence des moines, des chanoines réguliers, des Ordres voués à la prédication, à des activités d'enseignement ou hospitalières. Commencée au chevet par la prédication des Apôtres, la fondation et la diffusion de l'Eglise dans le temps sont ainsi symbolisées dans les vitraux de la façade qui achèvent le programme iconographique.

Le mobilier du chœur

Le chœur de l'abbatiale, strictement réservé aux moines,



Salle capitulaire de l'abbaye de Maredsous.
Enluminure réalisée par les moniales de Maredret au début du siècle.

- Reliquaire de la table
de la sainte Cène.
Gand, Bourdon, 1885
(dessin de J.-B. Béthune, 1884).
Cuivre doré, émaux, cabochons.

- Reliquaire de la côte de saint-Gérard. ►►
Maredsous, Eli Salmon (Ecole des
métiers d'art), 1913.
Argent, émaux, pierres.

- Buste reliquaire de saint-Martin. ►►►
St-Denis Westrem, L. Firliefijn, 1885.
Cuivre doré, argent, cabochons,
émaux, pierres.
(Abbaye de Maredsous, sacristie).

est le lieu où se déroulent toutes les activités liturgiques communautaires : les diverses parties de l'Office et la messe quotidienne plus ou moins solennisée selon le degré de la fête du jour. Le tout en chant grégorien et avec accompagnement de l'orgue du chœur. Ceci, dans la tradition de Beuron, abbaye fondatrice de Maredsous et qui attache le plus grand soin au déploiement d'une liturgie très cérémonielle, considérée comme une composante importante de la vie bénédictine. Aussi le chœur apparaît-il comme la partie la plus noble et donc la plus ornée de l'église. Y triomphent les plus belles réalisations des arts néo-gothique. En chêne sculpté : le buffet d'orgue, les stalles, le trône abbatial; en cuivre coulé : l'aigle-lutrin et les lustres.

Du côté de la nef, le chœur est clôturé par une sorte de jubé de chêne, finement ajouré, dans le style gothique des XIV^e - XV^e siècle, spécialement dessiné par Béthune et dominé par de grandes statues de bois, polychromées, conçues une fois de plus selon un programme iconographique traditionnel dans la sculpture française depuis le XIII^e siècle. Au centre : le Christ en croix, encadré par la Vierge et saint Jean. Aux extrémités : l'Eglise, continuatrice du Christ, couronnée, porte un calice et une bannière crucifère; la Synagogue -qui n'a pas reconnu le Christ- a les yeux bandés, symbole de son aveuglement, sa couronne lui choit de la tête, la hampe de sa bannière est brisée et elle laisse tomber les tables de la Loi judaïque dépassée. Mais la pièce maîtresse du chœur, c'est l'autel principal, dressé tout au fond de l'édifice, sous le triplet et la rosace du chevet. C'est l'autel qui donne tout son sens à l'édifice puisqu'il sert de support quotidien à la célébration eucharistique, Mémorial de la Passion du Christ. Surélevé de quelques marches, il apparaît de lignes très dépouillées, comme l'a voulu et réalisé Béthune. Il est surmonté d'un ciborium en pierre polychrome avec un toit à quatre pentes couronné de pinacles et de fleurons. Ce ciborium, d'une souveraine élégance dans ses proportions, est l'un des premiers qui aient été réalisés en style néo-gothique dans notre pays.

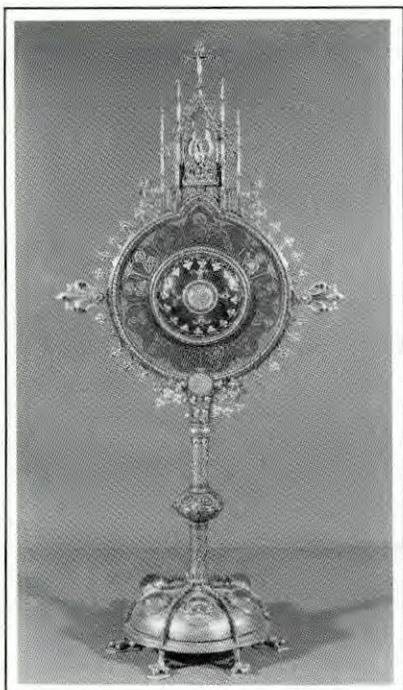
Un trésor culturel néo-gothique

La liturgie telle que les moines la conçoivent alors à Maredsous exige, lors des grandes fêtes, présidées par le Père Abbé, officiant, la participation de nombreux « ministres » qui l'assistent. De plus, de multiples messes privées sont célébrées chaque jour.

Ces deux éléments, joints à une expansion du culte des saints durant le XIX^e siècle, expliquent la création et l'accroissement rapide -dès la fondation de l'abbaye en 1872- d'un trésor culturel, dans sa plus grande partie en style néo-gothique, dont les pièces seront, au début, commandées dans des maisons spécialisées en art religieux haut de gamme (comme Bourdon et Dehin dont les noms reviennent régulièrement dans les livraisons d'objets du culte) et ensuite, à partir de la fondation de l'Ecole d'Art (1903), puis des Ateliers d'Art (après 1918), fournies à l'abbaye par les ateliers monastiques. La plupart d'entre elles sont réalisées par des artistes de premier ordre. Oeuvres de paramentique (mitres précieuses, chapes, chasubles, dalmatiques, etc.), œuvres d'orfèvrerie ou d'émaillerie (reliquaires, châsses, reliures précieuses de livres liturgiques -certains manuscrits superbement enluminés par les moniales bénédictines de Maredret-, crosses, calices, ciboires, encensoirs, ostensoirs, croix pectorales des Abbés, croix processionnelles, chandeliers, etc.).

Toutes ces réalisations témoignent que les arts les plus divers ont été sollicités et ont rivalisé pour le déploiement de la liturgie à Maredsous.

Ainsi, dans un cadre architectural néo-gothique d'une homogénéité remarquable, la liturgie et les dévotions monastiques aux saints permirent-elles aux artistes de toutes sortes d'exprimer les multiples facettes de leur talent.



Chape de chantre (la Pentecôte). Maredsous, Pirson et Barbure (Ecole des métiers d'art), vers 1912-1914. Tissu brodé.

Reliquaire tourelle de saint Winnoc. Gand, Bourdon, s.d. Cuivre doré (Ab. de Maredsous).





Un centre monastique d'étude et de production d'art religieux

Mais Maredsous, c'est aussi l'École des Métiers d'Art, puis les Ateliers d'Art qui joueront un rôle important dans le domaine de l'art sacré. En 1903, Hildebrand de Hempinne, troisième Abbé, fonde à proximité de l'abbaye, une École des Métiers d'Art qui donnera une formation professionnelle gratuite à une trentaine de jeunes gens (de 12 à 20 ans), en vue de promouvoir divers métiers liés à la liturgie. Dans une ambiance monastique, avec, comme maîtres, des moines, l'école veut d'abord former de bons artisans, ce qui n'exclut pas que certains d'entre eux, bien en possession des techniques de leur métier et y ajoutant leur génie propre, ne deviennent de véritables artistes et des créateurs.

Quatre sections vont s'ouvrir et exécuter des commandes pour l'abbaye et pour l'extérieur : reliure, paramentique, orfèvrerie, sculpture sur bois. Les deux premières seront fermées après la guerre de 1914-1918. La formation des élèves est pratique, mais aussi théorique : dessin, modelage, géométrie, calcul, technologie, arts décoratifs, histoire de l'art.

A la différence du système de la division du travail pratiqué dans certaines industries d'art, l'école veut que l'apprenti -dans la tradition des vrais artisans- participe effectivement à toutes les étapes de fabrication de l'œuvre d'art, de sa conception à sa finition. Après 1918, pour des raisons économiques, l'École des Métiers d'art se complète par des Ateliers d'Art avec un encadrement d'une dizaine d'anciens élèves, bien éprouvés dans leur métier. Ces ateliers vont alors produire sur commandes extérieures des œuvres d'orfèvrerie ou de fine ébénisterie destinées aux églises : calices, ciboires, ostensoirs, tabernacles, croix, chandeliers, reliquaires, lampes de sanctuaire, autels, bancs de communion, confessionnaux, meubles de sacristie, statues, bas-reliefs, etc.

Comme Maredsous est tout imprégné de néo-gothique, les ateliers fabriquent d'abord dans ce style, mais ensuite, à partir de l'entre-deux-guerres, ils innoveront et influen-

ceront de manière importante, le vaste mouvement de renouveau liturgique dont le leitmotiv est la simplicité : «chaque objet sera ce qu'il doit être, rien de plus... le mouvement liturgique est aussi très simple. Ce n'est autre chose qu'un retour à la simplicité». (Sébastien Braun O.B.S., directeur des Ateliers d'Art).

Ces quelques pages ont tenté de montrer la place importante tenue par Maredsous dans toutes les expressions du mouvement néo-gothique. Je ne puis mieux les conclure qu'en citant les Pères Jean-Gualbert Neujean et Anselme Gendebien (+) commémorant, en 1938, le cinquantième anniversaire de la Dédicace de l'abbatiale :

Maredsous -faut-il le dire ?- n'a rien de ces chétives églises pseudo-gothiques dont un engouement puéril a affligé plus tard nos pays. Elle est, dans son genre, une très belle réussite et est considérée, à bon droit, pensons-nous, comme le modèle achevé du style néo-gothique. Elle suscita, au moment de sa construction, un véritable enthousiasme, et il est curieux, à cet égard, de parcourir les articles et les brochures consacrés à célébrer sur le mode lyrique «cette apparition soudaine du Moyen Age dans sa plus vive splendeur monacale, ce revenant d'une époque idéaliste, surgissant tout à coup du milieu de cette solitude comme un défi lancé au positivisme de notre siècle...»

Aujourd'hui, sans doute, les idées en architecture ont évolué, et nous sommes tentés de sourire devant cette admiration sans réserves. Mais elle s'explique aisément à cette époque où l'abbaye récemment édifiée apparaissait comme l'expression la plus parfaite de la nouvelle tendance artistique. ◆

Fr. Jean-Baptiste Lefèvre, Maredsous.

- ◀ Crosse de premier Abbé de Maredsous.
Gand, Bourdon, 1877 (Dessin de J.-B. Béthune).
Cuivre doré (Abbaye de Maredsous, sacristie).

Orientation bibliographique

1. Sur le néo-gothique (et, notamment, en Wallonie)

- COLMAN (P.), *L'architecture néo-gothique en Wallonie et à Bruxelles. Conflits d'hier, d'aujourd'hui et de demain* dans *Académie royale de Belgique, Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 5^e série, t. LXVIII, 1986, 1-2, p. 18-35.
- HELBIG (J.), *Le baron Béthune, étude biographique*, Bruges (1906).
- KADOC STUDIES 5, *De Sint-Lucascholen en de neo-gothiek*, Universitaire Pers, Leuven (1988).
- LEMEUNIER (A.), *Le néo-gothique, Catalogue de l'exposition du Musée d'art religieux et d'art mosan*, Liège (1990).
- PUGIN (A.W.), *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne*, Bruges (1850).
- STANTON (Ph.), *Pugin*, Londres (1971).
- WATELET (J.G.), *Les rénovateurs du gothique et l'architecte de Maredsous dans Eglise abbatiale de Maredsous (1888-1988)*, Maredsous (1988), p. 8-32.

2. Sur l'abbaye de Maredsous

- Construction et décoration (v. 1872-v. 1900).
- DASNOY (W.), *Abbaye de Maredsous, guide illustré*, (s.l.), 1923.
- GHYSENS (G.), *L'église abbatiale de Maredsous* dans *Lettre de Maredsous*, (1982), 3, p. 19-26; (1982), 4, p. 16-25; (1983), 2, p. 13-23, ce dernier article avec MISONNE (D.).
- GRAULICH (I.), *L'abbaye de Maredsous, fer de lance du mouvement néo-gothique belge*, Mémoire dactylographié (Histoire de l'art et archéologie), Université de Liège, année académique 1982-1983.
- *La décoration peinte de l'église abbatiale de Maredsous* dans *Art et Fact*, t.4 (1985), p.93-100.
- JONCKHEERE (J.), *Guide à l'abbaye de Maredsous. Le monument, l'institution*, Bruges (1911).
- MISONNE (D.), *Les étapes de la construction et de la décoration de l'église de Maredsous (1872-1900)* dans *Eglise abbatiale de Maredsous (1888-1988)*, Maredsous (1988), p.33-53.
- MISONNE (D.) - LEFEVRE (J.), *Une architecture au service de la liturgie (1888-1988)* dans *Eglise abbatiale de Maredsous (1888-1988)*, Maredsous (1988), p. 73-92.
- NEUJAN (J.G.) - GENDEBIEN (A.), *La basilique de Maredsous* dans *Revue liturgique et monastique*, 23^e année, 6, (1938), p. 279-289.
- WATELET (J.G.), *Les rénovateurs du gothique et l'architecte de Maredsous* dans *Eglise abbatiale de Maredsous (1888-1988)*, Maredsous, (1988), p. 8-32.

Tendance néo-gothique dans l'art funéraire

L'ART néo-gothique a exercé une influence profonde sur les monuments funéraires réalisés au XIX^e siècle. Cette influence se manifeste par l'édification de tombes aux lignes architecturales néo-gothiques et se traduit, plus largement, par la présence d'éléments ou de détails gothiques sur nombre de monuments funéraires.

En effet, si la construction de monuments néo-gothiques coïncide relativement avec l'essor de ce courant dans l'architecture civile et religieuse, l'influence gothique persistera, quant à elle, jusque dans l'entre-deux-guerres. L'art funéraire néo-gothique privilégiera la stèle et la chapelle. Celle-ci est, sans conteste, le monument le plus caractéristique de cet art. Dans les réalisations les plus abouties, elle devient une véritable église miniature où tous les détails, des contreforts aux pinacles en passant par les gargouilles, sont traités avec un souci de précision propre à ce courant.

De même, l'ameublement intérieur de ces chapelles (prie-dieu, autel, crucifix, chandelier,...) fait écho au mobilier liturgique médiéval.

Les chapelles connurent une diffusion importante, même si elles étaient réservées aux familles fortunées.

Par son inspiration religieuse et ses réminiscences médiévales, la chapelle néo-gothique fut fort prisée par les familles catholiques et la noblesse. Elle rivalisa avec la chapelle de style classique qui convenait notamment aux personnes soucieuses d'éviter tout symbolisme chrétien.

D'un coût élevé, ces monuments ne résisteront guère au changement des mentalités. La chapelle de famille, où reposaient et se rejoignaient les générations successives, ne répondait, en effet, plus aux nouvelles valeurs centrées sur le couple et la pérennité de l'amour conjugal.

La stèle connut également une version néo-gothique. La vogue de celle-ci fut grande, mais, dès le début de ce siècle, les monuments se standardisèrent et la finesse des détails s'appauvrit notablement.

D'autres modèles -plus rares- de monuments funéraires néo-gothiques s'inspirèrent de châsses médiévales ou prirent la forme d'un dais.

A Liège, le monument de la famille Frère-Orban est certainement un des édifices les plus marquants de l'art funéraire néo-gothique en Wallonie et même en Europe occidentale.

Au centre d'une terrasse de plan carré, une tour haute d'une dizaine de mètres s'élance vers le ciel, faisant écho aux «lanternes des morts», ces fanaux des cimetières médiévaux.

On accède à l'intérieur de la tour par une porte en bois de forme ogivale à laquelle correspondent, sur les autres faces du monument, trois fenêtres tripartites où une ouverture en forme de trèfle occupe l'espace aménagé sous l'arc en ogive.

Passé ce niveau, les quatre côtés deviennent identiques. Des inscriptions latines sont encadrées d'éléments décoratifs propres à l'architecture gothique : festons, dentelures, crochets. Des écus illustrent ces inscriptions, ainsi l'Équité est représentée par une équerre munie d'un fil à plomb et la Charité par un oiseau aux ailes déployées.

Deux ouvertures allongées délimitées par des faisceaux à colonnettes engagées prennent leur départ au-dessus des écus, allégeant ainsi la partie supérieure du mausolée. Puis commence la toiture : une balustrade ajourée et ornée de gargouilles relie quatre clochetons d'angles. Un clocher octogonal couronne l'ensemble. L'architecte et le tailleur de pierre qui ont conçu et réalisé cet édifice remarquable demeurent inconnus.

D'une manière générale, le graphisme des monuments néo-gothiques ne se distingue guère de celui des autres réalisations de l'époque.

Dans l'état actuel des recherches, il n'est, non plus, guère possible d'établir une quelconque corrélation entre le style



Une sobre chapelle néo-gothique en piteux état au cimetière de Belgrade.

Cippe néo-gothique à arcs trilobés (cimetière de Belgrade).



néo-gothique et l'emploi dans les épitaphes de la langue latine. Celle-ci apparaît, en effet, liée à certaines professions qui conservaient son usage : professeurs, hommes de lois,...

L'art néo-gothique funéraire ne fut que rarement flamboyant avec un luxe de motifs décoratifs.

En général, il resta assez sobre, notamment dans la région namuroise.

Les chapelles funéraires ou les stèles des cimetières de Namur (en particulier celui de Belgrade) illustrent cette tendance. Dans le Namurois, le néo-gothique cohabite d'ailleurs très souvent avec d'autres styles, en particulier le néo-classique.

L'influence du néo-gothique dans la production funéraire y fut sans doute plus limitée que dans d'autres localités qui conservaient davantage de réalisations gothiques du Moyen Age. ◆

Guy MALEVEZ.

Une opinion sur l'orfèvrerie religieuse du XIX^e siècle



L n'est pas étonnant qu'après les cataclysmes révolutionnaires, le style gothique¹ et européen connut une nouvelle vogue. Comme l'énonçait un ouvrage du milieu du siècle dernier : «L'art Ogival donc Chrétien», dans l'esprit du temps, devenait un art universel.

L'art gothique, qui s'est d'abord manifesté dans l'architecture militaire et ensuite et surtout religieuse, voulut tout réglementer, ordonner, définir. Le XIX^e siècle ne manqua pas d'appliquer cette règle. L'orfèvrerie reprit à son compte et avec plus ou moins de bonheur, les modèles antérieurs, les arêtes agressives, les rigidités des lignes, les pinacles, crétages et autres éléments d'architecture.

L'originalité de la création fit place à la perfection technique et, hélas, mécanique.

Tributaire donc de l'architecture, l'orfèvrerie gothique s'alourdit, dans sa «ressurgence», de moyens et de techniques où le travail de la main est fortement réduit. L'industrialisation, le mercantilisme de la bourgeoisie, en ont fait des objets froids et sans âme. A côté de réalisations, ayant peut-être une certaine valeur intrinsèque, vénale, combien d'œuvres de pacotille qui déprécient l'ensemble du style néo-gothique ! Et qu'ils sont beaux, comparativement, ces vrais vieux calices à la coupe branlante maintenue seulement par le goujon perçant la tige du pied ! On est bien loin de la simple beauté des œuvres d'avant le XVI^e siècle n'ayant pas besoin de dorures clinquantes pour s'imposer.

On reste perplexe devant les orfèvreries du siècle dernier. Un trafic transpire dans cette production bâtarde et dégénérée. L'originalité est à ce point réduite qu'elle se cantonne dans quelques variantes de détails ou de techniques. Le poinçonnage n'apparaît pas comme décisif pour déterminer l'origine ou l'atelier. Parfois et de manière ostensible, la marque publicitaire est clairement indiquée, voire gravée. Ces poinçons et marques indiquent seulement que la pièce a été assemblée, montée, finie ou simplement distribuée



Trois pièces d'orfèvrerie néo-gothiques de haute qualité
(Abbaye de Maredsous, sacristie) :

- Couronne de Notre-Dame du Saint Rosaire.
Fin XIX^e siècle. Cuivre doré, pierreries.
- Châsse de Florennes. (Pignon avec saint Jean-Baptiste).
Maredsous, Ecole des métiers d'art, 1910.
Cuivre doré, argent, émaux, pierreries.
- Calice.
Wilmotte, Liège, 1899. Or, nielle, perles.
(Photos A.C.L.).

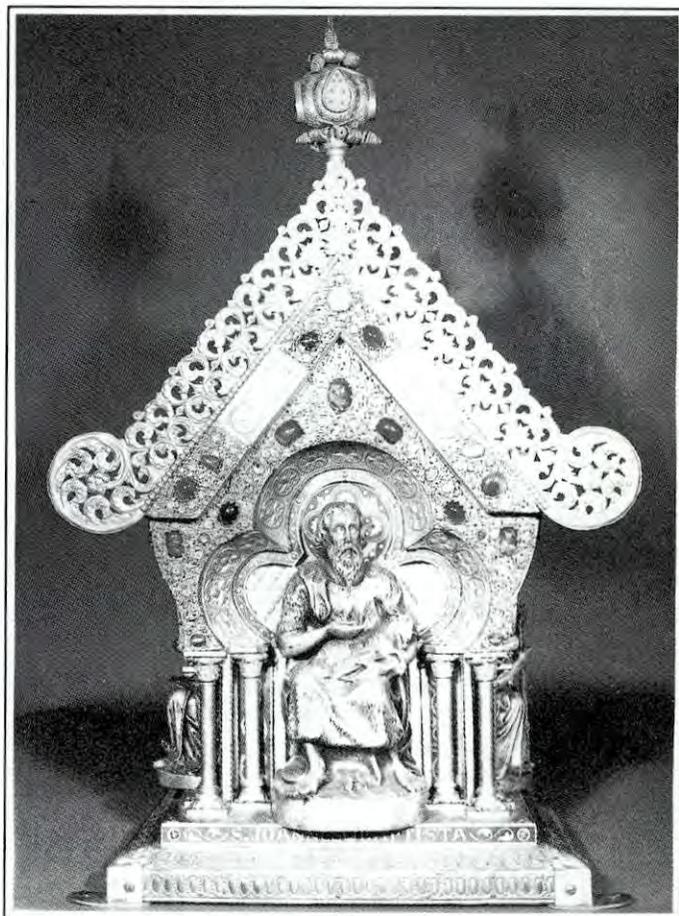
par la firme mentionnée.

La cohabitation de la machine et du travail manuel mérite que soient conservés ces témoins de l'industrialisation de l'art. Ils constituent un chapitre digne d'intérêt pour «l'archéologie industrielle».

Puissent les possesseurs d'objets néo-gothiques être bien avisés en évitant, sous prétexte de modernisme, d'arguments financiers ou autres, de détruire ce patrimoine du passé récent. ◆

Philippe STOKART.

¹ Il faut remarquer que les dénominations de «gothique», «baroque», «rococo», «néo-gothique» ont été données après que ces styles eussent été en vogue et elles ont pris une consonnance péjorative. Le terme «gothique» apparaît seulement au XV^e siècle.



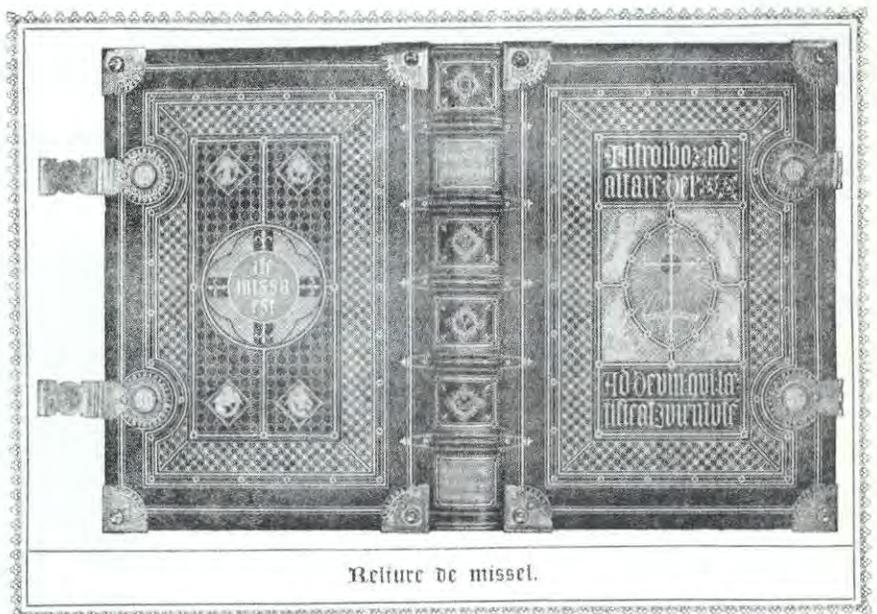
L'art de la reliure et le décor «à la cathédrale»¹

Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, le romantisme pénètre les arts et les lettres. On constate un retour aux sources du Moyen Âge et de la première Renaissance. C'est dans ce contexte que le néo-gothique fait son apparition dans l'art de la reliure.

L'Angleterre trace la voie et dès 1815 introduit le décor dit «à la cathédrale» sur les reliures. La France suit vers 1820 et la Belgique au moment de l'indépendance. Il est démontré que les artistes belges se fournissent en fers, en palettes, ou en plaques gothiques auprès des graveurs français.

L'ornementation d'une reliure est fonction du format, mais même un petit volume peut recevoir un décor envahissant. Le décor «à la cathédrale» présente une certaine diversité. L'unité de style n'est pas toujours un objectif recherché car il arrive qu'une rose centrale gothique soit associée à un encadrement de type restauration. Souvent, le décor gothique reprend une paire de demi-chapiteaux prolongés par des filets multiples formant le fût de colonnes. Le décor «à la cathédrale» apparaît tout à fait complet lorsqu'il combine des écoinçons gothiques où la paire de demi-chapiteaux et en même temps la rose centrale, imitation du vitrail. Plus typique encore est la représentation d'une fenêtre gothique et même du porche d'une église.

En Belgique, plusieurs relieurs bruxellois ont pratiqué ce style : Henri Crabbe (1811-1891), Henri-Ernest Schaeffer (1810-1852), Pierre-Corneille Schavye (1796-1872). Les maisons d'édition J. Casterman à Tournai et Wesmael Legros (devenue Wesmael Charlier) à Namur (cette dernière en collaboration avec des orfèvres) ont produit des



ouvrages aux reliures néo-gothiques. Il est très possible que François Lapierre (1796-1878), relieur à Namur entre 1836 et 1872 et Trépagne, établi dans la même ville entre 1843 et 1872, aient pratiqué le style ogival. Il en est de même pour Fontaine fils, Haas, Hayen, Hornung à Liège; Masquillier, Poissoniez, Risce (père), Hackl, Masquillier (Vve) et Lamir à Mons; Maréchal à Spa; Deflinne-Serré, Deflinne fils, Mallié, Pollet et Vandembrouck à Tournai. ◆

Jacques TOUSSAINT.

¹ Pour de plus amples renseignements, cf. G. BERNARD, P. CULOT, *La reliure en Belgique aux XIX^e et XX^e siècles*, Bruxelles, Bibliotheca Wittockiana, 1985, pp. 15-17, dont cet aperçu s'inspire et H. DUBOIS d'ENGHIEN, *La reliure en Belgique au XIX^e siècle. Essai historique suivi d'un dictionnaire des relieurs*, Bruxelles, 1954.



L'imagerie gothique de l'abbaye de Maredret¹

LES principales maisons qui propagèrent l'esprit néo-gothique dans l'imagerie religieuse en Belgique sont : la société Saint-Augustin de Bruges (Desclée-De Brouwer fondée vers 1864) et, peu après elle, la firme Van de Vyvere-Petyt implantée dans la même ville. Elles s'orientèrent toutes deux vers l'imitation du style des miniatures. Dans nos régions, l'abbaye bénédictine des saints Jean et Scholastique de Maredret crée et diffuse une série d'images gothiques entre 1935 et 1965.

Voilà 100 ans était posée la première pierre de l'abbaye et dès 1894 y fonctionnait un atelier dans lequel les religieuses réalisaient des images entièrement peintes à la main. Mais la création véritable de l'atelier de l'Imagerie remonte à 1905. Dès le départ, le sigle adopté IMALIT (IMAGerie LITurgique) fixe les objectifs de la production. M. Boisdequin explique que *la création d'une Imagerie à l'abbaye de Maredret correspondait à un souci d'apostolat par l'image. Le but poursuivi par l'Imagerie est d'éduquer le sens liturgique et la pratique sacramentelle des chrétiens en illustrant des textes scripturaires.*

Les débuts de l'atelier d'images furent très modestes car, comme se plaisait à raconter à l'époque Sœur Pauline, cofondatrice avec Sœur Eustochium des éditions imagières de l'abbaye, le budget de départ était constitué par une somme de cent francs. L'impression était assurée par les religieuses elles-mêmes sur du matériel de fortune prêté ou donné par des amis imprimeurs. Mais comme la production se développait, vers 1922, l'abbaye s'adressa à des imprimeurs extérieurs.

Deux cas peuvent se présenter pour l'élaboration d'une série d'images. Soit les religieuses prennent l'initiative et décident la création d'images sur un thème précis, soit elles répondent à une commande extérieure. Dans ce dernier cas, les images ne portent plus la mention IMALIT,

mais Edition Maredret.

En 85 années d'existence, la production imagière de l'abbaye de Maredret a atteint des chiffres considérables. On peut estimer à quatre mille les sujets différents sortis de cet atelier. Vu le grand succès, les images étaient exportées dans de nombreux pays, notamment en France, en Italie, aux Etats-Unis, en Australie. Dans les années 1960, suite au Concile Vatican II, la production décline, mais sans cesser cependant. Les moniales proposent toujours de nouvelles créations ou tout simplement rééditent des sujets anciens.

Avant 1920, les archives de l'atelier sont très lacunaires, mais M. Boisdequin a réussi néanmoins à dégager trois périodes dans la conception iconographique des images : de 1905 à 1935, de 1935 à 1965 et de 1965 à nos jours. La seconde période nous intéresse car c'est l'époque de l'édition de la série gothique (sigle SG). Cette série qui ne compte pas moins de 52 sujets différents connaîtra plusieurs rééditions. Ces images sont la reproduction de miniatures réalisées par les moniales. Elles s'inspirent des miniatures du Moyen Age, mais apportent des éléments créatifs personnels. Les modèles qu'elles interprètent remontent aux XIII^e, XIV^e, XV^e siècles (voir couverture).

Les sujets abordés dans ces images concernent essentiellement les fêtes liturgiques qui célèbrent les mystères du Christ et de la Vierge. D'un point de vue technique, les religieuses utilisent des gouaches de différentes couleurs, mais la pâte d'or qui donne un rehaut est leur secret qu'elles se transmettent de génération en génération. ◆

Jacques TOUSSAINT.

¹ Cfr l'excellente contribution de M. BOISDEQUIN, *L'imagerie à l'abbaye de Maredret. Une production monastique au XX^e siècle*, dans *Imagiers de Paradis. Images de piété populaire du XV^e au XX^e siècle*, Bastogne, Musée en Piconrue, 1990, pp. 115-136.

La maison Gérard à Namur ou la commercialisation d'objets d'art chrétien¹

LA maison fut fondée par Antoine Gérard en 1830 et était située rue des Fossés (actuelle rue Emile Cuvelier) à l'emplacement du magasin de vêtements Malvaux. En 1902, la maison Gérard déménage pour s'installer rue de la Croix. Elle développe son activité jusque fin 1989. Les réformes conciliaires portèrent un coup brutal à l'établissement, mais le magasin survécut pendant 25 ans en élargissant les produits qu'il mettait en vente à des objets de décoration profane.

Plusieurs générations de Gérard se succédèrent au fil du temps à la tête du magasin et les marques utilisées furent d'abord «Gérard-Rase», ensuite «Vve Gérard-Rase», puis, dans les années 1880, «Gérard-Tonard» et, en 1902, «Henri Gérard». La maison Gérard est le type même de la maison intermédiaire dans le sens où elle commandait ses œuvres auprès de fabricants de la capitale, mais aussi à l'étranger : Munich, Paris, Lyon, Vancouver. Certaines pièces étaient parachevées à Namur car le magasin disposait d'un atelier relativement important. Pour la statuaire en plâtre, par exemple, les œuvres étaient parfois décorées à Namur. On achetait une série de statues identiques auxquelles on ajoutait sur place les attributs de tel ou tel saint ou sainte ou simplement la polychromie.

C'est Henri Gérard qui publie le premier catalogue de la maison en 1914, mais qui sera diffusé seulement après la guerre. C'est un catalogue similaire à ceux des maisons concurrentes F. Afchain-Vanpouille (successeur de Vanpouille-Billaux, 105, rue de la Cathédrale à Liège) ou A. Denis (121-123-125, rue du Midi à Bruxelles). Le catalogue de Namur est intitulé *Magasin et Atelier d'Art chrétien. Ancienne Maison Gérard, fondée en 1830. Henri Gérard 28-30*

rue de la Croix 28-30 Namur. La couverture donne un aperçu de l'ensemble de la production : statues religieuses, ornements d'églises, bronzes d'églises, atelier spécial de polychromie, dorure, sculpture, ameublement, broderie en tous genres dont des drapeaux et étendards pour sociétés, etc. Ce catalogue présente une sélection de ce que la maison Gérard pouvait commander auprès de ses fournisseurs ou qu'elle fabriquait elle-même. Au cours du XIX^e siècle et jusqu'à la première guerre, elle ne disposait pas véritablement d'un catalogue propre, mais proposait à la clientèle des recueils de photos ou des catalogues imprimés de fabricants sur lesquels avait été ajouté le nom de la maison namuroise (ex.: Gérard Thonard à Namur). Tout au long de son existence, la maison Gérard a notamment commercialisé des articles néo-gothiques comme en témoignent les catalogues.

Le principal fournisseur -et cela dès le milieu du XIX^e siècle- est l'*Institut royal de l'art chrétien* à Munich. Cette manufacture munichoise réputée mondialement fut fondée en 1845 par Joseph Gabriel Mayer (auquel succédèrent ses deux fils Joseph Léonhard et François). Les quatre secteurs de la production furent le vitrail, le mobilier, la statuaire et la peinture. Les vitraux de la chapelle de l'Évêché à Namur proviennent de la firme de Munich qui eut le privilège, grâce à Sa Sainteté le Pape Léon XIII, de porter le titre d'*Institut de l'art chrétien du Saint Siège Apostolique*. La maison Mayer est la première à avoir utilisé le plâtre pour la statuaire religieuse; c'est d'ailleurs ce procédé qui fit son succès. Henri Gérard ira s'initier à la technique du moulage dans la firme de Munich vers 1890. La guerre 14-18 interrompit les rapports avec cette société. A la fin du XIX^e siècle,



Le magasin d'art chrétien Henri Gérard à Namur.
(De dr. à g. : Henri Gérard, son épouse et une demoiselle de magasin).

la maison Gérard entretient des rapports avec l'*Institut Catholique de Vaucouleurs*, en Lorraine, qui était une entreprise importante comptant à un moment donné deux cents ouvriers. C'est le sculpteur-statuaire Martin Pierson qui fonda cette entreprise dont l'apogée se situe dans l'entre-deux-guerres. En Belgique, la maison Gérard travaille essentiellement avec la firme Edg. Hautfenne (316, avenue Van Volxem à Forest-Bruxelles) et avec les anciens établissements Rodolphe Bellemans (successeurs Em. Vandenhoute & J. Van Moer, rue Wayez 74 à Bruxelles-Midi) pour les cuivres et les bronzes d'églises. Paris est un autre centre de production où de nombreux fabricants exportent vers l'étranger. La maison Gérard s'approvisionne chez V.

ment et la décoration des églises du diocèse. Elle a notamment diffusé une forme d'art que le frère Jean-Baptiste de Maredsous qualifie de Saint-Sulpice ou néo-gothique de série. ◆

Jacques TOUSSAINT.

Magasin et Atelier d'ART CHRÉTIEN

Ancienne Maison GERARD, fondée en 1830

HENRI GERARD

28-30, RUE DE LA CROIX, 28-30

NAMUR NAMUR

Téléphone 842 [] Téléphone 842

STATUES RELIGIEUSES

Chemins de la Croix
TERRE CUITE ET CARTON ROMAIN
en Peinture sur Zinc et Tôle

ORNEMENTS D'ÉGLISES

Chasubles, Chapes
BANNIÈRES, HUMERAUX
Draps Mœraires

ATELIER SPECIAL

POLYCHROMIE
DORURE
SCULPTURE

AMEUBLEMENTS

Autels, Confessionnaux

PRIE-DIEU, PIÉDESTAUX

Baldaquns

Dais de Procession



Grande spécialité

Drappoux, Etendars

POUR SOCIÉTÉS

BRODERIES

EN TOUS GENRES

BRONZES D'ÉGLISES

CHANDÉLIERS

CANDÈLABRES

Appareils d'Éclairage

VICES SACRES

CALVAIRES DE TOUTES DIMENSIONS

Exéc. de Dessins, Plans, Décis, Catalogues spéciaux sur demande

ABONNÉ au chemin de fer, M. H. GERARD se rend sur PLACE sur simple demande du CLIENT, SANS AUCUN FRAIS ni ENGAGEMENT.

Catalogue de la Maison Henri Gérard à
Namur publié en 1914
(diffusé en 1818).

Gaultier (4, rue du Vert Bois) pour la *Bijouterie Religieuse pour Eglises*; à la manufacture d'orfèvrerie, de bronzes et de chasublerie Poussielgue-Rusand Fils successeur (3, rue Cassette); à la maison Henri Guillot (Quai de la Rapée, 88), pour les cuivres et les bronzes; à la fabrique d'ameublement pour églises Oulié Fils (29, rue de Sèvres et ensuite 18, rue Le Verrier). La maison D. Saudinos-Ritouret (place Saint-Sulpice) spécialisée dans la petite statuette et la firme Raffl-Verrebot (64, rue Bonaparte) collaborèrent occasionnellement avec la maison Gérard. L'orfèvre Gille de Lyon (17, Q. Claude Bernard) fournit des bronzes et orfèvrerie d'église à la maison namuroise.

¹ Cf. essentiellement Ch. PACCO, *La statuaire religieuse en plâtre en région namuroise*, dans *Piété populaire en Namurois*, catalogue de l'exposition organisée par le Musée des Traditions namuroises, Namur, Maison de la Culture, 8 septembre au 8 octobre 1989, pp. 50-53.

Le néo-gothique et l'art du vitrail en Wallonie

LA redécouverte de l'art du vitrail est certainement l'un des grands mérites du néo-gothique. En effet, le XIX^e siècle ne se contente pas de remettre en valeur les verrières anciennes. Il voulut aussi les restaurer et fut ainsi obligé de remettre au point une technique depuis longtemps abandonnée. De plus, il eut sa propre production de vitraux, qui reflète à sa manière le contexte historique et culturel de son époque. Après un long dénigrement, on en découvre seulement aujourd'hui l'originalité et le mérite artistique.

Après qu'une exposition et quelques publications aient attiré l'attention sur ce patrimoine, son étude scientifique en est toujours à ses débuts. Ainsi est-il certainement encore impossible d'évaluer le rôle exact de la Wallonie : tout au plus peut-on esquisser en grands traits l'évolution en Belgique, et essayer d'y découvrir quelques accents spécifiques.

L'importance de la situation politique, sociale et économique est évidente. Ainsi, le caractère industriel de la région, l'influence plus limitée de l'église et l'absence d'une aristocratie rurale catholique puissante servant de mécène, pourraient expliquer l'importance réduite de la peinture sur verre en comparaison avec la Flandre. Comme centre important de la production du verre, la Wallonie participera néanmoins activement aux expériences de la première moitié du siècle. Des usines comme celles de Jonet et de Dorlodot, établies à Couillet et Lodelinsart, feront du verre à vitre leur spécialité. Même à l'étranger, leurs produits sont alors appréciés pour leur bonne qualité allée à un prix modique. Seulement, quand le goût archéologique exigera après 1850 une qualité plus artisanale, avec une structure et une gamme de couleurs bien particulière, ils ne pourront ou ne voudront pas adapter leur production industrielle et perdront leur avance sur l'Angleterre. Aussi plusieurs maîtres verriers wallons importants de la seconde moitié du siècle seront d'origine flamande ou étrangère et auront assimilé spécifiquement l'influence anglaise.

Pionniers

Au début du siècle, la sobriété sévère du néo-classicisme préfère un vitrage incolore uniforme. La variation y sera bientôt introduite sous la forme d'éléments de verre mat ou de couleurs très vives, produits caractéristiques de la jeune industrie. Les premières tentatives de décoration peinte s'inspireront souvent des techniques de la peinture sur porcelaine. La manufacture de Sèvres et la «Königliche Porzellanmanufaktur» de Munich fournira encore des vitraux à la chapelle de l'évêché de Namur au début du XX^e siècle. Le Tounaisien Ferdinand Mortelèque (1774-1844), décorateur dans la manufacture de Peterinck, devient à son tour un important pionnier international de la peinture sur verre : l'église St-Roch à Paris conserve toujours une verrière de sa main, datant de 1816. De plus, la Wallonie connaît des ateliers expérimentaux, comme ceux de Prosper Graff, De Villy Thiry et Van Marcke-Robert à Liège, dont la production reste encore à étudier.

Après 1830, la glorification du passé national et le renouveau religieux donnent à l'art du vitrail une nouvelle impulsion. Le vicomte Amédée de Beaufort, secrétaire de la Commission royale des Monuments, en devient le plus fervent promoteur. Grâce à lui, un premier grand ensemble sera réalisé à partir de 1834 à la cathédrale Ste-Gudule à Bruxelles, le décor principal des solennités de la monarchie.

Les cartons en sont dessinés par le peintre François-Joseph Navez, tandis que l'exécution est confiée à François Capronnier (1779-1853), ancien collaborateur de Sèvres, qui, avec son fils Jean-Baptiste (1814-1891), gèrera dans la capitale le plus important atelier de son époque. Avec son grand concurrent Jean-François Pluys (1810-1873), établi à Malinnes, il donnera une direction à la production de vitraux dans tout le pays. Leur style romantique, où l'élément profane domine, trouve son inspiration principalement chez les grands maîtres de la renaissance italienne. Du point de vue technique, leurs œuvres cherchent encore



Un vitrail de la chapelle épiscopale de Namur : Saint-Aubain.
Munich, Institut royal de l'art chrétien, 1909.

à rivaliser avec la peinture de chevalet par l'emploi d'émaux et de gradations délicates et par la réduction des plombs.

Réaction

C'est contre cette esthétique que le néo-gothique réagira après 1850. Le baron Jean-Baptiste Bethune (1821-1894) deviendra en Belgique le principal propagateur de ce mouvement, qui prêche le retour aux véritables procédés médiévaux, caractérisés par la peinture à la grisaille sur des calibres de verre de couleur, séparés par une structure de plomb expressive en soi. Inspiré du «gothic revival» anglais, il marque un retour aux sains principes artisanaux et s'oppose aux excès de la production industrielle. Ceci s'accompagne d'un style sévère et volontairement archaïque, inspiré du gothique primaire ou secondaire, et d'une symbolique religieuse pondérée, caractéristique de l'esprit moralisateur dans un pays en proie à de fortes oppositions idéologiques. Son style deviendra l'expression privilégiée d'une élite ultramontaine dans tout le pays. En Wallonie, l'abbaye de Maredsous (1872) en devient l'une des réalisations principales, grâce au mécénat exceptionnel de la famille Desclée.

Interprétation

Les écoles Saint-Luc, dont Bethune fut en 1862 le père spirituel, contribuent beaucoup à la propagation de cette variante du néo-gothique. Même après certaines créations entre autres à Liège et Tournai, le verrier Camille Wybo (1878-1937), élève de l'école de Gand, s'établit encore en 1899 dans cette dernière ville. L'Allemand Joseph Osterath (1845-1898), élève principal de Bethune en matière de peinture sur verre, forcé à émigrer par le Kulturkampf, fondera en 1872 à Tilff près de Liège, un atelier qui comptera parmi les plus importants de la Wallonie. Ses riches archives, conservées au Musée d'Art religieux et d'Art mosan, permettent encore de juger de l'étendue de sa production, dont on trouve des exemples jusqu'au-delà des frontières.

Entre-temps, le style archéologique est élargi par une interprétation plus libre, qui retient les grands principes gothiques, mais les combine avec une thématique, une composition et une représentation anatomique et perspectiviste plus moderne. Les ateliers de Dobbelaere à Bruges et de Stalins-Janssens à Anvers en furent des représentants typiques, dont les œuvres se retrouvent aussi en Wallonie.

Dans l'atmosphère politique et sociale plus tolérante d'après 1880, la sévérité fera finalement place à un style plus familier et anecdotique, qui s'inspire de préférence du Moyen Âge tardif. Les ateliers comme ceux de C. Ganton, J. Casier, A. et C. Wybo, H. Coppejans et autres, suivent ici l'exemple du Gantois Gustave Ladon (1863-1942), ancien élève de l'école Saint-Luc, et grand maître incontesté du genre.

Finalement, le style néo-gothique sera lui-même abandonné. Les années 1880 voient déjà le développement des «bas-fenêtres» de style renaissance, variantes profanes et frivoles des vitraux moralisateurs. Ils préparent l'Art Nouveau qui, après 1890, réalisera une nouvelle synthèse entre la technique héritée du Moyen Âge, les matériaux industriels et une iconographie franchement contemporaine. ◆

Jean VAN CLEVEN.

La chapelle épiscopale de Namur

Lettre du chanoine André Lanotte, secrétaire de la Commission diocésaine d'Art sacré, à Jacques Toussaint, secrétaire de la Société archéologique de Namur

Cher Monsieur,

Vous avez souhaité une contribution sur le néo dans les églises de notre région au XIX^e siècle, au-delà du néo-classique. Puisqu'une lettre vous convient, cela me permettra de vous répondre sans truffer mon papier de références bibliographiques et surtout de laisser beaucoup de questions ouvertes, d'autant plus que je me limiterai à la chapelle de l'évêché, exemplaire, il est vrai, en la matière. Je compte m'arrêter à l'architecture, puis aux vitraux, à la peinture et au mobilier, pour me livrer enfin à quelques réflexions aujourd'hui, à mon sens, urgentes.

En arrivant dans la cour de l'évêché, -ensemble correct de la seconde moitié du XVIII^e siècle, construit comme hôtel ou refuge de l'abbaye de Malonne, complété au début du XIX^e siècle quand l'évêque est venu s'y installer, tout blanc depuis lors-, il faut être observateur pour se rendre compte de la présence en haut, à droite, d'une construction en briques apparentes, surmontée d'une croix. Jusqu'en 1961, date à laquelle il a été démoli, un peu verrue dans ce cadre, un clocheton signalait la chapelle dont le coq a été replacé au-dessus de la nouvelle croix.

A l'intérieur du logis, la chapelle s'accroche à droite sur une pièce entièrement tendue de toiles peintes à sujets religieux d'un des Coclens qui ont pas mal produit par ici au XVIII^e siècle, ; on pourrait penser qu'elles introduisaient déjà à l'époque à la chapelle de l'abbé de Malonne, à l'emplacement de l'actuelle. Avec celle-ci, tout le décor change. Nous entrons de plain-pied dans le Moyen Âge, le XIII^e siècle, une Sainte-Chapelle, nef étroite et lumineuse,

haute en couleurs. Il faut être attentif pour réaliser que la pierre à laquelle nous sommes habitués dans les édifices anciens, est ici inexistante. Tout ce qui se voit est en plâtre peint et la membrure (colonnes, arcs divers, voûtes sur croisées d'ogives) ne répond à aucune structure. Nous sommes en plein décor, certes savant, au fait de l'architecture gothique, mais artificiel, ne reprenant de celle-ci que le **jeu extérieur de formes vidées de leur rationalité constructive**. La date du travail est donnée au revers de la porte d'entrée : 1858, surmontée des armoiries de Nicolas-Joseph Dehesselle, évêque depuis 1836, qui le restera jusqu'à son décès, en 1865. On a constaté que cet évêché a été un moment d'intense reconstruction d'églises, mais en 1836, tout était encore conçu ici comme en d'autres diocèses, dans la tradition classique, issue d'une image de l'Antiquité. Ainsi à Namur, la chapelle des Jésuites récemment disparue et dans le Luxembourg, de grands édifices, à Neufchâteau en 1841 et à Bouillon en 1848, sont encore rebâties dans le même esprit, mais dans ce dernier, les voûtes sont «ogivales». Un courant se manifeste, tournant les yeux vers le Moyen Âge roman ou gothique, vu comme l'expression idéale d'une chrétienté reconstituée après la secousse de la Révolution. En 1841 cependant, on construisait en gothique à Borgerhout près d'Anvers et en 1845, à Saint-Boniface à Bruxelles. Dès 1851, à Wardin près de Bastogne, une église de village surgit aussi, en style troubadour, début de la renaissance gothique. L'essor donné se verra consacré aux fameux congrès de Malines, en 1863-1864. Dans l'entre-temps, l'évêque Dehesselle, dans sa

La chapelle épiscopale de Namur édiflée en 1858 sous Monseigneur Nicolas-Joseph Dehesselle.
La décoration et l'ameublement furent commandés par Monseigneur Thomas-Louis Heylen.



propre chapelle, entre en plein dans le courant. Dans celui-ci, après les tâtonnements précoces en France et en Allemagne, l'archéologie a vite pris les choses en mains à la poursuite d'un style revu et corrigé, dans une hantise de perfection. Dans la chapelle, longtemps blanche, heureusement proportionnée par un architecte sensible dont le nom est à retrouver que je n'ai jamais cherché, cette perfection est celle de la planche à dessin, l'exécution précise d'un simple décor, d'une ambiance, d'une vue romantique du passé; l'idéologie a été carcan et a étouffé les possibilités créatrices du diplômé...

Vitraux, décoration et meubles tels que nous les connaissons, sont venus cinquante ans plus tard. Le puissant mouvement rappelé a porté roman et gothique en tous points de notre paysage. L'essoufflement est là. Dans l'Eglise, on va rester aveugle au signe que faisait, éminemment dans notre pays, le temps de l'Art nouveau, issu du néo et s'en détachant pour redonner priorité aux matériaux, pierre et fer, et les faire participer à une nouvelle vie des formes. A Namur, Thomas-Louis Heylen, évêque en 1899, ne va pas supporter longtemps une chapelle jusqu'ici trop froide et va la livrer à la couleur.

Les fenêtres et la peinture sur verre sont le point de départ de l'option. Des figures en pied de saints en sont les sujets tout indiqués. Dans la fenêtre centrale du chœur, saint Nicolas, patron de l'évêque constructeur et titulaire du lieu, surmonté des armoiries du pape Pie X. En bas de la baie, la date «11 juin» dont nous trouvons l'explication dans celle de gauche : «1881», année de l'ordination sacerdotale du prélat, au pied de saint Norbert, fondateur de l'ordre de Prémontré auquel il appartenait et héros de l'eucharistie, surmonté des armoiries épiscopales. A droite, Julie Billiat avec l'année de sa béatification : «1906» et les armoiries des sœurs de Notre-Dame. Les deux vitraux suivants, face à face, sont dédiés aux patrons de l'évêque, Thomas de Canterbury et Louis, roi de France. Au-dessus de la figure de ce dernier, les anges présentent la vraie croix, reliquaire de la Sainte-Chapelle de Paris. De plus, deux millésimes, «septembre 1908» sous le saint anglais, rappel du congrès eucharistique de Londres, congrès dont l'évêque était le président international, et «A.D. 1909», l'an du Seigneur 1909, date de l'ensemble des vitraux ainsi que plus bas, à droite, la signature : «Mayer et comp. Institut royal de l'art chrétien Munich». De cette ville, le néo-gothique a longtemps rayonné et nous pouvons voir à Saint-Jean Baptiste de Namur une autre réalisation de Mayer, de 1906, à la

gloire du Saint-Sacrement. Dans les deux cas, l'imagerie est appliquée, finie à la perfection plutôt que dans un vrai souffle. Dans la chapelle, les fenêtres réalisent grâce aux vertus changeantes de la lumière, la part peut-être la meilleure du monument. Suivent, en pendant, l'Immaculée Conception avec la procession du Rempart et le blason de la ville et Saint-Aubain surmonté de la croix à double traverse du reliquaire du trésor de la cathédrale. Enfin, se succédant, saint Joseph, patron de la bonne mort et protecteur de la Belgique, puis sainte Jeanne d'Arc accompagnée du blason du Carmel; celui de Jambes se situait jusqu'en 1906, rue Saintraint face à celle de l'Evêché, actuellement théâtre des Bateliers.

En complément des vitraux, la couleur devait s'étendre à l'ensemble des murs et des voûtes. Elle ne s'en est pas privée ! On dit que Mgr Heylen aimait le rouge et son décorateur, du nom de Colleye et qui n'a guère laissé d'autre trace, lui en mit plein les yeux, comme les anciens en ont gardé le souvenir à l'église du Saint-Sacrement de Bomel, construite en 1904. L'évêque avait pu voir l'abondante décoration de l'abbatiale de Maredsous, abondance dont on sait que nombre d'édifices ont été vêtus au Moyen Âge; il en reste des témoins à Bois-sous-Clavier ou à Tohogne, à Bastogne ou à Bourcy. Maredous inspiré par Béthune, son architecte, et exécuté entre 1886 et 1893, avec beaucoup de faiblesses par un peintre allemand, apparaissait encore comme un idéal d'art chrétien, la tradition sûre.

Pour la chapelle, un programme iconographique développé et cohérent a été établi. L'histoire de Dieu avec les hommes y est évoquée, centrée sur l'eucharistie que le prélat avait mise au cœur de son action pastorale. Y défilent, assez mal venues, les figures des prophètes de l'Ancien Testament, des apôtres, une grande évocation dans le fond, du jugement dernier, puis dans la voûte, les trompettes, les chevaux, les vieillards, le livre, l'Agneau et la gloire du Dieu de l'Apocalypse.

Les éléments en principe structuraux de l'architecture : colonne et membrure des voûtes, tiennent fermement tout ensemble dans une dominante rouge sang, l'histoire montrée en tons clairs sur fonds souvent bleus. A cela s'ajoutent des motifs décoratifs, inspirés du blason épiscopal : le serpent et la colombe, symboles de prudence et de simplicité comme le veut la devise. Traités avec brio, on les voit partout, souvent en jaune or sur le rouge, comme ils se retrouvent omniprésents dans le mobilier.

En même temps que la chapelle se parait de vitraux et de



Station du chemin de croix de la chapelle de l'évêché de Namur.
Camille Esser, Weert, 1910. Bronze doré, émaux, pierreries.

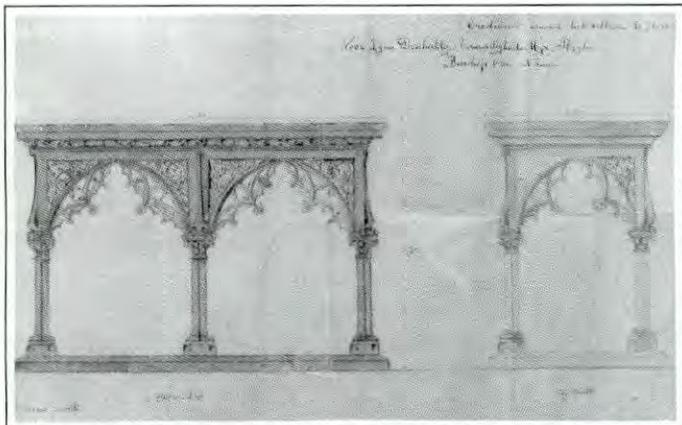
peintures murales, elle renouvelait et développait son mobilier de manière cohérente, toujours dans le même esprit néo-gothique. Celui-ci s'affirme dans l'autel richement décoré, où interviennent le métal doré, des émaux fleuris et du marbre, dont le très précieux onyx du Brésil des supports de la table. Autour du Christ en gloire du tabernacle, des saints souvent liés à l'eucharistie, triomphent du mal avec la Vierge et Jean, Thomas de Canterbury, Julienne de Cornillon, Pascal Baylon, Norbert, accompagnés entre les chandeliers de reliquaires de saints, dont Begge, Feuillen et Julie Billiard. L'œuvre mise en valeur par de lourdes courtines renouvelées en très modeste depuis lors, date de 1907 et est discrètement signée sur la prédelle du nom de l'orfèvre anversois, W.H. Haan fils. C'est à celui-ci qu'on devait aussi l'autel et le ciborium de la chapelle du Bon

Pasteur, démolie pour l'extension des facultés Notre-Dame de la Paix.

Autour de l'autel, crédences, prie-Dieu, siège de l'évêque sur un vaste tapis, multiplient comme ailleurs les rappels des deux meubles du blason épiscopal. Ils sont du même temps, mais le travail a été interrompu par la guerre 1914-1918. C'est ainsi que tardivement la lampe du Saint-Sacrement a été incorporée dans la vaste couronne de lumière qui occupe largement l'espace intérieur. C'est ainsi que le revers de la porte d'entrée s'est vu orné à la même époque d'un décor de métal battu, enfin oubliés de l'illusion néo-gothique. Pour clore cette évocation du mobilier, il faut signaler les stations du chemin de croix, de la même veine que les autres pièces, mais d'une autre main qui a signé et daté : Camille Esser, Weert, 1910. Il m'a été rapporté que cet orfèvre du Limbourg hollandais avait été appelé à travailler sur recommandation du secrétaire particulier de l'évêque, hollandais lui-même, le chanoine Tharcisius Bootsma, prémontré de Tongerlo.

Que voilà une longue lettre ! Je vais finir en vous donnant et peut-être en vous répétant quelques réflexions qui me sont encore venues à l'esprit en revoyant la chapelle. Je comprends les gens qui, dans la première moitié du XIX^e siècle, dans les milieux chrétiens, ont regardé le Moyen Age avec faveur. D'expérience et visitant ici et là, des églises du XVIII^e siècle, je suis souvent frappé par une sorte de « vide intérieur » : des temples froids, inspirés de l'art antique, faits pour un culte fixé, impassible, n'appelant pas le cœur pour en renouveler la vie et le sens. Il fallait secouer cela ! Le malheur, c'est que le passé, lui aussi dépassé et idéalisé, a hypnotisé les hommes d'Eglise en mal de moyens d'expression. C'était l'impasse dans l'oubli de ce que les arts sont en constante recherche, en renouvellement permanent, comme l'Eglise elle-même.

Revenir au passé, c'est perdre la notion du temps, c'est le raboter et ce que les anciens n'ont pas connu, vouloir un moment d'équilibre parfait, purifié de tout tâtonnement, finalement desséché et mort. C'est le mal qui ronge la chapelle de l'évêché : elle ne contient aucune promesse. La



Projet de la crédence reproduite ci-dessous.



Crédence de la chapelle de l'évêché de Namur.
Anvers, W. H. Haan fils, 1908-09. Bronze doré, émaux, marbre.

peinture, peut-être, échappe quelque peu au danger : dans son agressivité, dans ses maladresses, face à l'aspect savant des vitraux, elle tend à secouer les entraves... On pourrait comparer avec ce qui subsiste du décor de Maredsous, beaucoup plus compassé et académique.

D'autre part, le néo-gothique sans que ce soit le cas ici, mais l'occasion de le dire, à l'école des grands mouvements romans et gothiques, nous a fait retrouver au-delà des stucs de l'Ancien Régime, les virtualités du matériau naturel et une exigence qui ont réouvert les voies. Ceux qui ont œuvré dans la chapelle de l'évêché au début du siècle en étaient-ils conscients, eux qui, dans le mobilier ont honnêtement sinon sans flamme créatrice, travaillé la matière de leur facture ? Pour le peintre, le dur conditionnement des formes existantes était probablement insurmontable et peut-être même, paradoxalement, un appui sécurisant pour dépasser ses limites.

Aujourd'hui, ne courrons-nous pas un danger similaire ? D'un côté, nombre d'architectes écrasés par la richesse de leurs moyens et par le poids de la promotion immobilière ainsi que par le fatras d'un vocabulaire plastique plutôt post-classique que post-moderne, en sont réduits ou se sont réduits à «décorer» combien superficiellement des structures passe-partout; il suffit de voir l'hôtel de ville de Namur et les bureaux de la Région wallonne à Jambes, dont les politiques sont aussi responsables qui demandent qu'on leur fabrique des emballages pour fonctionnaires. De l'autre côté, un puissant courant nourri d'insécurité, se braque sur le passé, tend à tout inventorier (ce qui n'est pas méchant), à tout conserver, à imposer comme œuvre d'art ce qui a valeur documentaire et à ce titre, peut largement rejoindre l'existence humaine dans le passé; l'architecture industrielle ou les alignements de maisons des faubourgs témoignent d'hommes, mais pas nécessairement de beauté. Pour ne pas parler des églises... Conserver debout quelques témoins, mais surtout engranger dans livres, dias et cassettes. Ce sont les œuvres de beauté que nous avons besoin d'avoir sous les yeux !

Voilà -pardonnez-moi- où notre chapelle, un lieu de prière dont nous avons aussi besoin, si riche et si pauvre en même temps, nous a menés au fil de la plume. Tout ceci, bien cordialement. ◆

18 septembre 1991

André LANOTTE.



*Félix Fallon
à Namur*

*Spautem: trente centimètres environ
N^o 16*

*à l'habileté 3 ans
mét. conseil entre le H^o
Jésus
patens 2 1000 gr. toujours 800 fr. = 850*

Projet de calice. Namur, Félix Fallon, s.d. Dessin à l'encre.