

**Mémoire de fin d'études : "Jean-Charles Delsaux : le Viollet-le-Duc liégeois ?
Etudes comparatives de cas."**

Auteur : Poucet, Léa

Promoteur(s) : HOUBART, Claudine

Faculté : Faculté d'Architecture

Diplôme : Master en architecture, à finalité spécialisée en art de bâtir et urbanisme

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/12532>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Jean-Charles Delsaux : le Viollet-le-Duc liégeois ? Études comparatives de cas.

Travail de fin d'études présenté par Léa POU CET en vue de l'obtention
du grade de Master en Architecture

Sous la direction de : Claudine HOUBART

Année académique 2020 - 2021

Axes de recherche : patrimoine, culture, transmission



Université de Liège – Faculté d'Architecture

Jean-Charles Delsaux : le Viollet-le-Duc liégeois ?

Études comparatives de cas.

Travail de fin d'études présenté par Léa, POU CET en vue de l'obtention du grade de Master en Architecture

Sous la direction de : Claudine HOUBART

Année académique 2020 -2021

Remerciements

Au terme de ce travail, je tiens à remercier les personnes qui ont, de près ou de loin, contribué à son élaboration.

Je remercie ma promotrice, Claudine Houbart, pour son aide et ses conseils avisés, permettant de rediriger ce travail sur le droit chemin lorsqu'il s'égarait.

Je tiens également à remercier toutes les personnes qui m'ont accordé leur temps et leur attention lors de sa conception ou de mes recherches :

Mathieu Piavaux, Xavier Tonon, et les centres d'archives et de documentations de la Ville de Liège, de la Commission Royale des Monuments, Sites et Fouilles (CRMSF), de l'ASBL du Groupe d'Ateliers de Recherche (GAR).

Enfin, je remercie ma famille pour ses patientes relectures et leurs conseils sur l'utilisation de Microsoft Word, ainsi que mes amis pour leurs corrections et soutiens indéfectibles.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction.....	5
Partie 1 : préface	10
La collégiale Sainte-Croix : bref historique et état des lieux avant restaurations du XIXe siècle.....	12
PARTIE 2 : Etudes comparatives de cas.....	18
Chapitre 1 : La découverte du bâti.....	19
Chapitre 2 : Leurs choix face à l'urgence.....	29
Chapitre 3 : Résolution des problèmes structurels	39
Chapitre 4 : La restauration des décors intérieurs	52
Chapitre 5 : leurs choix face à l'authenticité matérielle et face à l'authenticité du parti architectural	72
Chapitre 6 : La restauration des décors extérieurs	78
Chapitre 7 : Leurs idées face aux autorités, histoires de désaccords	89
Chapitre 8 : Choisir les ouvriers.....	99
Chapitre 9 : Cohérence entre théories et pratique – première approche.....	106
Conclusion finale	112
Bibliographie.....	116
Sources iconographiques	121

Introduction

Architecte, écrivain, sculpteur, érudit, visionnaire, Eugène Viollet-le-Duc est qualifié de bien des termes. Il fut et est encore de nos jours l'objet de grands débats et polémiques. De 1840 à 1879, il produisit nombre de projets et théories sur la structure architecturale et la restauration qui ont longtemps été adoptés ou contestés¹. Dans son siècle qui oppose restauration à conservation, il est, avec John Ruskin², la figure principale animant les débats. Vu comme « l'époux fidèle des contraires de son siècle »³, on condamne pratiquement le style « Viollet-le-Duc »⁴ lors du premier XXe siècle. Il faut attendre le milieu de ce dernier pour que soient remises en question les critiques acerbes du monde architectural concernant ses travaux⁵. On ne peut aujourd'hui nier son influence, qu'elle soit qualifiée de positive ou de négative. Ses grandes restaurations architecturales ont popularisé son nom, le faisant passer au statut de symbole dans cette discipline. Il fait partie de ceux qui éveillèrent les consciences au patrimoine médiéval. Il permet, encore aujourd'hui, d'amorcer et d'alimenter les réflexions sur nos façons de restaurer les monuments. C'est donc un homme d'influence, influence qui s'étend au-delà des frontières françaises. De la Russie, à la Roumanie, ou à la Grande-Bretagne, nombreux sont les pays qui en gardent les traces⁶. La Belgique, pays frontalier de la France, n'a donc pas échappé aux idées de cet homme. Diffusées au travers des *Dictionnaires et Entretiens de Viollet-le-Duc*, Victor Horta ou Henry Van de Velde en auraient directement été influencés⁷. Cependant, nous trouvons peu de traces explicites définissant la réception de ses travaux par ses congénères belges. Comment la Belgique a-t-elle reçu ces idées au XIXe

¹ Ses écrits les plus connus étant les dix volumes du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* (1854-1858), dont son article « restauration » sera la première théorie explicite de la discipline, et dont le programme sera largement suivi dans les restaurations jusqu'au début du XXe siècle. Voir : HOUBART, C., *Histoire et théories de la conservation-restauration, notes provisoires*, ULiège, 2019-2020, 115 p.

² Ecrivain, poète, peintre et critique d'art britannique, 1819 – 1900.

³ Leniaud, J.-M., *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Paris, Editions Mengès, 1994, 225 p.

⁴ Pariset, J.-D., « Les aventures d'un fonds incomparable », in De Finance, L., Leniaud, J.-M. (dir.), *Viollet-le-Duc : les visions d'un architecte*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Norma Éditions, Paris, 2014, pp.22-29.

⁵ Paquet, J.-P., *Viollet-le-Duc*, in *Les monuments historiques de la France*, N° 1-2, (janvier-juin 1965), Paris : Caisse nationale des monuments historiques.

⁶ Ibid.

⁷ De Finance, L., Leniaud, J.-M. (dir. de), *Viollet-le-Duc, Les visions d'un architecte*, Paris: Editions Mengès, 1994.

siècle ? Comment s'en est-elle servi ? Quel héritage nous ont-elles laissé aujourd'hui ? Comment seront-elles perçues et utilisées demain ?

Ces questions peuvent alors nous mener sur les traces d'un autre architecte du XIXe siècle, plus méconnu mais non moins important dans l'histoire architecturale de son pays : Jean-Charles Delsaux. De nos jours, bien que la Belgique conserve d'importantes traces physiques de son passage, il existe peu de publications concernant spécifiquement son travail. On recense notamment le mémoire de master de Flavio Di Campli présenté à l'Université de Liège en 1984⁸, ainsi que plusieurs articles du même auteur, un livre sur la Collégiale Sainte-Croix paru en 2013 de Mathieu Piavaux⁹, un article de Claudine Houbart et Stéphanie Wey¹⁰, et de multiples publications d'Antoine Baudry¹¹. Il est pourtant le premier architecte restaurateur des monuments gothiques liégeois à s'intéresser à cette discipline avec une approche qui se veut scientifique. Nommé Architecte provincial liégeois en 1845, il exerce jusqu'en 1865¹². Il se démarque à plus d'un titre : une fulgurante ascension professionnelle, une innovation dans l'art de bâtir, une ouverture à l'architecture de son temps, un rôle primordial dans le mouvement néo-gothique au niveau régional, et un idéalisme marquant. Il restaure la plupart des grandes églises liégeoises et autres monuments, du Palais des Princes Évêques à la cathédrale Saint-Paul.¹³ Défendant ses idées, parfois provocantes, ses interventions se sont fréquemment trouvées au cœur de polémiques. Également illustrateur, théoricien, autodidacte, adepte de méthodes pouvant s'apparenter à la « restauration stylistique »¹⁴, il présente d'étonnantes similitudes avec Viollet-le-Duc. En 2012, un article écrit par Flavio Di Campli fait pour la première fois mention explicite de ces similarités en nommant Delsaux le

⁸ Voir Di Campli, F. (1984). *Jean-Charles Delsaux (1821-1893), architecte liégeois*. Mémoire ULiège, Faculté de Philosophie et Lettres.

⁹ Piavaux, M., *La Collégiale Sainte-Croix à Liège. Formes et modèles dans l'architecture du Saint-Empire. XIIe-XVe siècle*, Presses Universitaires de Namur, 2013.

¹⁰ Houbart, C. & Wey, S., *Jean-Charles Delsaux est-il vraiment le "Viollet-le-Duc liégeois" ?*, Les élèves d'Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Paris, 20-21 février 2020, <http://hdl.handle.net/2268/236959>, consulté le 01.08.20.

¹¹ Historien belge de l'art et archéologie, il a entre-autre réalisé une thèse de doctorat, présentée en juillet 2021 : « Intervenir sur les édifices historiques en Belgique au XIXe siècle ».

¹² Di Campli, F. "Jean-Charles Delsaux (1821-1893), le « Viollet-le-Duc » liégeois". *Les cahiers nouveaux*, N°83 (septembre 2012), 80-83.

¹³ Exposition "Jean-Charles Delsaux, le « Viollet-le-Duc liégeois »", Qualité Village Wallonie ASBL, <https://www.qvw.be/fr-exposition-jean-charles-delsaux-le-viollet-le-duc-liegeois.html>, consulté le 04.01.21.

¹⁴ Qui consiste à restaurer, rétablir un monument dans un état primitif pouvant n'avoir jamais existé à un moment donné, au nom de l'unité de style.

« Viollet-le-Duc liégeois »¹⁵. En 2020, l'article « Jean-Charles Delsaux est-il *vraiment* le 'Viollet-le-Duc liégeois' ? »¹⁶ écrit dans le cadre d'un colloque, cherche à requestionner ce titre et la parenté de ces deux architectes séparés seulement par sept ans d'écart. Ce texte en vient alors à étayer ce titre, prouvant leurs similitudes dans leurs théories et idées sur la manière de restaurer des monuments. Mais jusqu'où se rejoignent leurs façons de pratiquer la restauration à leur époque ?

S'ils se rejoignent sur le plan théorique, qu'en est-il de leur pratique sur le chantier ? L'application des théories est en effet souvent bien différente une fois confrontée aux réalités et acteurs qu'impliquent le chantier. Comment sont-ils passés des principes à la pratique ? Leur convergence va-t-elle jusque sur le terrain ? Comment se confortent ou se confrontent leurs techniques de maîtres d'œuvre ? Ce mémoire aura donc pour but de contribuer à répondre à ces interrogations, requestionnant avant tout la théorie qui définit Jean-Charles Delsaux comme « le Viollet-le-Duc liégeois » sous un angle plus pratique. Il permettra ainsi de définir une approche plus précise de l'ampleur de la réception des travaux de Viollet-le-Duc en Belgique. Il pourra également faire naître un requestionnement du débat concernant les (dé)restaurations : savoir comment ont réagi nos prédécesseurs face à leur héritage et en observer les conséquences aujourd'hui peut effectivement nous faire réfléchir sur notre propre façon de procéder. Devons-nous restaurer de la même façon ? Comment restaurer des anciennes restaurations à notre époque ? Comment se positionner face aux traces du passé ? Quel héritage voulons-nous transmettre de ces traces ? Savoir quelles furent les réponses des deux architectes aux questions qu'ils se posaient devant la restauration d'un monument possédant une histoire peut également aider à comprendre leurs choix et à ne pas les juger trop rapidement. Peut-être alors pourrions-nous comprendre ce qui guidait leurs choix ayant mené à de telles polémiques, avec le recul de notre temps. La thèse que Stéphanie Wey est actuellement en train de réaliser sur la restauration de l'Ancien palais des Princes-Evêques de Liège par Delsaux¹⁷ pourra également apporter d'autres pistes de réponses à cette réinterrogation.

¹⁵Di Campli, F., op. cit.

¹⁶Houbart, C. & Wey, S., op. cit.

¹⁷ « Restaurer les restaurations », l'architecte-restaurateur face à ses prédécesseurs. Conception à méthodologie mixte par étude de cas : l'Ancien Palais des Princes-Evêques de Liège. Par Stéphanie Wey, AAP /

Ce travail exploite entre autres les publications parues citées plus haut concernant Sainte-Croix et Delsaux, ainsi que des sources d'ordres différents : documents et lettres des archives de l'Etat de Liège, des archives de la Ville de Liège, de la CRMSF¹⁸ de Liège, du G.A.R.¹⁹, les articles et le mémoire de Flavio Di Campli, le livre de Mathieu Piavaux « La Collégiale Sainte-Croix à Liège, formes et modèles dans l'architecture du Saint-Empire. XIIe-XVe siècle », ainsi que certaines publications d'Antoine Baudry, et des observations et photos des visites du monument dans son état actuel. Pour Viollet-le-Duc, les travaux le concernant étant innombrables, ce mémoire puise dans de multiples ressources littéraires et tirées d'Internet. Certaines sont récentes, telles que catalogues d'expositions, publications sur son travail et sa pensée, dont des auteurs comme Jean-Michel Leniaud ou Arnaud Timbert furent des sources riches à exploiter. D'autres sont des textes écrits par l'architecte lui-même, tels qu'il les a publiés dans ses ouvrages du 19^e siècle, dans ses tomes du « Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle »²⁰, ou dans les « Annales archéologiques »²¹ par exemple.

C'est sous la forme d'une étude comparée d'un corpus de leurs projets que ce mémoire va se développer. L'analyse de cas concernant Delsaux portera sur un seul de ses projets : la restauration de la Collégiale Sainte-Croix à Liège. Constituant l'une des premières restaurations de Delsaux, elle porte aussi l'avantage d'être actuellement en cours de restauration et donc au cœur de l'actualité liégeoise. Elle formera le point de départ des analyses, le fil conducteur qui permettra de constituer un marqueur temporel dans le choix des exemples, et de développer des comparaisons plus pertinentes à un moment de leurs pensées et théories. Cela réduira les cas comparables chez Viollet-le-Duc, limitant et cadrant ainsi le sujet. Cela permettra aussi de réaliser une analyse beaucoup plus précise de cette restauration par Delsaux. Seront donc comparés tous les éléments restaurés de la Collégiale qui formeront, en finalité, un tout, à des interventions contemporaines équivalentes de

DIVA, promotrice : HOUBART Claudine, Faculté d'architecture ULiège, co-promoteur : PIAVAUX Mathieu, Faculté de Philosophie et lettres Université de Namur.

¹⁸ Commission royale des monuments, sites et fouilles.

¹⁹ Groupe d'ateliers de recherche.

²⁰ Consultables à cette adresse : <https://archive.org/details/raisonnedelarchi05viol>

²¹ Didron, A.- N. (dir.), Annales Archéologiques, Paris : (Paris), 1844-1867. Consultables sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32693386n/date>

Viollet-le-Duc sur différents édifices de la même époque. Le temps devient un critère de sélection par lequel leurs façons d'intervenir seront comparées.

Chaque chapitre correspondra à une question que la restauration de Sainte-Croix, point de départ, aura soulevée. Un ou plusieurs cas chez Viollet-le-Duc soulevant la même question et correspondant aux dates (à la chronologie de l'intervention) seront alors également choisis. Les cas chez Viollet-le-Duc seront aussi sélectionnés selon la correspondance du statut et de l'état initial des éléments de la question posée avec Sainte-Croix à l'époque indiquée. Leurs réponses à ces questions seront les éléments comparés de ces chapitres, qui seront clôturés par une conclusion plus critique. Le mémoire débutera par une courte présentation de l'histoire de la Collégiale Sainte-Croix et de son état avant que Delsaux n'y intervienne. Viendront ensuite les études de cas. Chaque étude constate et analyse dans l'ordre les réponses de Delsaux, puis celles de Viollet-le-Duc afin d'établir une structure plus lisible de chaque intervention. La succession des chapitres découle de l'ordre de déroulement des travaux de Sainte-Croix, mais aussi des questions se faisant échos, certaines en entraînant d'autres dans une suite logique. Une conclusion générale qui tentera d'esquisser des réponses aux questions de départ terminera ce travail.

Au vu de l'immensité de l'œuvre de Viollet-le-Duc, ce mémoire ne prétend pas établir une conclusion précise et exhaustive des similitudes entre les deux architectes-restaurateurs, mais propose une seconde approche du sujet, qui pourrait par la suite être continuée, et surtout requestionnée afin de faire évoluer les dialogues et réflexions. Il espère induire des questions à ses réponses, ne figeant pas les débats mais les encourageant afin que jamais ne cesse la remise en question de nos idées et de nos pratiques concernant la gestion des traces de notre Histoire commune, nous permettant d'évoluer consciemment.

PHOTOS

Partie 1 : préface

La collégiale Sainte-Croix : bref historique et état des lieux avant restaurations du XIXe siècle

C'est au Xe siècle, sous l'ordre de l'Evêque Notger, que la première église de Sainte-Croix voit le jour, sur la colline du Publémont à Liège (fig.1). Il ne reste aujourd'hui de cette église romane presque plus aucune trace ; seul un pan de mur en grès subsiste au sud du chœur oriental. L'église du bas Moyen-Age qui lui a succédé, de type rhénan, fut de nombreuses fois l'objet de travaux au cours des siècles. C'est ainsi qu'on y retrouve un avant-corps occidental (ou *Westbau*²²) romano-gothique avec une tour octogonale du XII^e siècle, qui aujourd'hui présente un caractère semblable à la plupart des églises contemporaines de Rhénanie. On y observe également un chœur oriental gothique du XIV^e siècle, des nefs et un transept gothiques légèrement postérieurs, un vaisseau édifié de 1314 à 1361 par les soins du Doyen Philippe Bruni, et des chapelles latérales ajoutées au XV^e siècle qui font perdre à l'église son plan cruciforme (fig.2). Elle possède donc la particularité de présenter deux chœurs à absides opposés et trois nefs d'une même hauteur, en faisant une église de type halle.²³

Au XVIII^e siècle, l'église subit des transformations baroques : en 1758, on plâtre, badigeonne, et recouvre de stucs l'intérieur de l'église selon le « goût de l'époque ».²⁴ En 1760, l'ancien pavement est remplacé par des dalles en marbres noir et blanc. Les pierres tombales disparaissent, vendues. Ces transformations, le XIX^e ne cessera de les décrier, voyant bien souvent les interventions de ce siècle comme de « mauvais goût ». En 1804, lors de la réorganisation du diocèse, la Collégiale est convertie en église paroissiale. En 1840, lors de travaux de badigeonnage dans la chapelle de la Vierge, la Fabrique de Sainte-Croix voit apparaître des vestiges sous-jacents de peintures murales. Cette découverte, ainsi que celle de sculptures, fait venir de nombreux experts, dont la jeune Commission des Monuments, la Ville de Liège et la Province, afin de juger de leur caractère exceptionnel. Sainte-Croix est dès lors qualifiée de monument remarquable, qualification à laquelle la beauté de son architecture et sa richesse de sculptures gothiques participent. Les experts ainsi que le conseil

²² Le *Westbau* désigne le massif occidental, symétriquement opposé au chœur de l'église à l'Est. Il signifie traditionnellement le fond de l'église.

²³ Delhaes, A., L'église Sainte-Croix à Liège, feuillets archéologiques de la Société royale, le vieux-liege, 1963.

²⁴ *Ibid.*

de Fabrique sont alors unanimes sur la manière de réagir face à cette découverte : le « mauvais goût » affiché par les chanoines, principalement au XVIII^e siècle, doit être effacé et le retour à l'état primitif privilégié, afin de remettre à l'honneur l'élévation médiévale. Ce choix est notamment guidé par « le phénomène beaucoup plus global de redécouverte et de revalorisation de l'architecture médiévale en Belgique et dans les pays limitrophes »²⁵ qui agite le XIX^e. Ces peintures, bien qu'attribuées à un XVI^e siècle souvent négligé, jouent un rôle majeur dans la décision de lancer des travaux de restauration. Les premiers sondages du XIX^e siècle ont alors pour but principal de supprimer les traces des interventions des Temps Modernes qui furent constatées comme destructrices lors de cette redécouverte de l'allure médiévale de l'église. L'état de délabrement préoccupant des façades extérieures, ainsi que du *Westbau* et de sa tour finissent par convaincre les autorités de l'urgence d'entreprendre de grandes restaurations. Celles-ci dureront plus de trente ans, avec, en toute logique, les objectifs principaux d'en arrêter la ruine et de lui restituer son caractère primitif²⁶.

Dès ses premiers instants, l'église Sainte-Croix devient un monument important dans le paysage de Liège. Elle est décrite comme l'« un des plus beaux monuments que possède la ville de Liège » au XIV^e siècle²⁷. Elle se trouve être la seule église de Belgique possédant deux absides opposées ce qui, en plus de la richesse qu'affiche au XX^e siècle son décor néogothique, lui vaut reconnaissance (fig.4). En 1936, elle est classée, et dès 1997, inscrite sur la liste du patrimoine majeur de Wallonie.²⁸ Depuis peu, elle est également inscrite sur la liste 2014 du patrimoine mondial en péril publiée par le World Monument Fund. D'abord transformée ou agrandie à de multiples reprises, l'église devient témoin de l'Histoire et conserve des marques qui sont décriées ou adulées selon la vision qu'en a l'époque. Le monument ne sera cependant jamais considéré comme un tout entier, chaque siècle prenant ou détruisant selon le « goût du temps » (fig.5). Cicatrices affreuses ou témoins importants de notre histoire, il est difficile de juger objectivement les différentes interventions lorsque opinion publique et mode semblent guider les avis. Trop souvent vus et pensés en termes de passé et de présent, mais

²⁵ Piavaux, M., La Collégiale Sainte-Croix à Liège. Formes et modèles dans l'architecture du Saint-Empire. XII^e-XV^e siècle, Presses Universitaires de Namur, 2013, p.78-79.

²⁶ AVL, Travaux publics, Le président du conseil, lettre à Monsieur le Ministre, 27/09/1840.

²⁷ AVL, Travaux publics, HABETS et autres, lettre aux bourgmestre et échevins de la Ville de Liège, 31/01/1843.

²⁸ Piavaux, M., op.cit., p.17.

trop rarement en tant que futurs, ce type d'édifice a fréquemment souffert de cette vision trop étroite.

C'est donc dans un contexte de revalorisation des traces de l'époque médiévale au détriment de celles plus récentes²⁹ que Delsaux va s'initier à l'une de ses premières restaurations de monuments. Cette restauration impliquera sa collaboration avec de nombreux acteurs dont le curé en place Habets, la Fabrique de l'église, la Ville de Liège, l'architecte de la Ville³⁰, la Commission Royale des Monuments (CRM)³¹, rendant les débats animés. De 1845 à 1863, Delsaux restaurera le chœur oriental, occidental, le transept, l'abside, la tour occidentale, les nefs latérales, les voûtes des nefs centrale et latérale nord, ainsi qu'une partie de la façade sud.³² Il sera également chargé de s'occuper de la construction d'un nouveau portail, mais refusera d'approuver la démolition de l'ancien portail qui a finalement été décidé par la Fabrique de l'église.³³ Il cèdera définitivement sa place à Evariste Halkin en 1858, puis à son fils Eugène Halkin en 1860.³⁴

²⁹ Les interventions des Temps Modernes plus particulièrement, comme le montrent de nombreux courriers du XIXe siècle dans les archives de Liège décrivant les travaux du milieu du XVIIIe siècle à Sainte-Croix.

³⁰ Il s'agissait à l'époque de Julien-Etienne Rémont.

³¹ On trouve trace de ces acteurs dans les correspondances des archives de Sainte-Croix.

³² Qualité Village Wallonie ASBL, Restaurations - Liège, église Sainte-Croix, <https://www.qvw.be/fr-l-eglise-sainte-croix-a-liege.html>, consulté le 08.03.21.

³³ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, suite de lettres.

³⁴ Piavaux, M., op. cit., p.96.

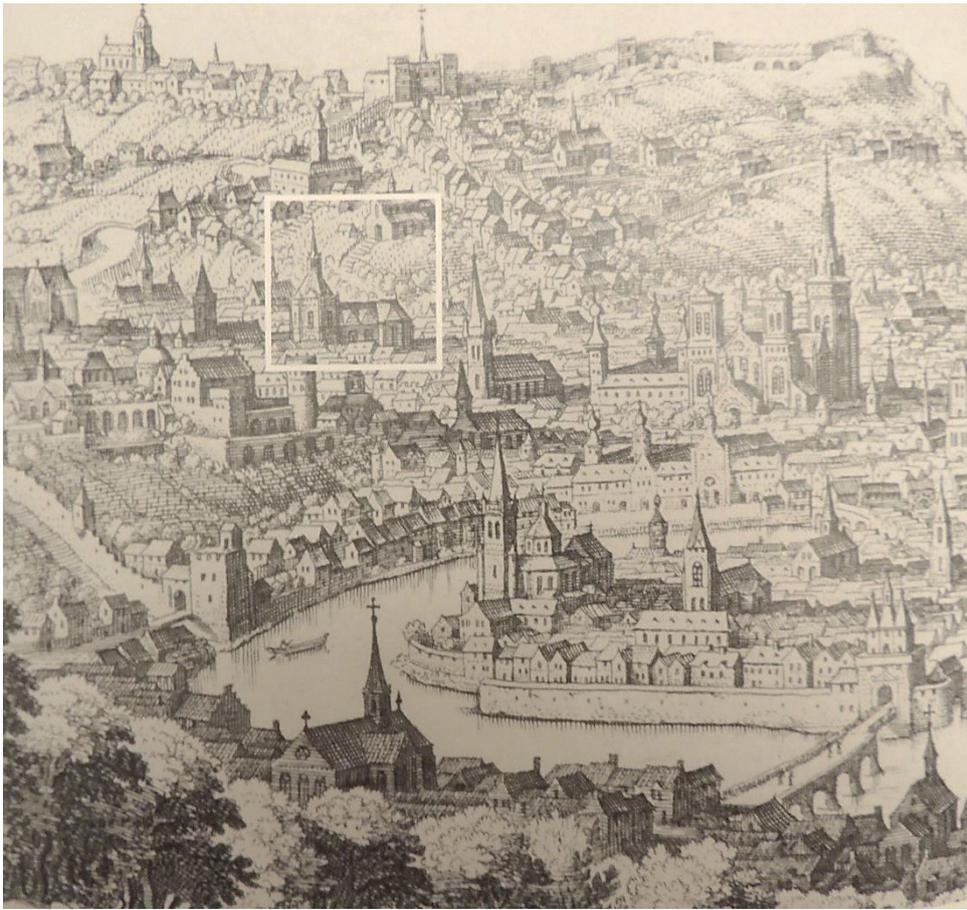


Figure 1 : Détail d'un panorama de la ville de Liège et de l'église Sainte-Croix, reconnaissable à sa puissante tour octogonale, vers 1650.

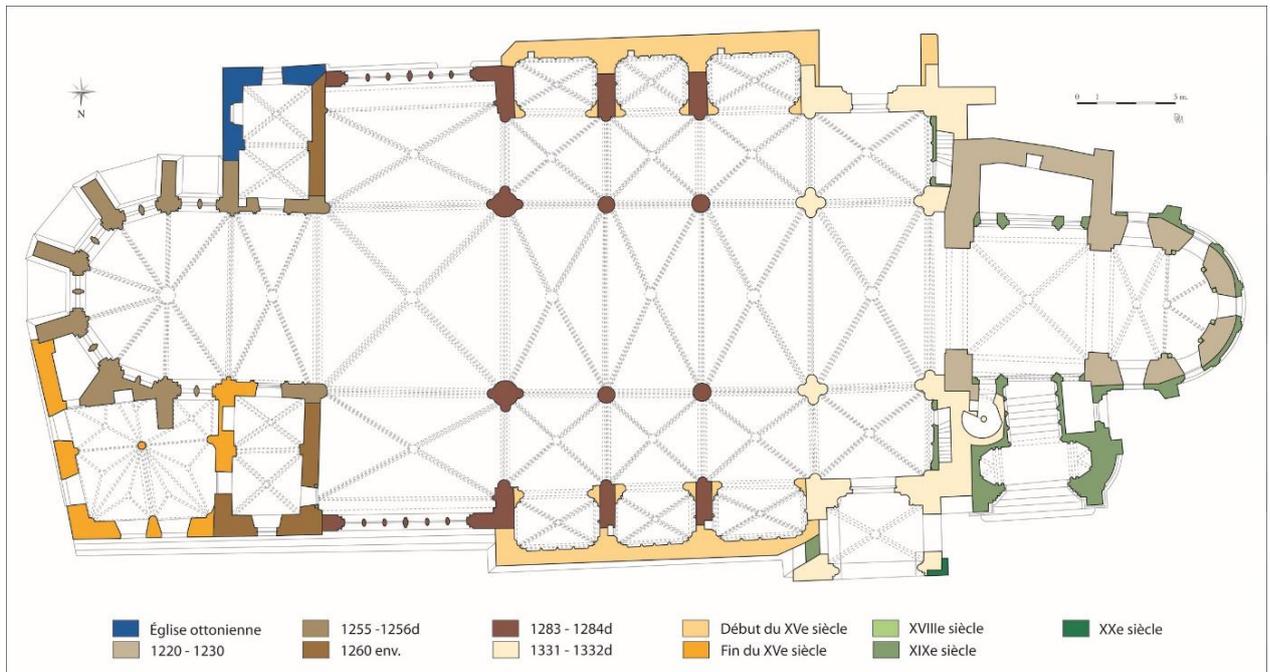


Figure 2 : Liège, collégiale Sainte-Croix, plan phasé



Figure 3 : Riches décors du chœur oriental, état actuel.



Figure 4 : Collégiale Sainte-Croix, état récent avant le début des restaurations du XXIe siècle. Façade Nord.

PARTIE 2 : Etudes comparatives de cas

Chapitre 1 : La découverte du bâti

Le début de ces études abordera les questions concernant la manière dont les deux architectes ont approché le monument pour la première fois. Comment ont-ils considéré le bâti avant la restauration ? Quel statut accordaient-ils alors à ces monuments ? Quelle opinion leur œil d'architecte en avait-il ? Connaître leurs premières impressions sur l'état du monument avant intervention pourra nous éclairer sur certaines de leurs directions. Cela nous permettra aussi de comparer le respect de leurs premières intentions avec le résultat final des travaux.

J.C.D.³⁵

Alors qu'auparavant les études archéologiques du bâti étaient surtout réalisées sur les monuments antiques, à partir du milieu du XIXe siècle, sous l'impulsion du romantisme, elles se portent principalement sur les monuments médiévaux.³⁶ Se développe alors à l'échelle internationale un « mouvement archéologique »³⁷, qui introduit une étude scientifique du bâti monumental avant tout début de restauration. Delsaux éprouve un intérêt particulier pour ce mouvement. À Liège, il est le premier à s'intéresser à la restauration des monuments avec cette approche. En 1850, il fait partie des membres fondateurs de l'Institut Archéologique liégeois³⁸. Cette société a pour but de « rechercher, rassembler et conserver les œuvres d'art et les monuments archéologiques que renferme la province »³⁹ et Delsaux en devient le premier conservateur. Précurseur, c'est donc tout naturellement qu'il va étudier avec précision l'état de la collégiale dès les premiers contacts. Durant cette phase d'observation, il réalise de nombreux croquis et remarques. Ces derniers nous montrent qu'il éprouvait déjà un réel intérêt pour la collégiale Sainte-Croix bien avant d'y travailler. La première trace connue de sa carrière d'architecte restaurateur se trouve en effet être un relevé de la partie occidentale (fig.5) de cette même collégiale, effectué en 1843⁴⁰. Il n'est alors pas encore

³⁵ Jean-Charles Delsaux

³⁶ Perrin-Saminadayar, E., Centre Jean Palerne, *Rêver l'archéologie au XIXe siècle : de la science à l'imaginaire*, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2001.

³⁷ Houbart, C., Wey, S., op.cit.

³⁸ Di Campli, F. "Jean-Charles Delsaux (1821-1893), le « Viollet-le-Duc » liégeois" op.cit., p. 80-83.

³⁹ d'Otreppe de Bouvette, A., Capitaine, U., Institut archéologique liégeois. Statuts constitutifs. Bulletin de l'Institut archéologique liégeois. I: V, 1852.

⁴⁰ Piavaux, M., op.cit., p.80.

architecte provincial. Un an plus tard, il établit un plan de nouveau portail à édifier dans le narthex⁴¹ et l'année d'après un projet de restauration du *Westbau* (fig.6). En janvier 1845, à la suite de ces études, il est désigné pour exécuter la restauration. Durant cette même année, il découvre l'élévation médiévale de la partie orientale, auparavant dissimulée par le décor du XVIIIe siècle. Il remarque entre autres le mauvais état du remplage des baies, et note avec précision ces observations⁴².

Il ne se prive pas de donner son opinion sur cette première approche. Comme beaucoup à son époque⁴³, Delsaux juge sévèrement les travaux du XVIIIe siècle :

L'église Sainte-Croix devait souffrir, comme tous les édifices religieux de Liège, du mauvais goût du XVIIIe siècle ; elle n'échappa pas au vandalisme restaurateur de cette époque. C'est pendant l'année 1788 que fut porté à l'église le coup le plus fatal. Alors disparu sous un ignoble plâtrage une foule de sculptures et le bas de l'édifice fût garni de lambris de marbre et de pilastres rappelant l'architecture moderne. En 1804, le chœur, dont les stalles canoniales avançaient jusqu'au premier pilier de la nef, fut réduit aux proportions qu'il a aujourd'hui en 1863.⁴⁴

Pour lui, ces travaux ont brouillé l'unité de style que la Collégiale possédait initialement. Grand admirateur de l'architecture médiévale, ses choix seront guidés pour la plupart par cet objectif de rendre à l'église son état primitif, objectif également donné par la Fabrique de Sainte-Croix, l'architecte de la Ville de Liège et l'opinion générale⁴⁵.

Sainte-Croix possède également, aux yeux de Delsaux, une valeur artistique qu'on ne peut ignorer. Il dira :

⁴¹ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, J.-C., Lettre au Conseil de Fabrique, 02/03/1844.

⁴² Piavaux, M., op.cit., p.89.

⁴³ Habets, le curé de Sainte-Croix de l'époque, dira lui-même : « Le mauvais goût ou la manie de moderniser nos beaux temples avait défiguré cette église au point que l'œil le plus exercé n'était pas capable de découvrir les beautés et les richesses dont le génie et l'art de nos pères l'avait doté primitivement. Les sculptures élégantes avaient disparu sous une couche de plâtre qui les cachait si bien qu'on ne pouvait se douter de leur existence (cette mutilation de l'église s'est faite vers 1758 seulement, [...] » Voir Di Campli, F., op.cit., p.68.

⁴⁴ Delsaux, J.-C., Les monuments de Liège reconstruits, agrandis ou restaurés, Liège : J. Coune, 1858.

⁴⁵ A.S.C., Registre du Conseil de fabrique, 5/01/1845, f°44 verso. Voir aussi : ACRMSF Liège, dossier 1.11. Liège église Sainte-Croix, Commission Royale des Monuments, Lettre à Monsieur le Ministre de la Justice, 22/08/1844.

« L'église Sainte-Croix possède enfin quelques tombes remarquables et quelques œuvres d'art qui méritent une mention particulière [...]. Le trésor de la Collégiale, autrefois d'une grande richesse conserve, encore un magnifique reliquaire byzantin renfermant un morceau authentique de la vraie Croix, qui fut donné à l'église vers le XIIe siècle et quelques belles pièces d'argenterie ciselée. »⁴⁶

Les plans, coupes et élévations qu'il réalise dans son livre « Les monuments de Liège reconstruits, agrandis ou restaurés » (fig.7-8), montrent l'admiration de l'architecte pour cet édifice. Il évoque la pureté de ses styles, l'originalité de son architecture, la beauté de l'unité de la partie ancienne qui « se trouve emboîtée [...] par le nouvel œuvre qui l'entoure », et salue le respect d'un ancien architecte ayant œuvré dans le respect des traces primitives.⁴⁷

Ces premières observations dont Delsaux nous laissa trace par des dessins précis nous permettent de supposer son attrait sérieux pour le « mouvement archéologique », ainsi que son application pour réaliser une restauration dans le respect des idées de l'époque. Son étude du bâti occupera une place importante dans les choix qu'il opérera lors de sa restauration. Cet état des lieux, outre le fait d'avoir mené à des découvertes concernant un état précédant les travaux du XVIIIe siècle, lui permettra de justifier le parti pris de sa restauration. Delsaux qui écrit en 1847 que « les restitutions doivent se faire dans le style primitif avec les détails historiques ou symboliques qui s'y rapportent »⁴⁸, confirme que pour lui un monument ne peut être restauré avec justesse qu'en ayant pris conscience de son histoire.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Houbart, C., Wey, S., op.cit., p.3.

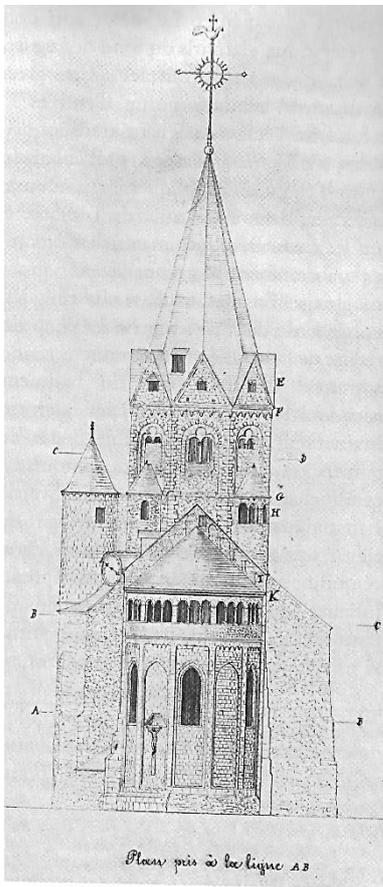


Figure 5 : Relevé du Westbau réalisé par Delsaux en 1843. Il montre l'élévation de la tour et de l'abside avant le début des restaurations.

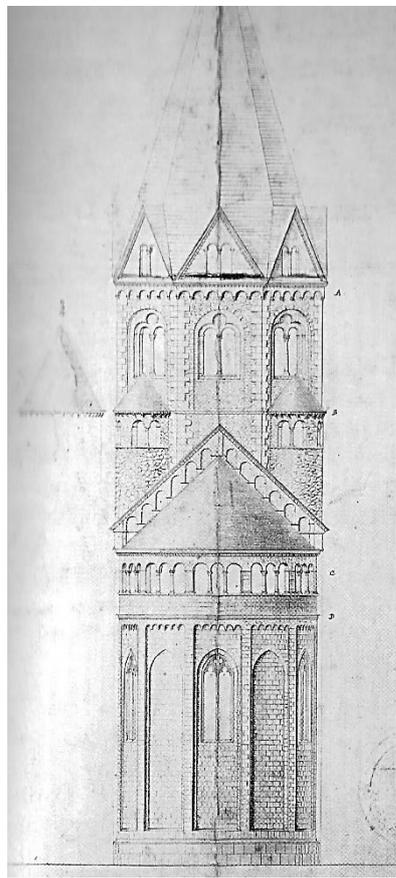


Figure 6 : Dessin de Delsaux figurant son projet de restauration, imaginé dès 1843.

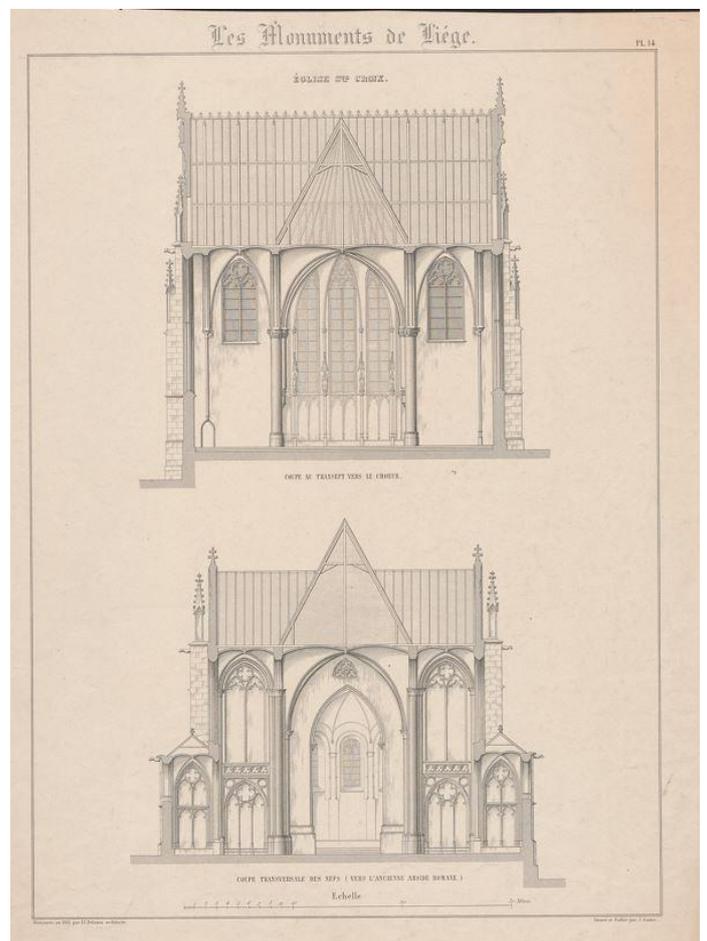


Figure 7 : Coupes dans l'église Sainte-Croix réalisées par Delsaux, publiées en 1858.

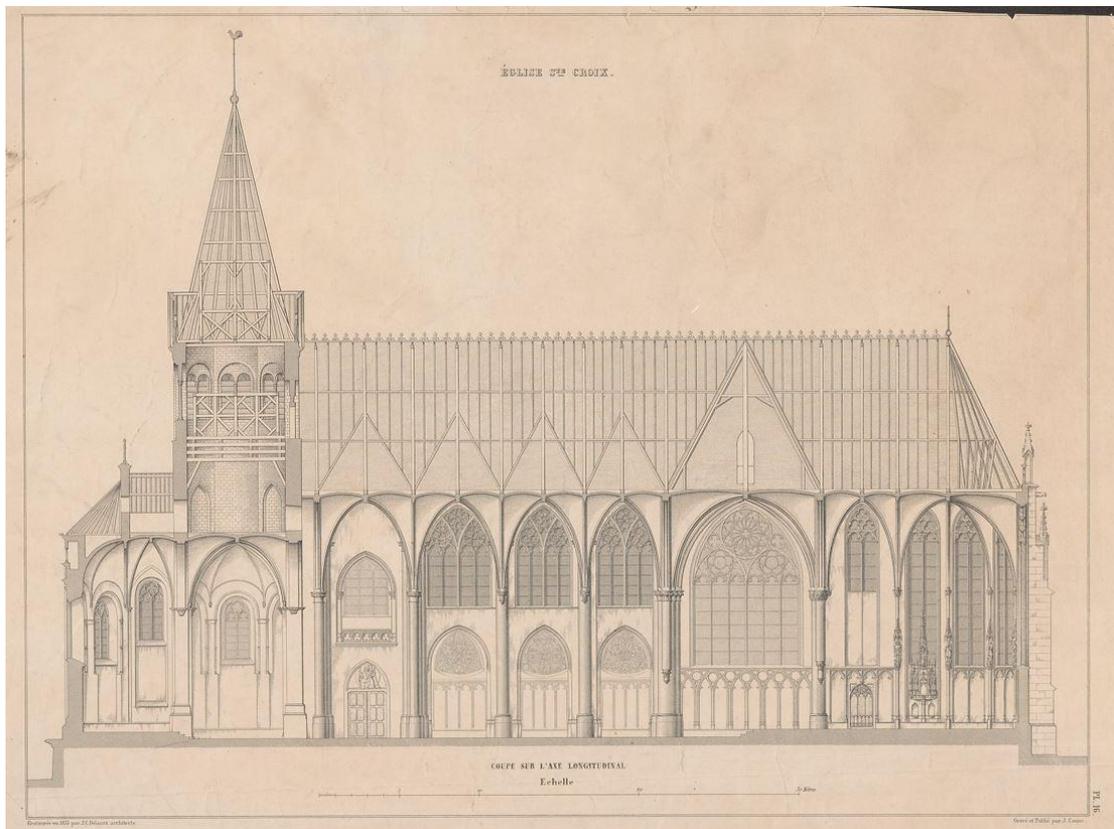


Figure 8 : Coupe réalisée par Delsaux en 1858.

La collégiale de Sainte-Croix étant avec la basilique Saint-Martin la première expérience de restauration de Delsaux, il semble ici intéressant de privilégier le critère du statut au-delà de celui chronologique pour le choix du cas à comparer chez Viollet-le-Duc. Nous y confronterons donc la première restauration de Viollet-le-Duc. Le statut que conféraient les deux architectes à leurs premiers édifices amenant un élément de pertinence supplémentaire pour ce chapitre, il est plus juste de comparer leur toute première expérience dans ce domaine. Quant à la chronologie, leurs découvertes ne sont séparées que de 3 ans.

C'est à la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay que Viollet-le-Duc exerce pour la première fois son activité de restaurateur, en 1840. Cet édifice est alors dans un état déplorable, et une intervention de grande ampleur est nécessaire pour le sauver de la ruine. Prosper Mérimée confie ce chantier à Viollet-le-Duc en lui accordant une confiance totale, ce dernier n'ayant aucune expérience pratique dans ce domaine. L'architecte accorde lui aussi une place primordiale à l'étude du monument avant intervention. Il est l'un de ceux qui fera se développer l'archéologie du bâti monumental, porté entre autres par le romantisme⁵⁰. C'est à cette époque qu'il jette les fondements de cette science de l'archéologie, et c'est avec Vézelay qu'il initie cette science qu'il appliquera par la suite à de nombreuses cathédrales et églises.⁵¹ En février 1840, il est chargé d'effectuer un rapport concernant l'état de l'édifice en vue de sa possible restauration. Le 29 mars, ses conclusions sont approuvées par la Commission et on lui demande de proposer un réel plan d'intervention. Sa première vision du monument, nous la connaissons par l'aquarelle qu'il réalise le jour de sa rencontre avec l'édifice. Il va, avant et lors de cette restauration, produire plus de 200 documents : croquis, dessins, plans, détails, élévations, ...(fig.9)⁵² Au cours des années 1840, l'architecte réalise de multiples visites à Vézelay, ainsi que par la suite dans des monuments alentours (églises de Saint-Père, de Flavigny,...), à Narbonne, à Carcassonne et sur son chantier de Notre-Dame de

⁴⁹ Viollet-le-Duc

⁵⁰ Perrin-Saminadayar, E., Centre Jean Palerne, op.cit., 323 p.

⁵¹ Andrieux, J.-Y., EHNE, Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)

<https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/le-fait-monumental/eug%C3%A8ne-viollet-le-duc-1814-1879>, consulté le 22.02.21.

⁵²M.A.P., « Sur les pas de Viollet-le-Duc à Vézelay », <https://mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/collection/objet/sur-les-pas-de-viollet-le-duc-vezelay>, consulté le 02.07.21.

Paris. Ce sont ces visites qui lui permettront, tel l'homme de terrain et de science qu'il semble être, d'émettre des hypothèses sur l'architecture médiévale et de les corroborer⁵³.

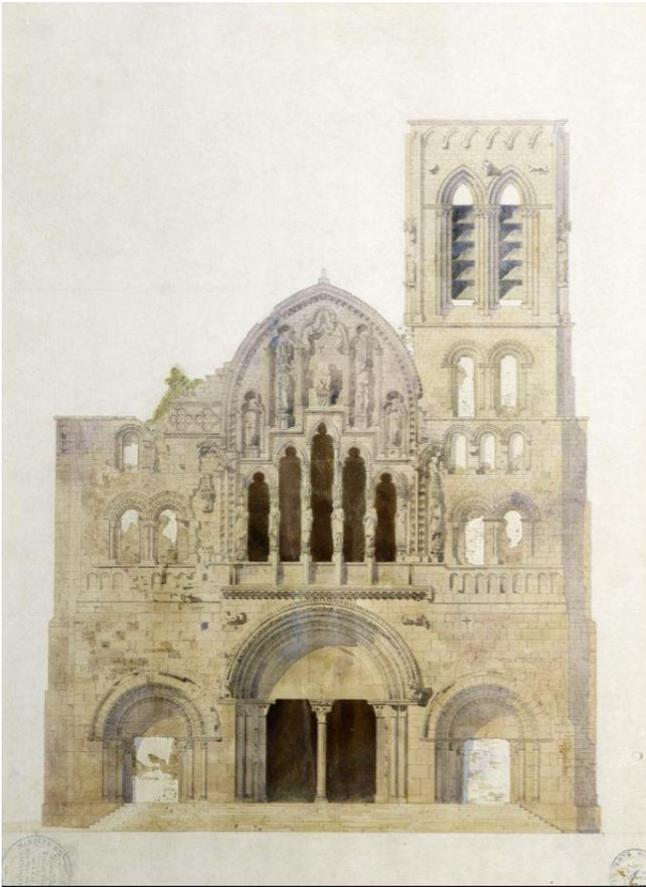
Concernant l'intention de direction de restauration, il sera conseillé ceci : « La Commission des Monuments Historiques croit n'avoir pas besoin de recommander à M. Viollet le Duc de respecter exactement dans son projet de restauration toutes les dispositions anciennes de l'église. Si quelques parties de l'édifice devaient être reconstruites à neuf, ce ne serait que dans le cas où il serait impossible de les conserver. » La Commission engage fortement le restaurateur à adopter des positions différentes selon l'état des éléments. Ses études précises permettent donc à Viollet-le-Duc d'adapter ses principes de restauration au cas qui se présente à lui, et lui serviront aussi à justifier et imposer certains de ses choix face aux autorités. C'est par l'observation et l'étude que Viollet-le-Duc cherche à reconstruire ce premier édifice et à lui rendre son unité cachée. Cette intention de départ se verra ici ajoutée d'un nouvel élément : outre ses ambitions de constructeur et d'archéologue, il cherchera aussi à rendre l'architecture pédagogique, en tentant de rendre les intentions de ses prédécesseurs lisibles par l'espace et la lumière. C'est donc sous ces multiples angles d'attaque que Viollet-le-Duc débute ce qui sera l'un des chantiers les plus enrichissants de sa carrière.⁵⁴

Nous pourrions également citer d'autres exemples de cas dont la chronologie correspond, mais dont le statut s'éloigne plus, c'est pourquoi ils ne seront pas développés ici. Ils constituent cependant des pistes intéressantes pour aller plus loin. Aurait ainsi également pu être étudiée la Cathédrale Notre-Dame de Paris pour laquelle, en 1843, Lassus et Viollet-le-Duc ont effectué un profond travail de recherche dans le but de restituer à l'identique les parties dégradées.

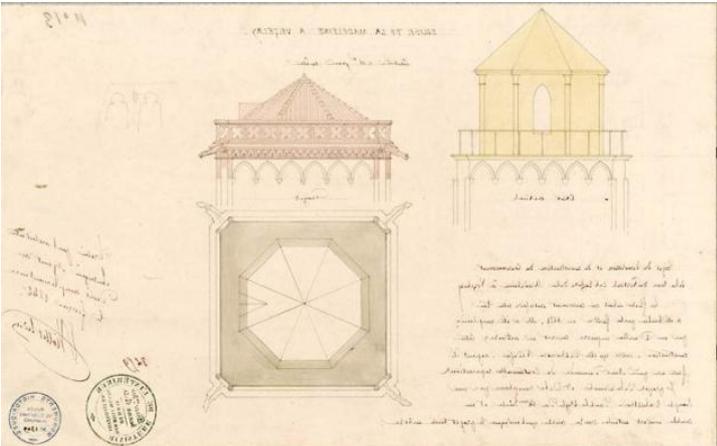
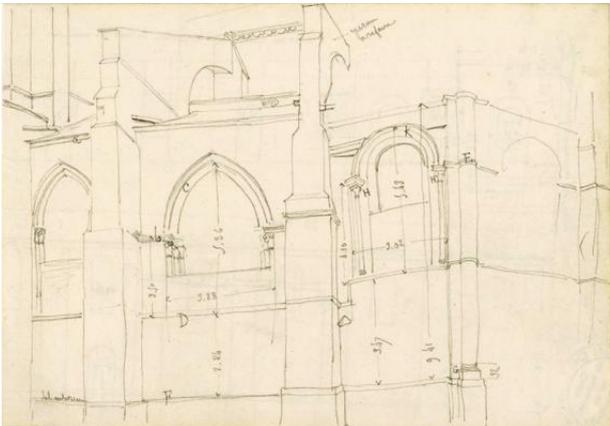
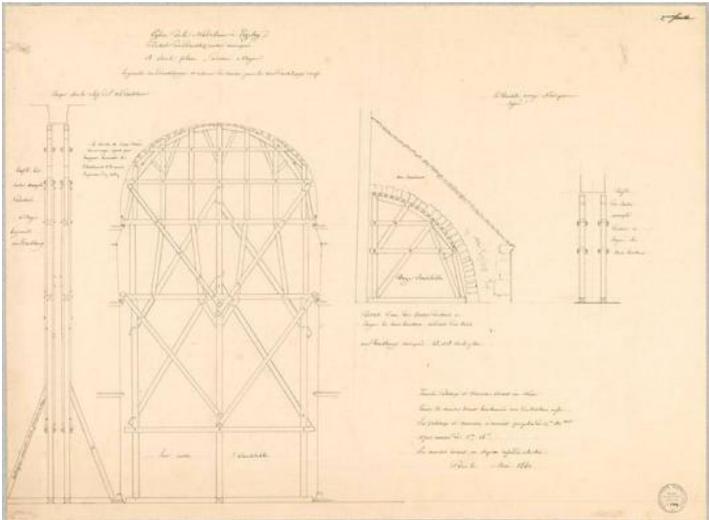
⁵³ Midant, J.-M., *Au Moyen Age avec Viollet-le-Duc*, Paris : Parangon, 2001, p.17.

⁵⁴ Midant, J.-M., *Au Moyen Age...*, op.cit., p.26.

Fig. 9 : planche de croquis et dessins réalisés dès 1840 par Viollet-le-Duc pour la restauration de la Madeleine.



Aquarelle réalisée par Viollet-le-Duc de l'état de la Madeleine avant restauration, en 1840.



L'importance qu'accordent les deux architectes à cette première approche du bâti constitue une première piste de convergence dans leur pratique du métier. Pour les deux, l'observation méticuleuse et le dessin semblent être indissociables de leur pratique de restaurateur, et ce dès leurs premières interventions, alors qu'ils n'ont encore quasiment aucune expérience dans ce domaine. Ils initient tous deux une pratique de restauration qui est aujourd'hui indispensable lors d'interventions sur des bâtiments anciens. Ce côté « scientifique » dans leur pratique les rassemble. Pour l'un comme pour l'autre, cette étude minutieuse préalable dont leurs croquis témoignent servira à argumenter et justifier leurs positions face à certains de leurs choix. Ils font preuve également de leur grand respect pour le monument et son histoire primitive, dont l'image est celle qu'ils cherchent à retrouver à tout prix (au détriment des traces plus récentes chez Delsaux). Ils cherchent à comprendre le monument avant tout, pour ensuite tenter de l'adapter aux « goûts » de leur époque, se créant par la suite petit à petit leur propre pensée dont leurs théories naîtront, notamment à partir de ces expériences sur terrain.

Ensuite, l'un comme l'autre possèdent dans cette première approche la même philosophie d'intervention que celle émise par les autorités compétentes. L'un ayant réalisé son premier plan dans un grand respect des traces primitives, et l'autre captant par ses premiers dessins l'intelligence du monument, lui permettant de s'adapter aux contraintes soumises par l'état du monument.

En revanche, leur première approche diverge dans leur rapport aux traces du passé. Bien que cherchant tous deux à retrouver la splendeur médiévale du monument, là où Delsaux va dès le début vouloir supprimer les traces du XVIIIe qu'il qualifie « de mauvais goût », Viollet-le-Duc semble lui au premier abord vouloir mettre en valeur l'histoire globale de l'édifice par cette ambition pédagogique qu'il possède en plus. Il reste à voir si dans les faits, ce sont toutes les traces de cette histoire qu'il mettra en lumière, ou seulement celles qu'il jugeait « dignes ».

Une dernière différence est à observer à la suite de ce chapitre : leur manière de considérer ce premier contact comme une opportunité d'apprendre. L'architecte français semble déjà considérer cette première approche comme une manière de nourrir et d'affûter ses théories sur la manière de bâtir au Moyen Age. En témoignent sa dissection de l'édifice, de ses

différentes campagnes de restaurations et de ses irrégularités, et surtout ses visites des monuments médiévaux alentours alimentant ses réflexions. Delsaux fait moins état de cet aspect, sa première étude, bien que précise, ne concerne qu'une partie de l'édifice, et ne paraît pas plus que cela motiver une amélioration de son savoir sur la construction des édifices gothiques en dehors du contexte de la restauration de Sainte-Croix. Ils considèrent cependant bien tous deux, comme nous venons de le voir, cette approche comme une opportunité d'apprendre l'histoire de l'édifice et la façon de la restituer au mieux.

Chapitre 2 : Leurs choix face à l'urgence

Ce chapitre abordera la façon dont les deux architectes réagissent face à l'urgence d'exécuter les travaux sur les parties les plus délabrées du monument. Qu'ont-ils jugé juste de restaurer en premier ? Par quoi furent guidés ces choix ? Leurs réponses à ces questions témoignent de leurs avis concernant ce qu'il leur semblait le plus urgent et le plus important de restaurer en premier lorsqu'ils débutèrent les travaux.

J.C.D.

Les parties menaçant ruine sont nombreuses à Sainte-Croix. Des experts effectuent des visites avant le début des restaurations afin d'en observer l'état et d'indiquer le plus urgent à restaurer. L'architecte de la ville, Julien-Etienne Rémont, en fait partie et rendra des rapports en 1841 et 1844. Il détermine ainsi comme étant les travaux de grosses réparations la restauration de la tour du *Westbau*, le renouvellement de quelques parties de la toiture, la reconstruction des meneaux des deux grandes croisées du transept et de quelques parties des autres croisées, la réparation des contreforts, des frontons, des parements extérieurs des grandes et petites nefs et du chœur, et le rejointoiement général.⁵⁵

Delsaux suivra en partie ces expertises. C'est effectivement à la tour du *Westbau* qu'il s'attaque en premier. Cependant, dans un courrier de 1844 dans lequel il joint ses plans pour la tour (fig.10), s'y trouvent aussi les plans pour une nouvelle entrée dans le narthex. Cette entrée ne semble pourtant présenter qu'un défaut d'accessibilité et non de stabilité. Il ne la décrit que comme « très rapide et très étroite ». Ce projet présente l'intérêt aux yeux de Delsaux de « donner à cette partie de l'entrée un aspect et un style convenable en rapport avec l'intérieur de l'édifice »⁵⁶, un intérêt donc principalement esthétique. Bien que non réalisé par Delsaux, il a cependant pensé ce projet dans les premiers.

⁵⁵ AVL, Travaux publics, Ste Croix (divers) de 1837 à 1904, REMONT, lettre au collège des bourgmestre et échevins de la ville de Liège, 11/12/1846.

⁵⁶ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, J.-C., Lettre au conseil de fabrique, 02/03/1844.

La restauration de la tour du *Westbau* (fig.11)

La tour du *Westbau* de l'église, dont Delsaux avait déjà proposé relevé et projet de restauration, se trouve dans un état plus que préoccupant : ses maçonneries extérieures, principalement en grès houiller, sont extrêmement délabrées. Les murs de sa partie supérieure présentent de nombreuses lézardes, les bords des poutres et de la grosse charpente sont pourris, réduits en poussière.⁵⁷ Delsaux dira qu'elle « était presque littéralement ruinée en 1840 ». C'est donc logiquement par la partie supérieure de cette tour qu'il débute la restauration. Les travaux démarrent en 1846, selon ses plans de 1843. Fidèle aux attentes de l'époque, Delsaux assure dès le début en 1845 que les réparations de la tour s'exécuteront « exactement dans le style primitif du monument, à l'aide des parties intactes qui subsistent encore ».⁵⁸

En 1846, Delsaux choisit de démolir, puis de reconstruire la partie supérieure de la tour, le mauvais état des maçonneries extérieures cité plus haut l'obligeant à une telle opération. À l'époque, ce genre de choix s'opérait beaucoup plus logiquement, car la technologie et les matériaux, encore trop peu développés, ne permettaient pas d'envisager une réparation lorsque la dégradation était trop avancée. Il expliquera son choix de cette manière : « Dans le principe, on croyait se borner au revêtement extérieur ; mais les nombreuses lézardes que l'on a reconnues, en démolissant les parties périlicantes ont forcé de démolir entièrement la tour jusqu'aux voûtes de l'église. » Elle sera reconstruite quasiment à l'identique. L'opération est réalisée avec les plus grandes précautions pour assurer une sécurité optimale : un échafaudage considérable est installé pour pouvoir remonter les maçonneries sans danger, chaque pan de la tour est démolé simultanément qu'on le reconstruit, et la flèche de la tour dont les bois étaient complètement pourris est étançonnée par le même temps.⁵⁹ Les fenêtres géminées et celles des tympans sont agrémentées de persiennes en chênes, et le même bois est utilisé pour les arêtiers des tympans. Pour consolider la charpente de la flèche, on remplace une partie du poinçon brisé et redresse les huit arêtiers. La toiture est refaite en

⁵⁷ *Manuscrit Defize*, p.96.

⁵⁸ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, op.cit., 02/03/1844.

⁵⁹ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, Lettre, 09/05/1846.

chevrons de chêne et lattis en bois blanchi, recouverts d'ardoises neuves de Dumay de première qualité⁶⁰.

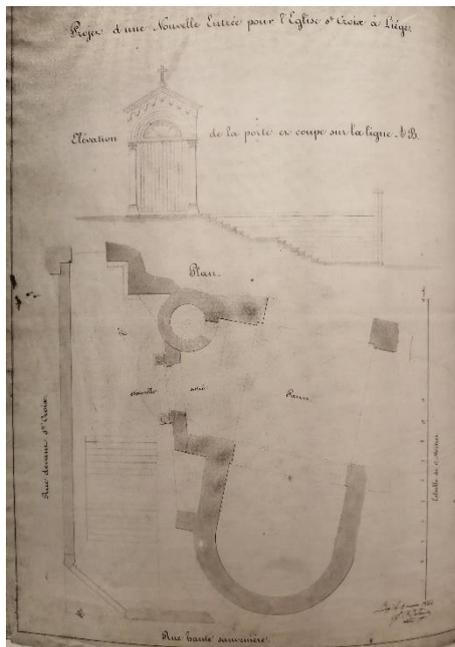


Fig.10 : Projet de nouvelle entrée réalisé par Delsaux en 1844.

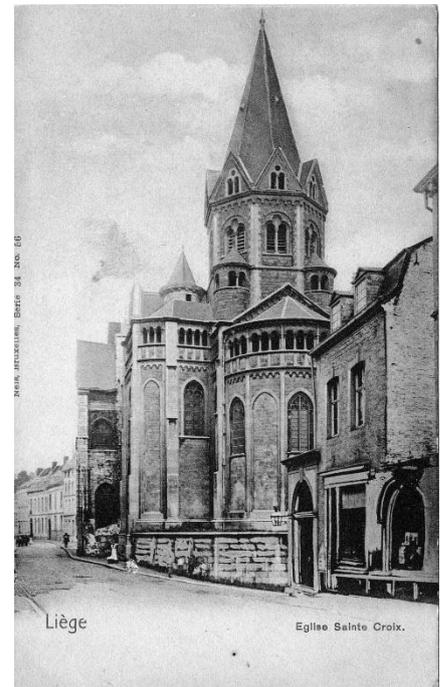


Fig.11 : Vue du Westbau, état après restaurations de Delsaux.

L'église médiévale, du fait de ses nombreuses campagnes de construction et de modifications, se compose de plusieurs sortes de pierres. On y retrouve principalement des calcaires carbonifères extraits en vallée mosane, du grès houiller local, des tuffeaux provenant de Maastricht, et des calcaires bajociens des Ardennes françaises. Leur état constaté en 1840 fait que de nombreuses pierres sont remplacées lors de cette restauration. À ces types de pierres, Delsaux choisit de substituer du petit granit, de la pierre de sable et d'avoine. C'est ainsi que certains calcaires carbonifères (petit granit) de la vallée de l'Ourthe remplacent certains calcaires de Meuse et de Tournai, que du grès décalcifié du dévonien remplace du grès houiller liégeois, et que du tuffeau de Maastricht, ou pierre de sable, remplace des travertins, tuffeaux et calcaires bajociens historiques. La décision de ces substitutions se fait en fonction de la connaissance de Delsaux du matériau d'origine, du marché disponible, et d'impératifs techniques et économiques⁶¹. Lors de la reconstruction de la tour, il choisit donc

⁶⁰ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, Devis estimatif pour la restauration de l'église Sainte-Croix, 1846.

⁶¹ Baudry, A., *L'atelier des tailleurs de pierres sur le chantier de restauration de la collégiale Sainte-Croix à Liège au XIXe siècle : organisation et aspects socio-économiques (1845-1859)*, in *La pierre et les carrières du Moyen*

de reconstruire ses angles, colonnettes, seuils, cordons et angles des fenêtres en pierre de taille, et les parties unies des murs en pierres d'avoine (grès) régulièrement assisées venant des environs de Sprimont.⁶² Concernant les ornements et corniches, c'est en pierre de sable (beaucoup plus modelable) recouverte de pierres de taille qu'il choisit de les réaliser.⁶³ Bien qu'esthétiquement assez semblables, nous pouvons aujourd'hui différencier avec assurance les pierres calcaires posées sous la direction de Delsaux du grès houiller et du tuffeau d'origine (fig.12-13).

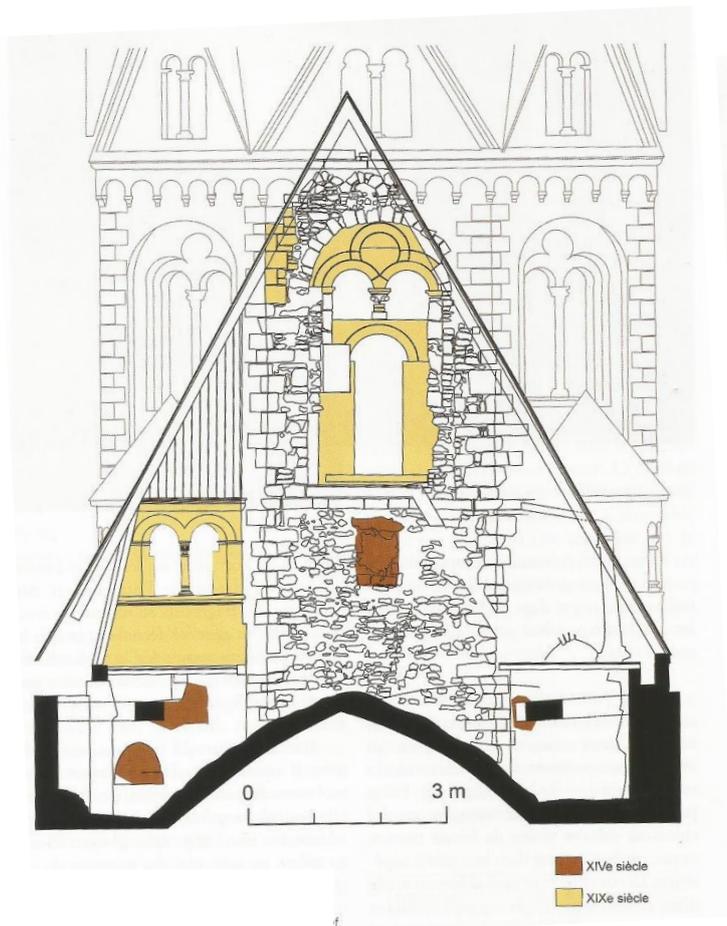


Fig.12 : mur oriental de la tour, relevé pierre à pierre réalisé dans le livre de Mathieu Piavaux sur la Collégiale

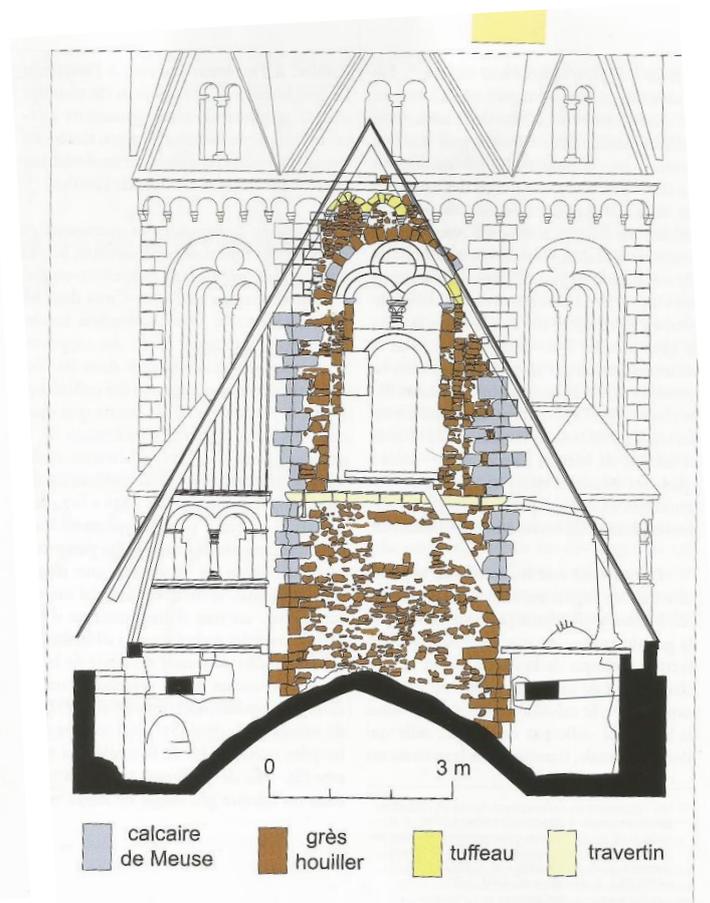


Fig.13 : carte lithologique du mur oriental de la tour.

Age à nos jours, 27 et 28 septembre 2019, Etudes et Documents du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la région, Tome XXXI, Ath : 2020.

⁶²Defays, M., et al., La restauration des monuments à Liège et dans sa province depuis 150 ans. Catalogue d'exposition (Musée de l'architecture Liège, 21 février – 15 avril 1986), Liège, 1986., p. 74.

⁶³AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, op.cit., 09/05/1846.

À la même période, il s'occupe également des murs extérieurs de l'abside sous la tour, ainsi que de la travée droite. Il les rhabille de la même maçonnerie que pour les parties inférieures de la tour. Dans la galerie naine, les colonnettes et murs sont également renouvelés dans leur intégralité en petit granit et pierre d'avoine, et il supprime le couvrement primitif fait de « plates bandes en pierre ». Il choisit de consolider la galerie avec des tirants métalliques posés juste sous la toiture au lieu de remplacer les dalles du plafond par des « voûtes surbaissées en maçonnerie de briques », tel que le prévoyait un devis anonyme des années 1840.⁶⁴ Dans les combles du bras occidental du *Westbau*, Delsaux reconstruit entièrement la partie supérieure du mur de l'abside avec des briques.

Delsaux effectue ici une "restauration urgente" dans le plus grand respect des traces primitives et formes médiévales, comme il l'avait annoncé. C'est en effet quasiment à l'identique qu'il reconstruit cette tour. Le curé Habets dira de ces premières réparations : « [...] cette partie de la tour sortit de sa ruine, et présente un bel échantillon de ce style Byzantin qu'on ne se lasse pas d'admirer. »⁶⁵ La comparaison d'un dessin de 1834 (fig.14), avec l'élévation projetée de 1843 (fig.6) de Delsaux, et une photo de 1914 (fig.15), illustre bien cette fiabilité de l'architecte. On peut y voir que les élévations extérieures de la tour et du bras occidental de l'avant-corps restent très proches. Seule la frise de cartouches en petit granit sous la galerie naine, issue d'un changement de projet en cours de restauration (elle ne figure pas sur ses plans de 1843) se démarque de l'état médiéval supposé.⁶⁶

⁶⁴ Piavaux, M., op. cit., p.80-81.

⁶⁵ *Manuscrit Defize*, p.95.

⁶⁶ Piavaux, M., op.cit., p.80-81.

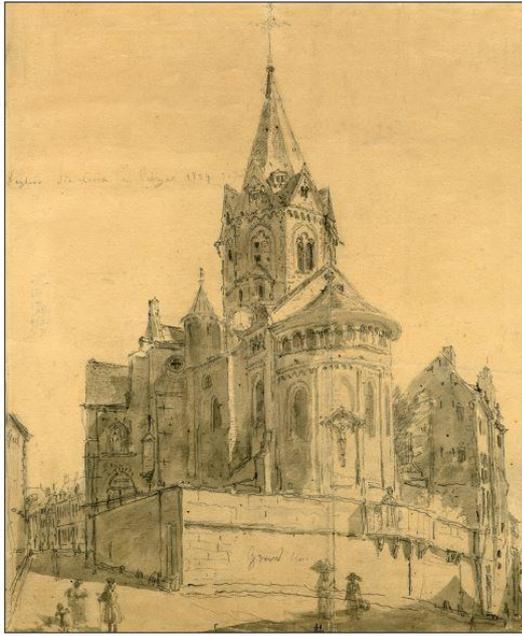


Fig.14 : Westbau vu depuis l'ouest avant sa restauration, 1834.



Fig.15 : Westbau en 1914-1918.

V.L.D.

La restauration de la tour se déroulant sur l'année 1846-1847, un exemple sera sélectionné chez Viollet-le-Duc dont l'exécution des premiers travaux correspond à ces dates, et dont l'état avant restauration est similaire à celui de Sainte-Croix. Nous étudierons la basilique Saint-Denis, pour laquelle les travaux s'étalent de 1846 à 1879. La première église, érigée vers 250 apr. J.-C., sera de multiples fois transformée, notamment par l'abbé Suger au XIIe siècle. Ce dernier fera naître avec elle la première construction d'art gothique. François Debret y effectue des travaux de restauration de 1813 à 1846. L'édifice a la particularité de posséder deux tours, dont l'une (celle du nord) était surmontée, à cette époque, d'une flèche médiévale (fig.16). C'est sous la direction de Debret, en 1837, que la flèche de la tour septentrionale de la façade est déstabilisée et fissurée par une tempête. Il fait alors démonter la flèche, puis la reconstruit à son goût avec des matériaux massifs (fig.17). Devenue trop lourde, la tour commence à s'affaisser. L'inspecteur général ordonne la dépose de la flèche : cela sera fait le 15 mars 1846. Ses interventions furent vivement critiquées, notamment par les archéologues de la Commission des Monuments historiques. Après plus de 40 ans de travaux, l'église avait perdu presque tout son caractère primitif, le style gothique ayant été avalé par le « mauvais

goût » et l'ignorance de Debret. Ses interventions déstabiliseront plus qu'elles ne répareront l'édifice.⁶⁷ À la suite de ses erreurs, les autorités font appel à Viollet-le-Duc pour lui succéder.

C'est donc une urgence à la fois structurelle, mais également « esthétique » à laquelle Viollet-le-Duc est confronté. La même chose s'appliquait à Sainte-Croix, bien que « l'urgence esthétique » fut découverte bien après les faits ayant modifié son apparence primitive, alors que pour ce cas, l'architecte y est confronté directement. En 1846, Viollet-le-Duc est donc nommé pour « achever » les restaurations de Saint-Denis. Il y débute en étudiant le monument, de sa construction aux conséquences des récents travaux. Les critiques qu'il fait de la restauration de Debret, mais aussi de la piètre qualité de construction de l'église de Suger sont acerbes. En 1846, il rend un premier grand rapport et en 1847 un deuxième. Il y décrit l'état véritable de Saint-Denis, explique les causes de la déformation des contreforts et des voûtes et y trace le plan des travaux nécessaires. Son premier projet est de démolir la tour fragilisée par la flèche de Debret jusqu'à la plate-forme. Il en demande l'accord, qui ne lui sera pas donné par les autorités⁶⁸ jugeant Viollet-le-Duc trop alarmiste et critique. L'état des finances ainsi que l'hostilité de son prédécesseur qui siège au Conseil des bâtiments civils freinent le début du chantier. Notre architecte profite de ce temps pour étudier plus encore en profondeur le monument : il y pratique sondages, fouilles, relevés supplémentaires, consulte documents historiques, ... Par cette production, il veut « déterminer la part exacte des restaurations modernes, découvrir les raisons des erreurs commises, ensuite établir, à l'aide des débris anciens conservés, les éléments d'une restauration rationnelle ». ⁶⁹ On ressent ici la « panique » de Viollet-le-Duc qui se trouve face à un édifice dont la frontière entre ancien et nouveau a été complètement brouillée, le neuf ayant presque entièrement avalé l'ancien. Sa volonté première sur le terrain semble être de déterminer, puis de séparer interventions récentes et traces primitives, afin de « purifier » le monument⁷⁰ de ces derniers travaux qu'il considère comme une erreur, et de rendre à nouveau visible cette frontière

⁶⁷ Vitry, P., Brière, G., *L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux : notice historique et archéologique*, Paris : D.-A. Longuet, 1908. Consultable sur <https://archive.org/details/lgliseabbatiale00brigoog/page/n225/mode/2up>.

⁶⁸ Ici une sous-commission composée de Vitet, Mérimée, Gisors, Visconti, Biet et Ballu. Voir Bercé, F., *Viollet-le-Duc*, op.cit., p.79.

⁶⁹ Vitry, P., op.cit., p.39.

⁷⁰ Leniaud, J.-M., op.cit., p.93

temporelle. C'est en 1848 qu'il débute le chantier, en s'attaquant à l'abside seulement, faute de budget suffisant. Il commence par dégager les chapelles des ornements « parasites » accumulés. Il découvre alors les importants débris des dallages sous des couches de terre, et les rétablit. Il fait réparer les précieux vitraux de l'abbé Suger. Ensuite, dans la crypte, il entame des reprises en sous-œuvre aux piliers, et fait arracher les placages qui cachaient les murailles. Pour finir sa première intervention touchant l'abside, il fait procéder au déblaiement du fossé extérieur.

Ces premières interventions à Saint-Denis sont donc de prime abord concentrées sur la connaissance pointilleuse de l'édifice et des conséquences de l'intervention de Debret sur le monument. Grâce à cette connaissance, il a pu identifier quels étaient les problèmes de stabilité, ce qui en était la cause, et déterminer de l'urgence des travaux. Viollet-le-Duc rencontra deux obstacles à ses décisions de départ : les autorités et le budget. Sans cela, sa première action aurait probablement été de démolir la tour dont l'état l'alarmait. Cette fois, ses études et ses théories mathématiques ne suffirent pas à convaincre. C'est donc à « l'urgence esthétique » qu'il s'attaque en premier sur chantier. Il s'y acharne à effacer toute trace de la restauration accomplie jadis, rétablissant, sur base de son étude, l'état précédent et dégagant ce qui subsistait encore de l'œuvre des XIIe et XIIIe siècle de la basilique (fig.18).

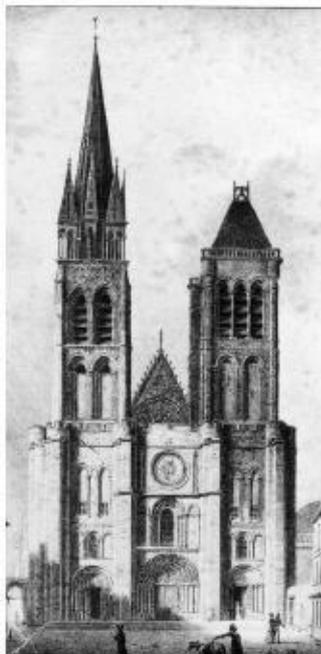


Fig.16 : Aspect de Saint-Denis au début du XXe siècle, juste avant que les orages ne détruisent sa flèche.

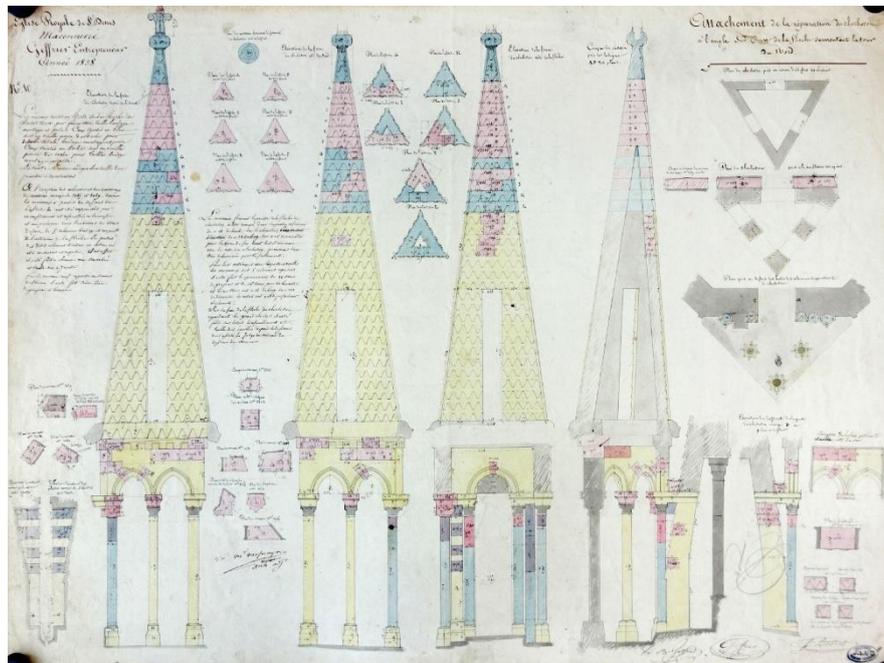


Fig.17 : Attachements des travaux effectués sur la flèche du clocher nord par l'entrepreneur Geffrier pour l'architecte François Debret, en 1838.

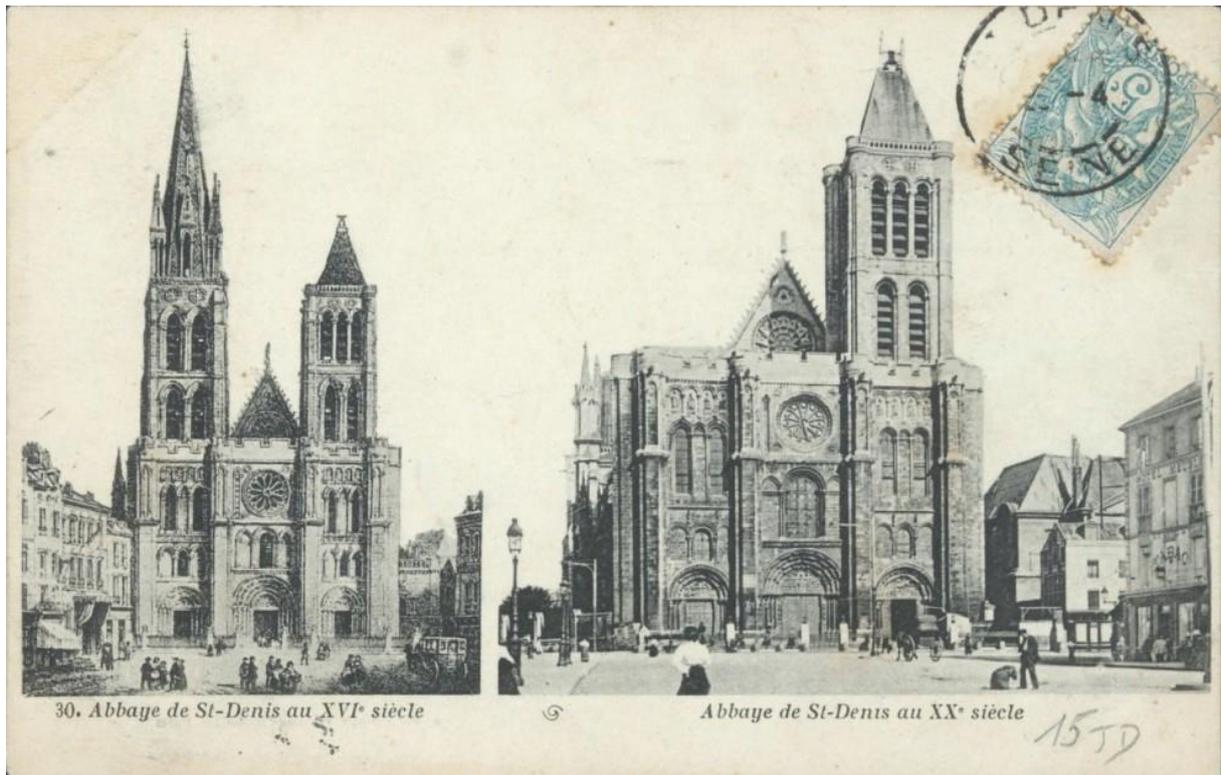


Fig.18 : carte postale comparant l'état du XVI^e siècle à celui après restaurations de Viollet-le-Duc au XX^e siècle

Conclusion du chapitre 2

Concernant les questions abordées lors de ce chapitre, elles nous permettent dans un premier temps de voir à quel type d'urgence les deux architectes choisissent de palier avant tout. Dans les faits, c'est à une urgence de stabilité que Delsaux choisit de s'attaquer en premier, respectant ses premiers plans mais également les conseils des autorités (notamment de l'architecte de la ville). Viollet-le-Duc, dans les faits, s'attaque à une urgence esthétique en premier en redonnant à l'abside son caractère primitif. Cependant, s'il n'avait pas été contredit, c'est également bien à un problème de stabilité qu'il se serait attaqué en premier, avec la démolition de la tour. Ce chapitre introduit donc dans un second temps le fait que le rôle des autorités peut être assez important lors d'une restauration, modifiant les décisions des deux architectes selon leurs principes et avis. Si chez Viollet-le-Duc, ses études sur le bâti ne suffirent cette fois pas à convaincre les autorités de l'urgence d'une situation, chez Delsaux, elles furent acceptées dans ce cas par tous et suivies, les autorités n'entravant pas ses décisions pour ses premières actions sur le chantier.

L'importance de l'étude archéologique du bâti dans leur pratique les rassemble ici une fois encore. Ce cas permet de l'illustrer dans un exemple concret. Viollet-le-Duc se sert en effet de ses analyses pour permettre de rectifier les interventions désastreuses de son prédécesseur, sa théorie lui servant pour sa pratique. Même chose pour Delsaux : son relevé et projet de la tour établis auparavant furent suivis dans ses travaux presque à la ligne près. C'est dans une grande fidélité de ses observations et principes premiers qu'il effectue les travaux de cette tour.

Chapitre 3 : Résolution des problèmes structurels

Ce chapitre abordera les décisions prises par les deux architectes concernant les problèmes plus importants touchant à la structure de l'édifice, non évoqués lors du chapitre deux. Quelles ont été leurs manières de répondre aux défauts de stabilité ? Par « structure » nous entendons ici les éléments de maçonneries, voûtes et charpentes dont la perte occasionnerait des dégâts irréversibles sur l'ensemble de l'édifice. Il faut une fois encore prendre en compte lors du développement de ce chapitre que leurs choix sont réduits aux techniques qu'ils possédaient à l'époque. On commençait alors seulement à utiliser plus régulièrement le fer dans la construction suite aux progrès techniques de la sidérurgie⁷¹. Il permettra donc aussi d'aborder leur position face à ces « avancées technologiques », en quelque sorte leur réaction face à ces progrès.

J.C.D.

Dans le chœur oriental

Après la tour du *Westbau*, c'est au chœur oriental que Delsaux s'attaque en 1847. Dans cette partie, les voûtes présentent pour la plupart de nombreuses lézardes pouvant les fragiliser à certains endroits. Delsaux semble avoir fait le choix de conserver l'ensemble de ces voûtes. Elles sont restaurées avec un grattage permettant d'enlever les couches de badigeon, et les lézardes sont comblées. À la suite de cette opération sur le badigeon, il découvre au cul de four de la voûte d'une arcade de droite de plus fortes lézardes. Ces dernières, pour certaines, sont tellement importantes qu'elles doivent être comblées par des morceaux de pierres de sable de 20 à 25 centimètres de long. Le bouchement des lézardes sera opéré « avec le plus grand soin », permettant ainsi de rassurer cette partie de la voûte qui périssait. Les meneaux des fenêtres sont aussi dans un piètre état, et Delsaux les fait réparer en urgence

⁷¹Matériau : le fer dans la construction, Passerelle(s), http://passerelles.bnf.fr/reperes/fer_01.php#:~:text=Le%20fer%20intervient%20tr%C3%A8s%20%C3%B4t,composant%20fondamental%20des%20nouvelles%20constructions, consulté le 04.07.21.

pour éviter leur ruine, tandis que tous les chapiteaux des fenêtres et des colonnes ont dû, eux, être reconstruits à neuf.⁷²

Dans le transept

En 1848 commencent les travaux au bras sud du transept. Delsaux y accorde la priorité aux grandes fenêtres dans les murs pignons. Le remplage de ces baies ne survivait que grâce à des barres de fer (possiblement des barlotières) traversant les meneaux et encastrées dans l'embrasure qui en renforcent la structure. La voûte et le mur oriental supportant cette dernière demandent aussi d'urgentes réparations et consolidations. L'enlèvement des enduits réalisé plus tôt y a révélé d'importantes crevasses et lézardes. Afin de consolider le mur oriental et renforcer sa stabilité, Delsaux prévoit dans un premier temps de placer sur ce dernier « un double tirant vers le milieu de la hauteur depuis le sol de l'église jusqu'à la petite fenêtre » et « un second double tirant à environ cinquante centimètres plus bas que le seuil de ladite fenêtre ». Ensuite, il prévoit de remplir les crevasses avec de bons matériaux, avec des reprises sur une étendue de 30 à 40 centimètres de chaque côté.⁷³ C'est donc un tirant perpendiculaire à l'axe du mur et le traversant de part en part, et deux longs chaînages métalliques qu'il fait placer. Sur son dessin explicatif qu'il joint dans son rapport avec Rémont de 1848 (fig. 19), on voit que l'un de ces deux chaînages traverse également le mur sud. Il fait fixer ces chaînages par des ancrages qui sont aujourd'hui encore bien visibles sur les murs est et sud du bras. Quant à la voûte posant problème, Delsaux prévoit d'en reconstruire une petite partie à neuf, ainsi qu'une petite partie des nervures soutenant les voûtes avoisinant la croisée du transept.⁷⁴ Certaines parties des voutains et nervures semblent effectivement avoir été renouvelées, tandis que la majeure partie de la voûte ancienne et de la clé de voûte semble avoir été conservée. Concernant la voûte du bras nord, elle se trouve dans un meilleur état. Les réparations sont moindres : seule sa polychromie est renouvelée en 1849, date qui fut peinte sur la clef de voûte (fig.20).⁷⁵

⁷² AVL, Travaux publics, Ste Croix (divers) de 1837 à 1904, DELSAUX, Lettre aux membres du Conseil de Fabrique de Sainte-Croix, 04/01/1847.

⁷³ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, J.-C. et REMONT, J., Rapport, 25/07/1848.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Piavaux, M., op.cit., p.92.

Le choix de Delsaux de donner la priorité aux baies des murs pignons face à des travaux de consolidation d'éléments structurels se justifie à ses yeux car les crevasses n'offraient « aucun danger réel », bien qu'exigeant des travaux de consolidation. Pourtant, l'urgence de porter secours aux nervures des voûtes est de plus en plus pressante, leur reconstruction ayant déjà été préconisée en 1844⁷⁶, puis rappelée par la Ville de Liège un an plus tard.⁷⁷

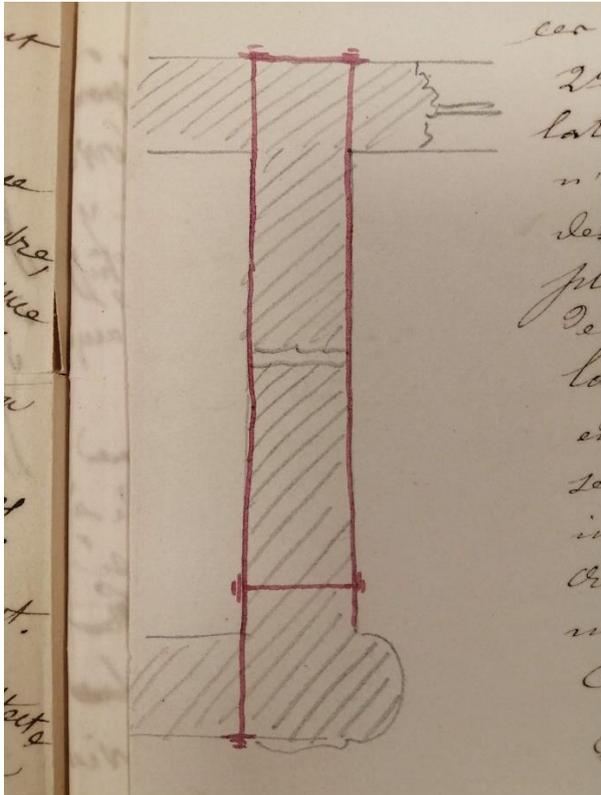


Fig.19 : détail des encrages à placer dans le mur oriental.

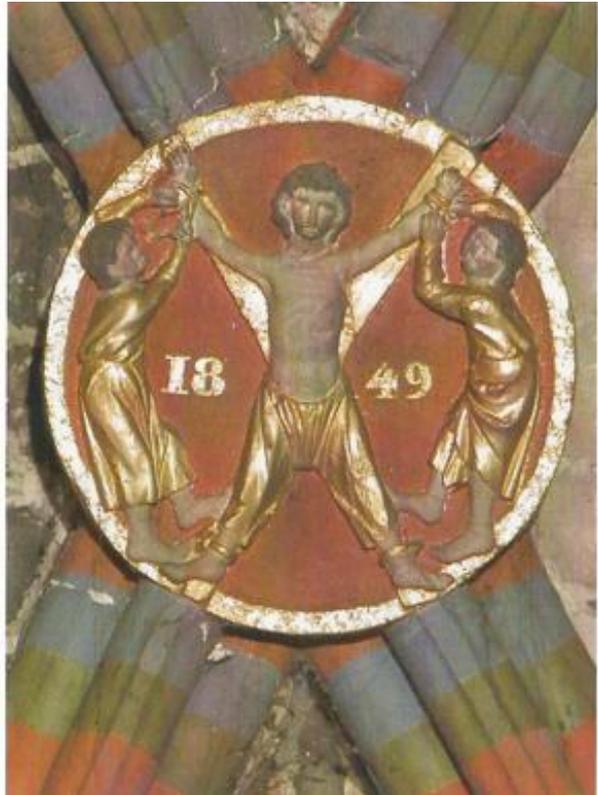


Fig.20 : voûte du bras nord dont seule la polychromie a été renouvelée.

Dans la nef

Les voûtes de la nef doivent aussi subir d'importantes réparations : des crevasses les fragilisent. Par endroits, les reins des voûtes du vaisseau sont assez endommagés. Delsaux remplace les pierres abîmées par de grandes quantités de mortier permettant de les consolider (fig.48 Piavaux p.95). Ensuite, Delsaux fait appliquer une peinture ocre pour dissimuler la diversité des matériaux des voûtes. Par cet acte, il reste fidèle aux prescriptions

⁷⁶ ASC, dossier des pièces, REMONT et JAMOLET, Devis, 25/02/1844.

⁷⁷ ASC, Subsidés et réparations 1845-1846, Lettres de la Ville au Gouverneur, 09/06/1845.

de 1840 données par l'architecte Lemonnier⁷⁸ dans un rapport. Il y était en effet indiqué de « Ragrée par la peinture les parties des nervures et des voûtes qui seraient disparates avec l'ensemble de l'édifice, en conservant la couleur pierre jaunâtre pour les nervures des voûtes, le ton grisâtre pour les culs-de-lampe, et le ton blanc laiteux pour les parties unies, de manière à harmoniser le tout. »⁷⁹ L'important étant de ne pas nuire à la belle unité monochrome du couverture qui était dominé par le ton jaune-orangé du tuffeau et du calcaire lorrain. Il termine par la polychromie des clefs de voûtes et des amorces des nervures avec des peintures aux médaillons.⁸⁰ L'état des voûtes de la chapelle de la vierge (chapelle s'ouvrant dans la deuxième travée du collatéral sud) est constaté par Delsaux accompagné de Rémont lors d'une visite en août 1849. Y observant des crevasses, ils déterminent qu'elles doivent « être réparées et raffermisses au moyen de placement de voussoirs⁸¹ dans tous les endroits où il en manque et d'un rejointoiement au moyen d'ardoises noyées dans un mortier hydraulique. »⁸²

Les toitures

Le choix de Delsaux de donner priorité à la restauration de l'intérieur de la nef et de la partie orientale plutôt que de s'occuper des toitures et de l'élévation extérieure fait polémique.⁸³ L'état préoccupant des toitures est en effet signalé par plusieurs experts dans leurs rapports dès 1844.⁸⁴ Pourtant, Delsaux ne reconnaitra cette urgence qu'en août 1849 dans son rapport écrit avec Rémont, année à laquelle il s'attaquera enfin à cette partie. Il signale dans ce rapport que « La charpente a particulièrement attiré l'attention des soussignés et ils ont reconnu qu'il y avait urgence avant de procéder à toute autre réparation. » Il y avait lieu de renouveler tous les bouts des poutres, les sablières et les chevrons qui, pour la plupart, étaient pourris et défectueux.⁸⁵ En 1849, les pieds des charpentes reposant sur les murs dans

⁷⁸ Louis-Désiré Lemonnier (Mons, 1800 - Bruxelles, 1862) était architecte et ingénieur en chef à l'Administration du Chemin de Fer de l'État.

⁷⁹ AVL, Travaux publics, Ste-Croix (divers), LEMONNIER, Améliorations et réparations utiles et nécessaires..., 25/10/1840.

⁸⁰ Piavaux, M., op.cit., p.95.

⁸¹ Claveaux.

⁸² AEL, Cure, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, J.-C. et REMONT, J.-E., Rapport, 06/08/1849.

⁸³ Piavaux, M., op.cit., p.96.

⁸⁴ AVL, Subsidés et réparations (1841-1847), REMONT, J., Lettre à la Ville de Liège, 30/10/1844.

⁸⁵ AEL, Cure, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, J.-C. et REMONT, J.-E., Rapport, 06/08/1849.

tout le pourtour de l'église sont réparés et consolidés⁸⁶. C'est probablement lors de ces travaux que la toiture des collatéraux subit de profonds changements. Pour permettre à l'eau de mieux s'écouler entre ces toitures, la base des charpentes est remontée d'une trentaine de centimètres. Delsaux fait scier les chevrons-arbalétriers à leur base et supprimer les potelets qui les reliaient aux blochets. En sous-œuvre, il fait remplacer la sablière primitive par une nouvelle qui est déposée sur une maçonnerie en brique. Cette dernière assure ainsi la surélévation du mur primitif et permet d'augmenter la pente d'écoulement des eaux (fig.21). Les pieds ouest des charpentes de la première travée sont les seuls des collatéraux à ne pas subir cette transformation. Une partie de la couverture est ensuite renouvelée en 1855.⁸⁷

Ces interventions touchant aux problèmes structurels ne modifient que très peu le caractère de Sainte-Croix précédant les interventions. Outre le fait que Delsaux ait profité de la réparation des voûtes pour harmoniser les couleurs de la nef entre elles, il réalise ces travaux avec le plus de respect et le plus grand soin. L'utilisation de certains mortiers pour reboucher les lézardes peut aussi se faire remarquer pour celui qui a l'œil, et nuire quelque peu à l'unité recherchée ; cependant, à l'époque, il était peu envisageable ou économe de reconstruire tout un mur pour quelques crevasses. La réhausse de la toiture modifie certes l'élévation extérieure mais est nécessaire afin de prévenir des problèmes pouvant endommager irréversiblement le monument.

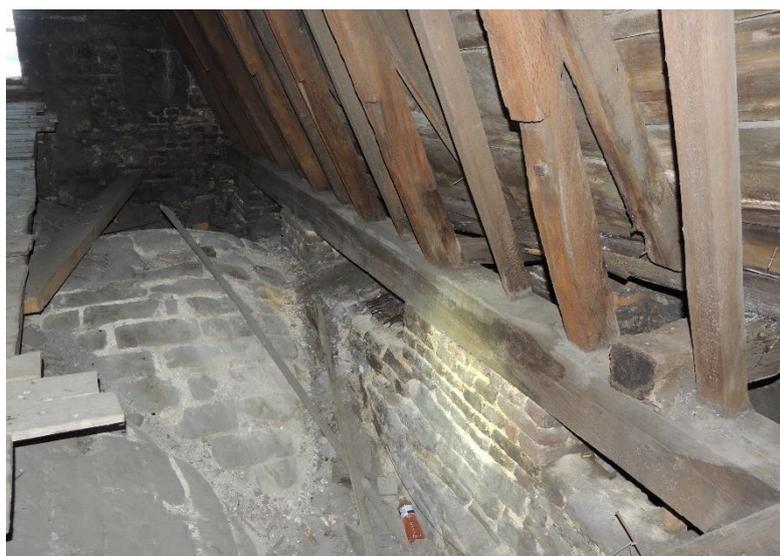


Fig.21 : Surhaussement des murs primitifs par des murets de briques dans un comble du collatéral.

⁸⁶ AEL, Cures, Sainte-Croix, 4, DELSAUX, J.-C. et REMONT, J., Bilan des restaurations, 22/12/1849.

⁸⁷ Piavaux, M., op.cit., p.99.

Les restaurations des éléments menaçant ruines chez Delsaux s'étant déroulées entre 1846 à 1855, nous choisirons un exemple chez Viollet-le-Duc dont des interventions sur la structure se sont déroulées à environ ces mêmes dates. Cet exemple est choisi également en fonction de l'état de ces structures avant restauration, afin qu'il corresponde le plus possible à celui de Sainte-Croix à cette période. Nous étudierons donc pour ce cas principalement la collégiale Notre-Dame de Semur-en-Auxois au style gothique (fig.22), dont la restauration s'est déroulée de 1843 à 1855.

Dès 1839, des travaux de restauration sont engagés à l'église du XIIIe siècle de Semur-en-Auxois, située à proximité de Vézelay. Ces premiers travaux ont été exécutés par un entrepreneur local sous le contrôle du Conseil de Fabrique et concernent notamment les reprises de la sculpture. Mérimée, inspecteur général des monuments historiques, s'en inquiète et demande un rapport à Viollet-le-Duc. Ce dernier en réalise un projet le 28 avril 1843, puis un devis l'année suivante et c'est alors que débute sa restauration de la collégiale. L'architecte en étudie d'abord avec grand soin la structure. Le rôle structurel des colonnes, des voûtes, la forme des sculptures qui suit le développement des efforts, la stabilité totale de l'édifice sont passés au crible (fig. 23). Pour lui, chaque élément sculpté remplit une fonction utile. Il publiera plus tard ses réflexions dans ses « Entretiens sur l'architecture ». La collégiale Notre-Dame n'est pas dans un état esthétiquement alarmant lorsque arrive Viollet-le-Duc. Ses meubles et décors sont dans un bon état de conservation. Les problèmes majeurs viennent du fait que l'édifice soit enclavé dans des maisons particulières et des cours qui apportent de l'humidité, le terrain étant plus haut que le sol de l'église.⁸⁸ Cette humidité peut causer des soucis majeurs de stabilité à long terme. Mais c'est principalement la précarité structurelle de l'édifice qui inquiète, sa flèche est « faible » et ses charpentes s'affaissent. Il faut intervenir sur ces éléments sans trop tarder.⁸⁹ Viollet-le-Duc agit vite : il fournit un devis et démarre le chantier en 1844. Il commence par s'occuper de la flèche en pierre du transept. Son mauvais état était visible malgré les enduits au ciment sensés "cacher la misère". Il fait

⁸⁸ Midant, J.-P., *Au Moyen Age avec...*, op.cit., p.p.42-44.

⁸⁹ Timbert, A., *Restaurer et bâtir, Viollet-le-Duc en Bourgogne, Villeneuve d'Ascq* : Presses universitaires du Septentrion, 2013, p.60.

reconstruire son sommet à neuf, et consolider sa cage par un chaînage partiel. Le reste est rejointoyé avec soin. Le transept a également besoin d'être consolidé, se trouvant dans un état alarmant. Le mur pignon du transept sud s'est affaissé et d'immenses lézardes le parcourent. En 1847, pour le stabiliser, il ajoute un puissant contrefort sur l'angle sud-est (fig.24-25). Il le relie par son sommet à la tour centrale avec un chaînage, et répare les contreforts plus anciens. C'est ensuite la charpente du chœur qu'il refait à neuf, ainsi que les couvertures. Il fait de même avec une grande partie de la charpente des bas-côtés et des chapelles du chœur, de même qu'avec les chéneaux et gargouilles. C'est ainsi qu'il remanie complètement la couverture et les noues qu'il refait au plomb (fig. 26). Il fait ensuite abaisser le sol du jardin de la Mairie au-dessous du sol de l'église et installe un trottoir dallé sur caniveau et égout afin de régler les problèmes d'écoulement des eaux. Les soubassements et contreforts de ce côté sont aussi réparés. Il rétablit le bas-côté du chœur à la place qu'occupait la chapelle moderne à côté de celle du chevet. Il rétablit aussi les combles du porche dans leur ancienne forme, suivant leur ancienne pente, et recouvre une partie en tuiles creuses. Dès 1849, il remanie complètement les combles des bas-côtés de la nef et fait réaliser le badigeonnage intérieur. Il entame la reprise des arcs-boutants de la nef dont il remplace les tuiles et caniveaux, reprend les ferrures et meneaux des fenêtres du chœur. Là, il dira : « Sous le rapport de l'art, cette partie de l'église est fort belle (l'abside), curieuse et donne des types uniques d'architecture du XIIIe siècle ; aussi est-ce sur ce point, je crois, que l'on pourrait étendre les restaurations au-delà des limites d'une simple consolidation »⁹⁰. Cette remarque est intéressante tenant compte du fait que l'état « esthétique » de la collégiale se trouvait être relativement bon lorsque Viollet-le-Duc y arrive, et ne nécessitait donc pas de restauration urgente. Cependant, il exprime par ces mots son désir de les restaurer afin de la rétablir dans son état supposé du XIIIe siècle. La structure ne lui suffit plus, il veut que le monument exprime son plein potentiel artistique et historique, il veut pouvoir jouer avec les puzzles du temps pour reconstituer le passé perdu.

Viollet-le-Duc résout les problèmes structurels sans trop dénaturer le caractère initial de l'édifice. Ses interventions les plus lourdes concernent les combles et les toitures, ainsi que le

⁹⁰ Pour toute la partie concernant Semur-en-Auxois, voir : Midant, J.-P., op.cit., p.p.42-47 ; Timbert, A., Restaurer..., op.cit., p.p.58-62.

terrain extérieur. Seule la reconstruction de la flèche aurait pu grandement modifier son caractère mais ce ne fut pas le cas comme nous pouvons le voir en observant les dessins avant et après restauration. L'ajout du contrefort façade sud est l'une des interventions structurelles la plus forte esthétiquement, modifiant la rythmique et l'allure de cette façade. Il profite aussi parfois de ces interventions pour rétablir l'ordre de certains éléments, mais la plupart du temps cela reste des interventions de pures consolidations. Il y sollicite donc peu son côté "créateur" mais bien son côté "ingénieur" ayant percé les secrets de la logique constructive des monuments médiévaux, et donc capable de restaurer dans le plus grand respect et la plus juste continuité cet édifice.



Fig.22 : Collégial de Semur-en-Auxois, situation actuelle, vue sur le porche d'entrée.



Fig.23 : Ci-dessus -
Chapiteau, bandeau et
sommier dessinés par
Viollet-le-Duc.



Fig.24 : Vue sur le contrefort rajouté par Delsaux.

Fig.25 : Ci-dessous - Vue plus lointaine sur le
contrefort, permettant d'observer l'étendue de sa
perturbation.



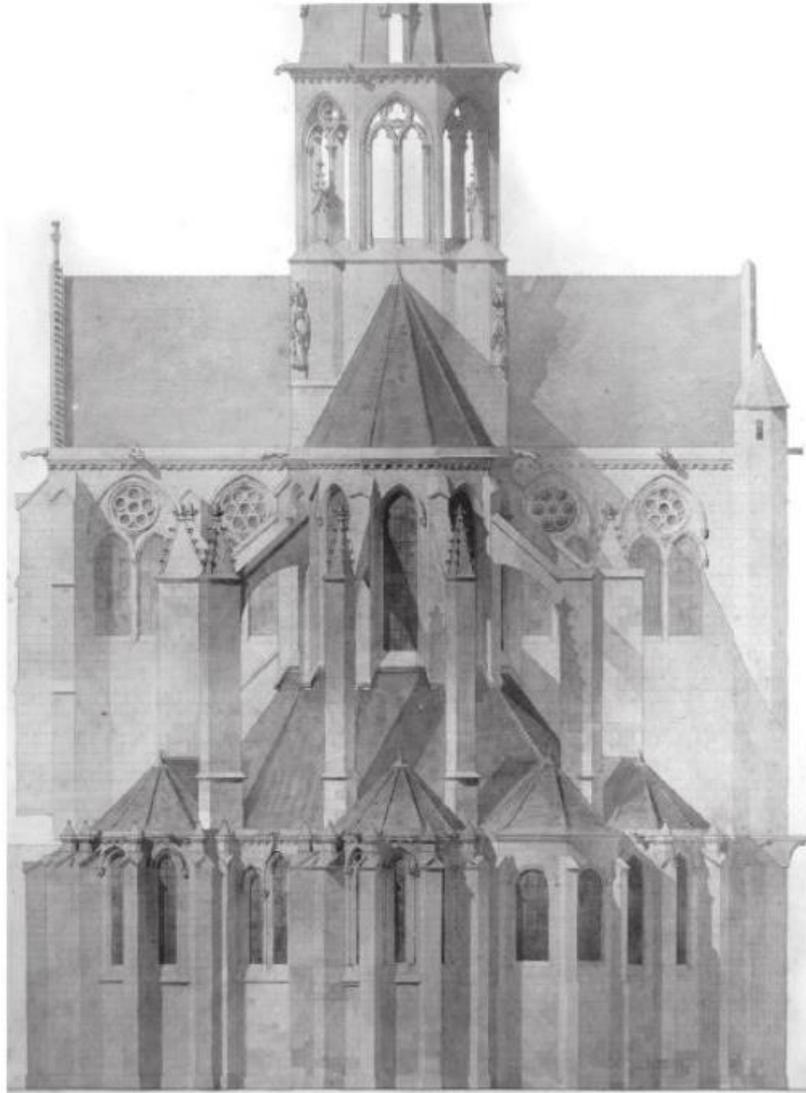


Fig.26 : Élévation du chevet, état projeté par Viollet-le-Duc, 21 janvier 1844.

Conclusion du chapitre 3

Les deux restaurateurs s'avèrent adopter la même position par rapport à l'emploi d'une nouvelle technologie sur leurs chantiers. L'utilisation du fer de façon plus progressiste dans des interventions y est effectivement encore peu présente. Ses capacités étant encore peu connues, ils se contentent de l'utiliser de façon sécurisée, à petite dose lorsque réparer avec des matériaux semblables n'est pas possible. Ils ne semblent pourtant pas fermés à l'utilisation

plus moderne de ce matériau tel qu'ils le diront dans de plus tardives publications⁹¹, mais seulement dans un rôle de consolidation. Delsaux se dira opposé à son utilisation pour un rôle d'embellissement, et « sous prétexte d'imprimer aux monuments du moyen âge un cachet de l'époque en harmonie avec les progrès de la civilisation. »⁹²

Ensuite, concernant Delsaux, de telles interventions ne semblent que très peu perturber l'élévation initiale de l'église. Il tente en effet de remplacer un minimum d'éléments existants quand les techniques le permettent. Lorsque l'architecte a la possibilité de consolider un élément en ajoutant un élément d'une matérialité non présente primitivement (tel que les tirants métalliques), il privilégie ce choix plutôt que de reconstruire entièrement l'élément fragilisé. Par ce fait, il déforce d'une certaine manière son intention de retrouver l'harmonie et l'unité stylistique d'antan, mais d'une autre manière il conserve la valeur matérielle primitive de cette partie de l'édifice. Viollet-le-Duc, lui, semble plus enclin à remplacer des éléments entiers plutôt que de les réparer. Est-ce la limite des techniques du XIXe siècle qui l'y enjoignent ? Ou plutôt l'opportunité que cela lui offre de remodeler ces éléments à sa façon selon ses idéaux ? Ou bien est-ce parce qu'il attache moins d'importance à conserver une matérialité originelle abîmée qu'à restituer de façon claire l'histoire originelle de l'édifice ?

Autre divergence dans leur pratique : Delsaux a parfois tendance à repousser des travaux considérés par les experts comme plus urgents, tel qu'il le fait en ne s'attaquant à la toiture que tardivement. Nous verrons plus tard que c'est principalement pour privilégier des travaux d'embellissement. Cette façon de faire diverge en globalité de celle de Viollet-le-Duc. Celui-ci, au moindre problème de stabilité ou de délabrement avancé détecté, agit rapidement et efficacement. Homme passionné par cette utilité que possède chaque élément, il sait comment il fonctionne et où il ambitionne de l'amener.

L'un comme l'autre possèdent une connaissance des techniques médiévales suffisante afin d'intervenir dans le respect des traces primitives. L'œil et l'étude des architectes furent assez aiguisés que pour parvenir à une restauration sans réelle erreur structurelle pour leur époque.

⁹¹ Pour Viollet-le-Duc voir : De Finance, L., Leniaud, J.-M. (dir. de), Viollet-le-Duc..., op.cit, pp. 60-68. Pour Delsaux voir l'utilisation du fer sur le chantier du Palais Provincial de Liège, Palais de Justice.

⁹² Delsaux, J.-C., L'architecture et les monuments du Moyen Age à Liège, 1847, 55 p.

Ils ont assuré le maintien des éléments les plus délabrés, l'architecte belge allant même jusqu'à ne pas s'inquiéter (visiblement à juste titre) de certaines parties dont l'urgence d'y porter secours était pourtant signalée par d'autres experts. Cependant, Viollet-le-Duc semble posséder un attrait pour la logique structurelle des monuments que Delsaux n'a pas à Sainte-Croix. Le premier est en effet fasciné par la logique constructive des hommes bâtisseurs du gothique médiéval, il en analyse les moindres caractéristiques dans ses écrits qu'il publie ensuite agrémentés de croquis et schémas explicatifs. Il admire les éléments participant au décor tout en servant la structure qui sont « toujours visibles, faciles à comprendre, ils se soumettent aux formes de l'architecture, à la construction »⁹³. Il semble avoir un sens inné pour comprendre cette logique des efforts. Il admire la visibilité de l'utilité, et tient à rendre cette architecture comprise de tous dans ses publications. Delsaux, lui, est certes fasciné par l'architecture médiévale sur papier, mais paraît exécuter les travaux structurels presque mécaniquement. Nous trouvons peu de traces de dessins ou explications structurels. Il utilise les techniques usuelles de son époque, les imitant sans sembler trop envisager les multiples possibilités de chaque geste. Par exemple, la toiture est restaurée à neuf avec des ardoises usuelles bien que de bonnes qualités et des chevrons et lattis en chêne, et elle est réhaussée dans un pur souci d'amélioration technique, là où Viollet-le-Duc profite de tels travaux pour modifier l'aspect selon un état supposé originel. Il profite beaucoup moins, contrairement au restaurateur français, de ces interventions plus techniques pour modifier ces éléments comme il les devinerait. Ces consolidations ont un rôle purement technique pour lui, il ne modifie que rarement l'élément structurel afin de l'embellir. Il semble ainsi compartimenter les travaux de consolidation de ceux d'embellissement, établissant une limite claire entre les deux, alors que Viollet-le-Duc paraît envisager conjointement les deux. Ici, Delsaux reproduit sans intégrer sa capacité créative. Il laisse son identité architecturale s'effacer au profit de la personnalité du monument. Ceci est tout-à-fait en phase avec ses théories développées en 1847 dans son livre « L'architecture et les monuments du Moyen Age à Liège », où il dit : « Le cadre d'un architecte restaurateur est donc nettement tracé : sa mission exige une abnégation raisonnée de sa personne ou de ses idées ; il doit s'effacer complètement et n'ambitionner que le désir de reconstituer convenablement les parties de l'édifice qui ont disparu, à l'aide

⁹³ Viollet-le-Duc, propos à lire dans : Midant, J.-P., *Au Moyen-Age...* op.cit., p.43.

des parties qui subsistent encore. » Serait-ce ce chantier qui lui aurait inspiré ces propos ? Y sera-t-il aussi fidèle lors des autres interventions ?

Chapitre 4 : La restauration des décors intérieurs

Nous verrons ici quels seront les choix des architectes face aux restaurations des décors. Bien que Viollet-le-Duc semble avoir une définition plus large et ouverte de ce terme, nous limiterons principalement ce chapitre à leurs restaurations des couches plus superficielles du monument, qu'elles soient situées sur des éléments structurels ou non, ainsi que les baies, vitraux et sculptures participant à l'identité du monument. Ce chapitre permettra d'aborder leur positionnement par rapport à la valeur plus artistique du monument. Quelle place accordent-ils à cette valeur dans leur restauration ? Quels éléments considèrent-ils importants à restaurer, et comment y procèdent-ils ?

J.C.D.

Restauration des décors du chœur oriental

C'est en mars 1845 que Delsaux soumet son projet de restauration du chœur. Antérieurement cette année, il était paré de décors qui semblaient encore une fois nuire à la beauté initiale du monument. Le curé Habets dira de son état : « Là tout était à refaire, même à créer, car là tout avait été détruit »⁹⁴ (phrase légèrement excessive sur le véritable état de cette partie, mais qui nous montre à quel point la frontière entre restauration et création est imprécise à l'époque). On y retrouvait des panneaux uniformes en plâtres marbrés, un autel en bois de style corinthien, et le dessus des fenêtres qui était recouvert d'une énorme corniche en bois. Dans l'épaisseur du mur ou du plâtre, l'enlèvement des couches du XVIIIe siècle fit découvrir un reste de théothèque dans la partie nord.⁹⁵ Les stucs et marbres, décors 'baroques' issus des Temps Modernes, sont enlevés avant le début de la restauration par Delsaux. Outre les restaurations de consolidation, le projet que ce dernier va présenter modifie fortement l'apparence du chœur. Dès le départ, il annonce clairement son intention d'effacer les traces des travaux du XVIIIe siècle : « En vous présentant les projets pour la

⁹⁴ *Manuscrit defize*, p.97.

⁹⁵ Petite alcôve creusée dans le mur ou tourelle richement décorée destinée à conserver le Saint-Sacrement au Moyen-Age.

restauration du chœur de votre Eglise, j'ai l'honneur de vous communiquer mes observations et le résultat des recherches faites principalement dans le but de rétablir les lignes architecturales interrompues par des restaurations ou dégradées par des changements survenus à la disposition ou à l'ornementation du chœur. »⁹⁶ Il est aisé de vérifier ces dires grâce aux deux dessins que l'architecte réalisa : l'un montrant l'état après la suppression de la parure baroque du chœur en 1845 (fig.27), et l'autre montrant l'état projeté (fig.28). La description des interventions de Delsaux pour cette partie par Mathieu Piavaux dans son livre dédié à la collégiale est tout à fait éloquente quant à la position et aux intentions de l'architecte :

Dans la fenêtre centrale de l'abside, les deux minces formes trilobées primitives ont été perturbées par la suppression de la moitié supérieure du meneau central et par l'ajout d'un petit arc surbaissé, une « petite voûte » selon Delsaux, sous les arcs dont les petits éléments triangulaires, qui dessinaient primitivement la structure trilobée, ont par ailleurs disparu. Pour Delsaux, il ne fait aucun doute que, sous les trilobes, le remplage primitif de cette baie se composait de deux hautes lancettes, à l'instar des autres fenêtres du sanctuaire. Il appuie cette théorie sur l'observation des cavités qu'aurait nécessitées l'encastrement, *a posteriori*, des deux petits arcs trilobés coiffant les formes de la moitié inférieure et celle du petit arc surbaissé de la partie supérieure. Dès lors, fidèle à ses habitudes, et sous prétexte de restituer l'état jugé primitif, il décide d'accorder entre elles les baies du chœur et fait disparaître les modifications de la fenêtre axiale (...). Il applique la même logique aux supports de l'abside : il propose d'harmoniser l'ensemble de ces colonnettes en ornant les culots de baldaquins auxquels il ajoute une surabondance d'ornements néogothiques. Pour parachever ce qu'il considère, là encore, comme la reconstitution d'un état médiéval ayant existé, il suggère de placer une statue allégorique sous chacun de ces dais. Toujours dans le même esprit, l'architecte prévoit d'animer le mur sous les fenêtres d'arcades géminées semblables à celles disposées contre les murs des chapelles latérales de la nef. Celles-ci prendraient appui, tout comme dans les chapelles, sur une banquette haute d'une

⁹⁶ AVL, Travaux publics, Ste-Croix (divers), DELSAUX, J.-C., Lettre aux membres du conseil de Fabrique de l'église Ste-Croix à Liège, 27/03/1849.

quarantaine de centimètres. A l'intersection de chaque pan du polygone, une colonnette doit servir d'assise aux statues imaginées par l'architecte. Contre le mur nord, l'enlèvement des couches du XVIIIe siècle révèle les restes d'une théotèque dont les structures subsistantes, malheureusement complètement inconnues, sont jugées suffisantes pour justifier et conditionner les formes d'une reconstitution néogothique.⁹⁷

Cette théotèque, Delsaux justifie sa conservation par son importance pour l'histoire de l'art, car il n'en existe aucune autre à Liège.⁹⁸ Par ces actions, il mêle restitutions et créations, complétant selon ses intentions ce qu'il ne peut deviner, utilisant les inconnues de l'histoire pour servir ses idéologies de restauration. Idéologies qui servent le passé architectural et l'esthétisme gothique de l'édifice, orienté par ce que l'architecte en connaît, ou pense en connaître.

En juillet 1847, les éléments de sculptures destinés à parachever la reconstruction de la partie orientale sont confiés par Delsaux à Jean-Joseph Halleux. Ce dernier réalisera ces éléments : huit clochetons, huit chapiteaux de colonnes, la théothèque, plusieurs chapiteaux et cul-de-lampe, les panneaux et bas-reliefs et 8 statues.⁹⁹ Chacune de ces statues représente un saint patron d'une des églises disparues de la circonscription paroissiale ou de son contexte direct. Des personnages saints isolés ou de petites scènes sont aussi sculptées en relief dans les écoinçons du remplage aveugle ornant le bas des murs. Le mauvais état des remplages des baies oblige Delsaux à en remplacer certains éléments. Il fait également retailer des nouveaux chapiteaux pour les piédroits et les colonnes. La partie inférieure des colonnes de l'entrée du sanctuaire aurait aussi été ravalée sur toute leur épaisseur. Il fait réaliser de nouveaux encadrements pour les portes des sacristies.¹⁰⁰ C'est là une fastueuse décoration sculptée, peinte et vitrée que Delsaux fait réaliser pour ce nouveau chœur. Ces travaux ne débiteront vraiment qu'en 1847 pour se finir en 1848. Delsaux est une fois encore bien resté fidèle à ses plans initiaux, comme nous pouvons le voir par comparaison avec une photo récente de l'état

⁹⁷ Piavaux, M., op.cit., p.89.

⁹⁸ AVL, Travaux publics, Ste-Croix (divers), DELSAUX, J.-C., Lettre aux membres du conseil de Fabrique de l'église Ste-Croix à Liège, 04/01/1847.

⁹⁹ Flavio di Campli, Jean-Charles Delsaux, op.cit., p.73.

¹⁰⁰ Piavaux, M., op.cit., p.p.91-92.

du chœur (fig. 29). Ce projet qui avait initialement suscité une vive opposition de la part de l'administration communale et d'habitants dû aux désagréments que cela engendrerait, finit par gagner l'unanimité, le chœur « se montrant finalement dans toute la beauté qu'on lui avait donné au 14^{ème} siècle ». ¹⁰¹

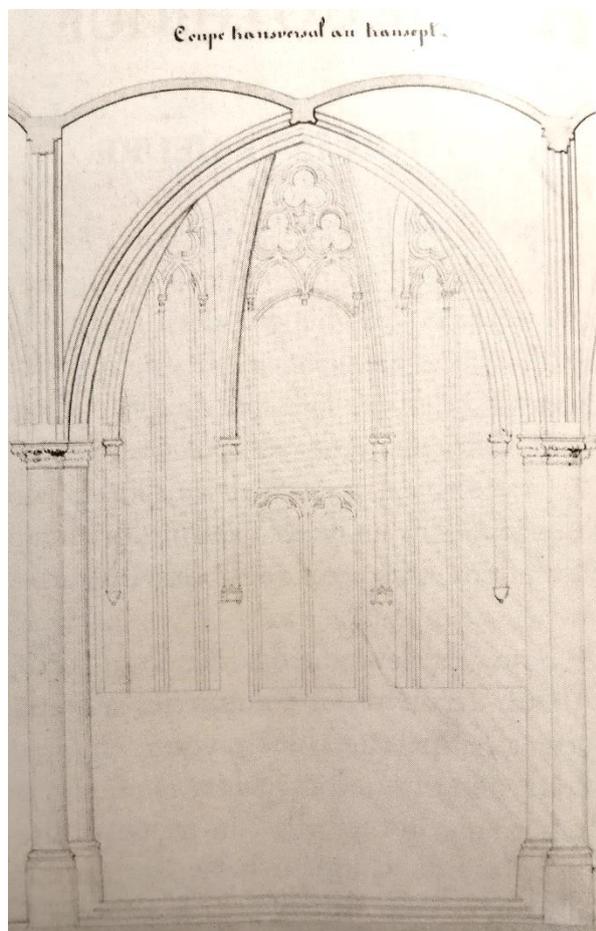


Fig.27 : Partie du relevé de la partie orientale en 1845.

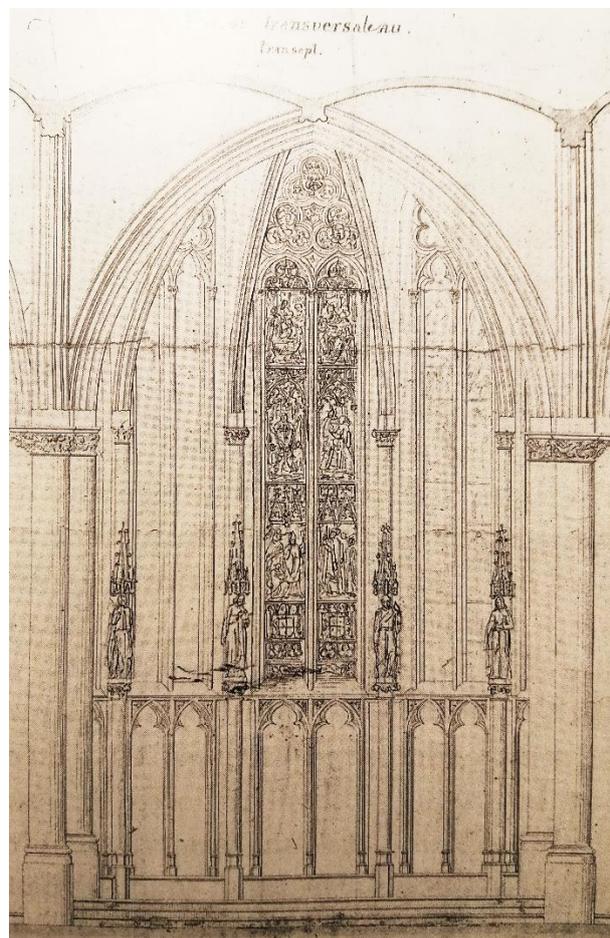


Fig.28 : Projet pour la restauration du chœur dressé par Delsaux en 1845.

¹⁰¹ Manuscrit Defize, p.98.



Fig.29 : Etat actuel du chœur, dont les interventions de Delsaux restent parfaitement perceptibles.

Restauration des décors du chœur occidental (*Westbau*)

Dans cette partie, Desloux fait gratter les voûtes et les murs dont les anciennes couches de revêtements disparaissent. Nous pouvons observer grâce aux stries laissées par la brosse de fer employée pour cette opération et aux vestiges de polychromie gothique découverts sur les voutains, clefs, nervures et culots, que l'architecte a conservé l'ensemble du couvrement médiéval de l'abside et de la croisée. Par contre, les nervures de la voûte de la travée droite précédant l'abside ne portent aucune trace de cette brosse à décaper. Il est donc fort probable que cette voûte ait été reconstruite au XIXe siècle. Delsaux a en grande partie conservé l'authenticité de l'élévation de l'abside (fig.30). Il y a seulement réparé les éléments défectueux au moyen de plâtre tels que les culots ou les chapiteaux en grès houiller (fig.31). Ces observations permettent également de dire que Delsaux a conservé l'état primitif des deux têtes couronnées orientales, culots en tuffeau soutenant la voûte de la croisée. Les deux

autres ont en revanche été remplacées, l'architecte les dotant d'une apparence néogothique. (fig.32 Piavaux) Pour terminer, il recouvre les murs de l'abside et de la travée droite qui la précède d'un enduit épais, par-dessus lequel il fait peindre un encadrement feint de baies.¹⁰² Cette restauration aura finalement très peu perturbé l'élévation intérieure et le couvrement primitif de ce chœur.

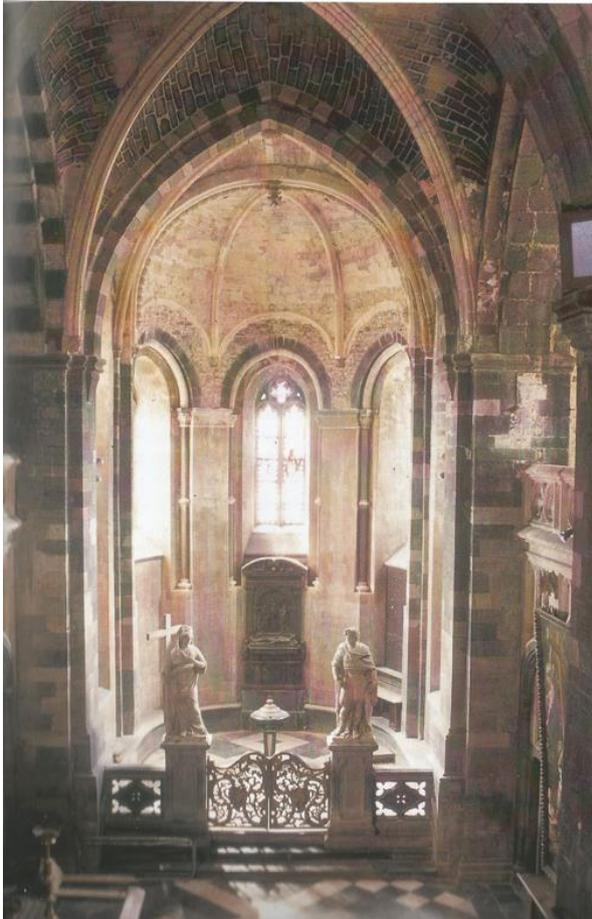


Fig.30 : Ci-dessus - État actuel de l'intérieur du *Westbau*



Fig.31 : Traces visibles des réparations au plâtre de Delsaux sur le chapiteau d'un abside.

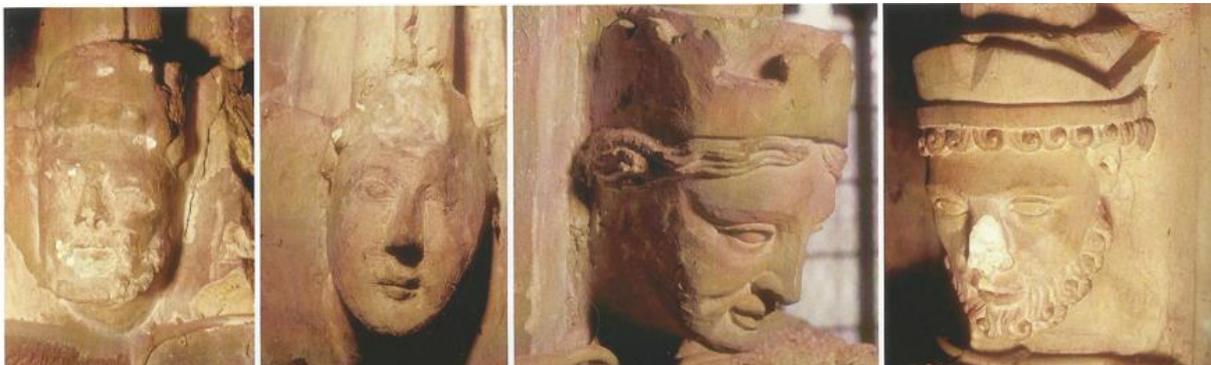


Fig.32 : Culots supportants la voûte de la croisée dans le *Westbau*. Les deux premiers sont primitifs, tandis que les deux derniers ont été remplacés par des têtes néogothiques.

¹⁰² Piavaux, M., op.cit., p.p.81-82.

Les vitraux

Dans l'abside, Delsaux fait concevoir de nouveaux vitraux. Ils sortent d'ateliers internationaux et nationaux : de Capronnier (Bruxelles), d'Oudinot (Paris), de Kellner (Nuremberg) et d'Osterrath (Liège). Ils relatent les principaux épisodes de la Légende de la Croix. L'architecte sera assez critique concernant le travail de l'artiste allemand, Heideloff. Si Delsaux apprécie bien le mérite et le talent de l'artiste pour la conception de ses dessins des vitraux, il fait cependant plusieurs remarques :

« Il reconnaît combien M. Heideloff a fait une profonde étude de l'art ancien [...]. Cependant le style sévère de l'église Ste Croix, dont toute l'architecture (même les lambris et ornements) reproduisent le style secondaire, s'oppose à ce dessin en demi-cercle [parlant ici du rond ou cintre qui surmonte le tableau d'en bas], d'autant plus qu'il ne serait point en harmonie avec le vitrail voisin qui s'exécute à Bruxelles. C'est pour obtenir cette harmonie des 2 vitraux, que l'on doit engager M. Heideloff à supprimer le cintre, et de le remplacer par l'ornement joint au plan et qui est conforme au style général de l'église Ste Croix. »¹⁰³

Il dira aussi, certainement à la suite du retour de ces remarques :

« Le peintre Allemand n'a eu aucun égard aux observations qui lui ont été faites, je n'ai pu que me référer à ce que j'ai déjà dit sur cet objet et, pour le surplus, je pense qu'il est impossible d'avoir de l'harmonie si on n'attend pas que le vitrail soit fait, pour y faire correspondre le vôtre, et exécuter les ornements d'architecture dans le genre de ceux que l'on fait à Bruxelles. »¹⁰⁴

L'architecte tente ainsi d'harmoniser même les nouveaux décors entre eux, dirigeant autoritairement la conception.

¹⁰³ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, Note non signée, non datée.

¹⁰⁴ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, Lettre à M. Richard, non daté.

Les peintures murales

C'est Lemmonier, à l'époque architecte de la province, qui lance en 1840 le projet de réaliser des peintures murales sur les murs du chœur. Ce dernier propose de "peindre les panneaux de l'hémicycle dans le style des peintures des chapelles"¹⁰⁵. Cette idée pourrait être inspirée du décor découvert en 1840 sous les couches de badigeon. C'est Jules Helbig qui sera chargé de réaliser ces peintures, s'inspirant donc entre autre du décor ancien, des Légendes de la Croix, et d'« éléments de l'époque de l'architecture de l'Eglise ». Si Delsaux encourage vivement ce projet, il sera cependant réalisé sans lui en 1862.¹⁰⁶

Restauration des décors du transept

Outre les grandes réparations de consolidations auxquelles Delsaux accorde la priorité¹⁰⁷, il s'occupe par la suite de la restauration des décors dans cette partie. Entre 1849 et 1851, il fait appel une fois de plus à Jean-Joseph Halleux. Ce dernier réalise douze reliefs sculptés pour le décor d'arcades aveugles dans les deux bras du transept sous les grandes fenêtres, le long des murs nord et sud (fig.33) Ces reliefs, intégrés dans des médaillons, représentent les scènes de la passion du Christ¹⁰⁸. Delsaux fait allonger vers le bas la fenêtre orientale du bras sud et renouvelle tout son remplage. Par la nouvelle superposition de deux arcs trilobés au sommet des lancettes et le nouveau remplage donnés à cette fenêtre, elle s'éloigne à présent considérablement de l'état initial que l'architecte avait relevé en 1845. Dans le bras nord, des travaux similaires à ceux du bras sud sont entrepris en 1851 et 1852. Le restaurateur y fait remplacer le remplage des baies et abaisser l'appui de la fenêtre orientale.¹⁰⁹

¹⁰⁵ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, LEMONNIER, *Devis des ouvrages à exécuter pour Arrêter la ruine...*, 25/11/1840, ff. 74 r°, v°, 75 r°.

¹⁰⁶ Piavaux, M., op.cit., p.92.

¹⁰⁷ Voir au chapitre trois.

¹⁰⁸ Piavaux, M., op.cit., p.94.

¹⁰⁹ Ibid., p.93.

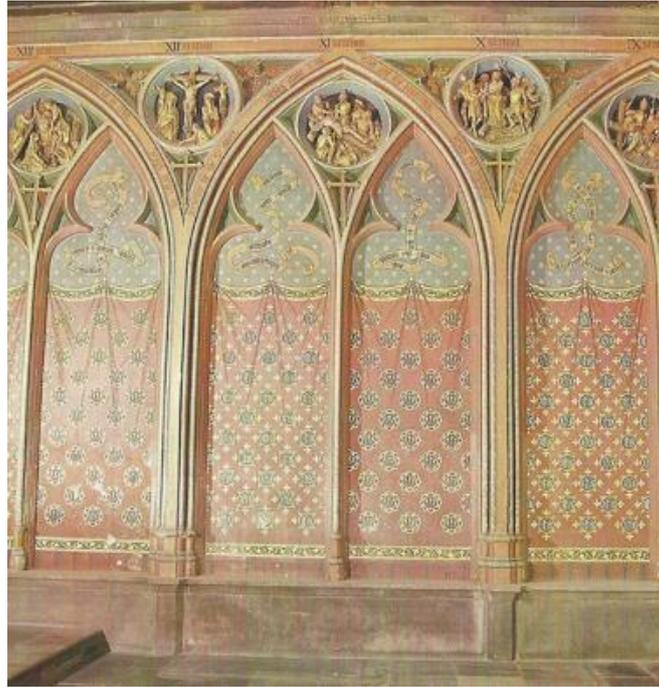


Fig.33 : décor d'arcades aveugles sculpté par Halleux dans le mur nord du transept.

Restauration des décors de la nef

En 1840, les remplages des fenêtres de la nef sont en piteux état et certains ont même entièrement disparu dans quelques chapelles latérales. Ici, les interventions des Temps Modernes ont encore laissé des marques. Les supports avaient été martelés au XVIII^e siècle sur leur surface afin de renforcer l'accroche de l'enduit et ont leur parement abîmé. Les moulures des bases des colonnes ont ainsi été brisées au profit de celles du XVIII^e siècle. Il n'en reste « que des trognons grossiers où se mêlent divers matériaux ». Delsaux va démontrer une fois encore son intention d'effacer ces marques du siècle précédent, mais également celle d'ajouter des ornements néogothiques. Il modifie les décors du XVIII^e siècle au profit de l'unité de style tant recherchée. Il fait supprimer les plus petites traces des revêtements muraux en ravalant chaque support et chaque voûte. Il tente par ce fait de conserver et préserver les maçonneries anciennes, et lorsque c'est possible les répare ponctuellement. Dans la partie nord des murs occidentaux de la nef, il fait supprimer une porte et un lambris en marbre blanc et noir qu'il remplace par une cloison composée d'un remplage aveugle et de médaillons (voir fig.7, coupe du bas). Ces derniers sont sculptés et couronnés d'un garde-corps aux motifs tréflés. Il ajoute un autre remplage aveugle sur la partie supérieure du mur ouest de ce collatéral (fig.34). Sur la moitié supérieure des

collatéraux et les murs occidentaux de la nef, il applique un même enduit. Delsaux est contraint de remplacer tous les remplages des baies dans les collatéraux et chapelles au vu de leur état fortement dégradé. Il reconstitue les motifs abimés des chapiteaux en grès des colonnes contre la dernière travée avec du plâtre, qu'il fait ensuite recouvrir de peinture grise. Cela lui permet de donner au plâtre l'apparence du calcaire mosan et d'imiter les impacts d'une taille à la broche sur du calcaire de Meuse (fig.35). Au pied des supports, des pierres fines de petit granit ou de grès sont posées en délit. Ces dernières sont travaillées et moulurées, permettant une finition esthétique. Comme vu précédemment, les clefs de voûte et les amorces des nervures sont polychromées.¹¹⁰

A partir de 1850, le restaurateur s'attaque à la décoration peinte de la nouvelle nef, et principalement à celle des voûtes et « lambris » des chapelles latérales. Son intention est d'harmoniser éléments peints et style de l'architecture, et son projet est considérablement étudié et soigné. Il est possible aussi que Delsaux ait fait aboutir ce projet par la décoration des voûtes, des murs et des sculptures des écoinçons de la chapelle sud de la quatrième travée. Ensuite, il fait recouvrir d'un décor peint la troisième chapelle sud, puis les trois des deux dernières travées de la nef. (Les deux chapelles restantes ne seront décorées que bien plus tard, sans Delsaux, en 1898 et 1899.) Dans la tribune nord, on trouvait probablement dès l'origine de l'édifice ou dès le XVIII^e siècle, une couverture intérieure composée « d'un plafond ou d'une voûte lambrissée peut-être comparable à celle placée dans le bras sud du *Westbau* à la même époque ». Delsaux fera reconstruire cette voûte en plâtre et lattis en 1853 (fig.36). Il n'y a en revanche aucune source indiquant qu'il ait fait de même à cette période avec la tribune sud, dont les voûtes pourraient dater plutôt de la fin des années 1850.¹¹¹

L'intention de Delsaux était ici principalement d'harmoniser les éléments peints « avec le style de l'architecture » et de jouer avec les décors néogothiques.¹¹² Ses interventions sont riches, sans faux raccord dans l'harmonie de l'unité recherchée et du respect des traditions de décors chrétiens. Le choix d'artisans qualifiés pour la création de nouveaux décors n'est pas non plus laissé au hasard. Ils semblent comprendre les différents styles de l'édifice et s'en

¹¹⁰ Piavaux, M., op.cit., p.p.94-95.

¹¹¹ Piavaux, M., op.cit., p.96.

¹¹² *Ibid.*, p.95

inspirer, Delsaux les enjoignant à créer des œuvres suggérant l'histoire et les légendes de Sainte-Croix. Ils viennent de multiples endroits et leurs références et cultures influencent donc leurs créations, dotant l'église d'une légère dimension multiculturelle. Le curé Habets lui-même encensera ces interventions qui rendent au monument toute sa beauté primitive.¹¹³



Fig.34 : Chapelle latérale sud de la quatrième travée, dont l'état de sa polychromie néogothique est en 2021 très délabré.

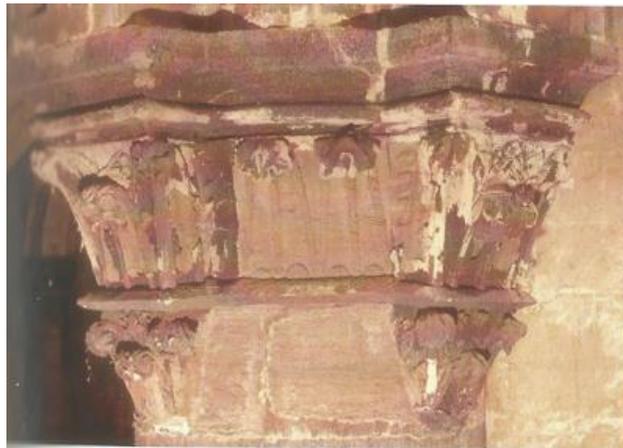


Fig.35 : On peut sur ce chapiteau observer les conséquences du procédé de restauration au plâtre choisi par Delsaux concernant ces sculptures

¹¹³ Manuscrit Defize, p.99



Fig.36 : Voûte dont on peut maintenant observer aisément la matérialité de plâtre et de lattis que lui a substitué Delsaux.

V.L.D.

La basilique Sainte-Marie Madeleine de Vézelay, parallèlement aux lourds travaux de consolidation et de reconstruction menés par Viollet-le-Duc dès 1840, voit ses décors grandement restaurés. Premières expériences de terrain, Viollet-le-Duc va ici enfin pouvoir mettre en œuvre son savoir accumulé lors de ses longues études. Il est intéressant de revenir à cette première expérience pour l'analyse concrète d'au moins un autre des cas. Ses théories continuent d'évoluer tout au long de ces travaux, se déroulant jusqu'en 1859. En même temps qu'il poursuit ses recherches concernant la stabilité de l'édifice, qui est presque assurée en 1844, il va poursuivre sa réflexion sur l'aspect esthétique de la Madeleine.

Si à Sainte-Croix, les décors ont surtout été malmenés et détruits par les travaux des siècles précédents, à Vézelay c'est surtout le passage du temps qui en fait disparaître la plupart. Concernant le mobilier liturgique et les boiseries, ils ont été vendus en 1793, les stalles et le jubé disposés au début du XVIIe siècle sont enlevés en 1792. C'est donc à une église assez

dépouillée que l'architecte fait face.¹¹⁴ En revanche, de nombreuses traces persistent, offrant des indices pour la restitution.

Dans la nef

Dans cette partie, ainsi que dans les tribunes de l'avant-nef, Viollet-le-Duc remplace les chapiteaux dont la corbeille¹¹⁵ est fendue ou brisée par des éléments modernes (fig. p.151 Foucart). En effet, l'état de certains était si délabré que recoller les morceaux après la dépose pour ensuite s'en servir de modèle pour copie était impossible. La rupture de cette partie de la pierre a donc entraîné la perte plus ou moins conséquente de la surface sculptée et rendu la lecture de l'iconographie originale douteuse, difficile, voire même impossible. Pour Viollet-le-Duc, chaque cas de sculpture abimée est particulier et nécessite une solution expérimentale. Ses méthodes sont alors celles-ci : avant la dépose du chapiteau, il réalise une étude précise lui permettant de comprendre les détails de la sculpture mutilée afin d'interpréter l'iconographie de la partie conservée. Il en livre une analyse stylistique et iconographique très détaillée par ses dessins, et réalise des estampages et relevés en plâtre, parfois plus complets que l'original conservé (fig.37-38-39). Ces productions lui permettent de supposer les scènes des parties manquantes de la manière la plus véridique et logique possible. Il fait ensuite matérialiser le résultat de ces travaux en un modèle pour faciliter l'exécution de la corbeille moderne. Ces reconstitutions sont ici basées sur des études et sont donc dans l'intention les plus proches possible de l'état initial de la sculpture. Elles ne reposent cependant pas systématiquement sur ces études. Lorsque des portions de scène entière sont manquantes, il en restitue le thème et le style pour le sculpteur Michel-Pascal¹¹⁶ par des dessins de création. Pour la composition, les détails et le modelé de ces derniers, il s'inspire des sculptures conservées dans l'édifice et parfois relevées dans des estampages d'étude. Ses références peuvent aussi venir de plus loin : de la Bourgogne, particulièrement à Autun, ou en Ile de France. Les détails sont modelés en plâtre. Il en vient même, pour l'un des chapiteaux, à rejeter une scène primitive pour lui substituer un thème et un dessin totalement sans rapport. Le restaurateur insuffle ainsi une part de création dans son intervention, rétablissant

¹¹⁴ Midant, J.-P., op.cit., p.24.

¹¹⁵ Partie du chapiteau entre l'astragale et le tailloir.

¹¹⁶ Sculpteur romantique français (1810-1882).

un état qui pourrait ne jamais avoir existé.¹¹⁷ Il supprime également la porte Renaissance menant à la chapelle sépulcrale se trouvant à la dixième travée de la nef.¹¹⁸ Il ordonne à ses ouvriers, dans cette partie de l'édifice, d'utiliser le taillant droit pour la taille des pierres. Les reliefs des chapiteaux restaurés, devenus saillants, permettent de comprendre les efforts s'appliquant à cette partie de la construction tout en offrant une iconographie des plus intéressantes aux visiteurs.

Sur la tribune du narthex, il installe sur des tables qu'il dessine les moulages des chapiteaux réalisés, les fragments de structures remplacés, et les modèles qu'il fallut imaginer lorsque les pièces le réclamaient. Il fait cela pour permettre au public d'à la fois regarder à son aise l'effet d'ensemble et le détail, et pour qu'il puisse se faire une idée exacte de l'ampleur de ses restaurations. Il en fera également publier un catalogue.

Il est aussi intéressant d'évoquer ici un geste particulier du restaurateur du début des travaux. En 1844, il fait abaisser et voûter en arêtes les septième, huitième et neuvième travées de la nef. Or, ces dernières étaient pourtant pourvues de voûtes gothiques et surélevées depuis le XIII^e siècle. Par ce geste, il confère une unité visuelle à la partie romane. Aujourd'hui, cela permet aux visiteurs de ne pas avoir la révélation que d'une partie seulement de cet immense vaisseau central qui est régulièrement divisé par les arcs-doubleaux. La raison l'ayant poussé à modifier l'état initial peut s'expliquer par son désir de raviver les souvenirs de l'ouverture d'esprit culturelle et technologique de l'église originelle de Cluny aujourd'hui disparue. Cependant, il ne poursuit pas cette œuvre jusqu'à la dixième travée qu'il choisit de laisser telle quelle. Par ce choix, il favorise alors la mise en valeur du chœur, notamment par sa vue depuis le fond de la nef (fig.40).¹¹⁹

¹¹⁷ Foucart, B. (dir.), Viollet-le-Duc, Paris, Editions de la R.M.N., 1980, p.150.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.60.

¹¹⁹ Midant, J.-P., op.cit., p.26.

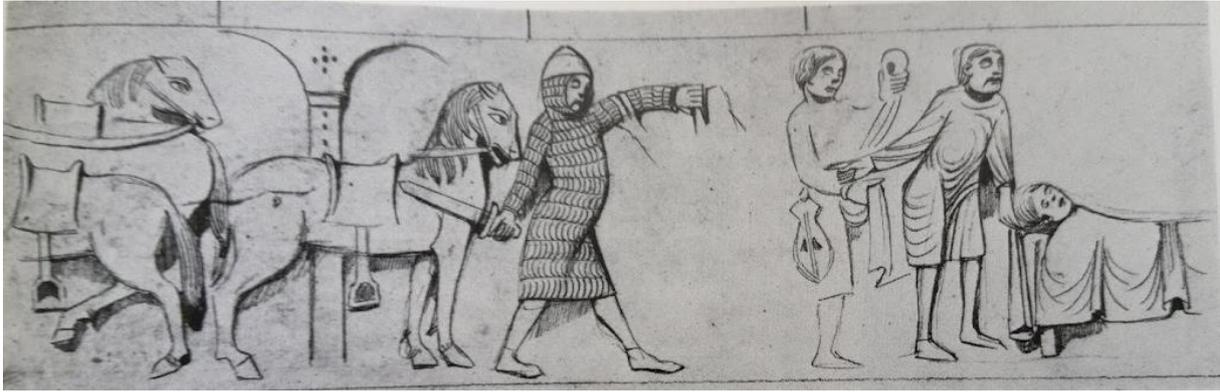


Fig.37 : Dessin pour la restitution d'un chapiteau par Viollet-le-Duc



Fig.38 : Dessin d'étude du même chapiteau



Fig.39 : Le même chapiteau, copié par Michel-Pascal.

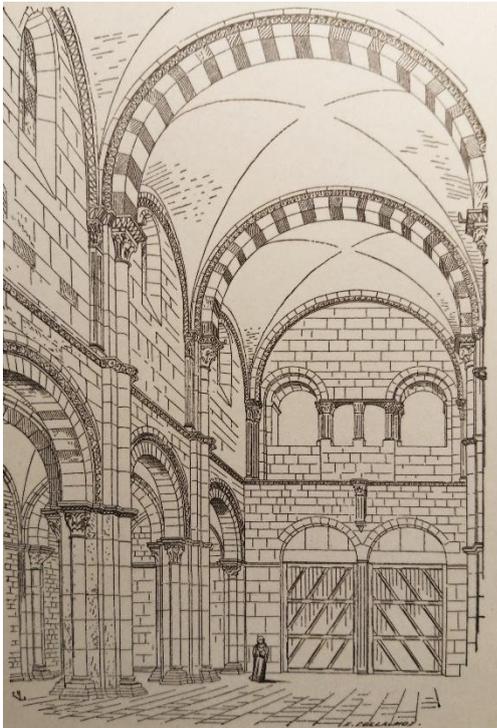


Fig.40 : Effet de l'abaissement des voûtes réalisés par Viollet-le-Duc, vue de la nef.

Les vitraux

Une grande partie des vitraux, filtres colorés, ont disparu des baies de la Madeleine. Le restaurateur ne peut presque compter que sur la lumière naturelle. Lors de la mise en œuvre des nouveaux vitraux, Viollet-le-Duc fait usage de beaucoup de plomb. Il l'utilise notamment pour les remplages et pour liasonner les baies et arcatures afin de les rendre étanches.¹²⁰

Dans le chœur

Dans le chœur, Viollet-le-Duc ordonne l'utilisation du taillant bretté ou de la gradine. Il donne également des indications sur le dosage des mortiers et le mélange des pigments.¹²¹ C'est un homme qui s'investit fortement dans la pratique du chantier, s'intéressant à chaque détail de mise en œuvre et ce dès sa première restauration. Pour l'élévation du chœur il a, durant la restauration, dégagé la composition de ses masses des hautes toitures communes qui la cachaient. Entre les couvertures de l'hémicycle et des chapelles rayonnantes, il a alors marqué le déambulatoire par un mur ajouré d'*oculi*. Si cela rend l'équilibre des volumes extérieurs désagréable, l'effet est désastreux à l'intérieur où cette intervention rompt l'alternance primitive entre étage sombre et étages clairs. Pour l'ajout de ces oculi, l'architecte ne s'est, semble-t-il, appuyé sur aucun témoignage archéologique ou raison d'assainissement, chose rare lors de cette restauration.

Concernant le choix des pierres visibles à l'intérieur, le restaurateur se basera principalement sur deux types, chacun possédant ses qualités. Il adopte la pierre de Coutarnoult pour les parties sculptées et celle de la Manse pour la construction. Cependant, l'une et l'autre se trouvent être d'une couleur blanche qui tranche violemment avec l'harmonie raffinée de toute la basilique, et sont imperméables à toute patine. Nous pourrions voir dans ce choix une maladresse d'une décision prise hâtivement, une décision économique, ou bien une intention de rendre cette intervention honnête. Par ce parti pris, il aurait en effet

¹²⁰ Timbert, A., « Restaurer et bâtir : Viollet-le-Duc au cœur du chantier », Cité de l'architecture et du patrimoine, 27/02/20. Consultable sur : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/restaurer-et-batir-viollet-le-duc-au-coeur-du-chantier>

¹²¹ Timbert, A., « Dans l'intimité du chantier », in De Finance, L., Leniaud, J.-M. (dir.), *Viollet-le-Duc : les visions d'un architecte*, pp.46-51.

décidé de ne pas mentir dans un édifice où il était compliqué d'imiter les nuances délicates de la pierre. Ce ne sont cependant que des suppositions, mais le résultat de ce choix est aujourd'hui bien visible aux yeux de tous, soulignant l'histoire du monument.¹²² En revanche, si on peut percevoir cette intervention, son choix pour d'autres parties se trouve bien plus discret et bien plus unitaire avec l'existant. Afin de ne pas briser le rapport de couleur avec les parements roux du XIIe siècle, il choisit alors les bancs les plus ocres de la pierre de la Mance. Il fait de même en sélectionnant pour les supports du chevet les bancs les plus clairs de Coutarnoux, afin qu'on ne puisse observer les reprises qu'à la seule lumière des attachements figurés. Autre particularité de mise en œuvre : selon lui, la densité de la pierre détermine son outil. C'est ainsi que tout ce qui date du XIIIe siècle doit être taillé à la bretture. Il fait travailler la majorité des assises neuves au taillant droit dans les parties romanes et l'œuvre gothique du chevet est, elle, spécifiquement travaillée à la gradine et au taillant bretté. Son seul écart avec la technicité de la taille médiévale se trouve être l'apport d'une large ciselure périmétrique qui est étrangère à la Madeleine. Cette ciselure d'inspiration néo-classique est inhérente à la formation du XIXe siècle.¹²³

Comme nous l'avons succinctement évoqué au chapitre un, Viollet-le-Duc insuffle dans cette première restauration des « décors » une intention pédagogique. Il veut, par ses interventions, procurer au visiteur des clés d'interprétation. Il va « expliquer Vézelay, en faire une sorte de musée qui ne sera pas une nécropole où l'on expose, arrachés à leur milieu d'origine, des objets ou des œuvres d'art ». ¹²⁴ L'architecture primitive de l'édifice est art, constitue le décor. Ici, il s'est employé à recréer une atmosphère supposée originelle entre autres par la peinture décorative et les vitraux. Il accorde dans ces travaux une grande place à la lumière pour permettre à l'architecture de s'exprimer pleinement. Dans la nef, c'est un artifice plus scénographique de compréhension des traces anciennes qu'un témoignage véritablement historique qu'il met en place. Ainsi, il souligne les différentes époques de construction et l'esprit qui guidait les maîtres d'œuvre. En ouvrant les oculi derrière la galerie du chœur et en modifiant la toiture du déambulatoire, il dispose différemment les sources de

¹²² Foucart, B., op.cit., p.61.

¹²³ Timbert, A., Reconstruire Vézelay et restaurer la Bourgogne : le choix des matériaux chez E.-E. Viollet-le-Duc, OpenEdition Journals, Grands chantiers et matériaux, <https://journals.openedition.org/lha/186#ftn36>, consulté le 29/07/21.

¹²⁴ Midant, J.-P., op.cit., p.p.24-25.

lumière. Il utilise cette dernière pour révéler, jouant avec les contrastes et les contrejours¹²⁵. Il voit l'église comme un livre d'images et l'architecture comme porteuse d'un message d'émancipation intellectuelle lorsqu'elle est raisonnée. C'est ainsi que cet édifice devient, peu à peu, la marque des témoignages d'une société française en mutation, en début d'émancipation vis-à-vis des cultures romanes régionales du début du Moyen-Age et de l'Antiquité romaine. Cette restauration est donc l'occasion pour lui de prendre position également par rapport à ses idéologies, sociales et même parfois politiques. Elle témoigne d'une certaine façon de son engagement dans d'autres milieux.

Conclusion du chapitre 4

Lors de ces travaux, Delsaux vise principalement à rétablir la continuité des lignes architecturales qui fut interrompues par les dégradations du siècle précédent. Il ajoute également nombres d'ornements néogothiques. Il offre un renouveau à la décoration gothique par ses interventions et rend honneur au lieu de culte. Par ses dessins, il recherche l'harmonie et l'unité esthétique. L'architecture sert de support à l'art. L'art, qui pour lui semble trouver tout son esthétisme dans les décors néogothiques, est sublimé par les ouvriers-artisans qu'il engage. Par ses études du bâti, il recherche la moindre trace gothique pouvant avoir été ensevelie. Chaque petit indice d'éléments du passé qu'il découvre lui est suffisant pour justifier une reconstitution dans l'unité de style. Lorsque les indices ne sont pas assez éloquents pour envisager une reconstruction exacte, c'est alors son imagination qui prend la main. Son but premier reste « de rétablir les lignes architecturales interrompues par des restaurations ou dégradées par des changements survenus à la disposition ou à l'ornementation [...] ». Il met sa création au service de l'unité primitive de l'édifice. Viollet-le-Duc, lui, semble privilégier l'art de l'architecture en elle-même, qu'elle soit gothique ou romane, ce qui compte c'est l'histoire qu'elle raconte ainsi que la compréhension qu'elle en donne au visiteur. Il restaure l'âme esthétique, la mémoire luminescente de l'édifice. La recherche de l'unité de style, bien que toujours présente pour guider ses choix, se laisse parfois surpasser par ces dernières intentions. La restauration des décors se présente pour lui plutôt comme une manière d'exprimer certaines de ses idéologies, il les met au service du

¹²⁵ *Ibid*, p.26.

peuple plutôt que de leur fonction première : le culte. Ses choix sont également beaucoup guidés par la lumière, pas pour ce qu'elle représente, mais plus pour ce qu'elle révèle. Elle lui permet de magnifier les traces du passé, et d'offrir à voir ce que le temps n'avait plus rendu perceptible. Par ses choix de restauration de la sculpture, il nous montre parfois qu'il accorde plus d'intérêt à la création qu'à la restitution historique, pourtant il est toujours très attaché à la recherche de l'état préexistant. Lorsqu'il manque trop d'éléments, de traces, il se plaît aussi à imaginer l'état primitif qu'ils auraient pu prendre. Ces interventions de « création » lui servent également de terrain d'expérimentation. C'est en effet par cette pratique qu'évoluera au fil du temps sa théorie, qu'il adapte selon l'expérience de ses chantiers. Par cette première expérience pratique, nous assistons ainsi en quelque sorte aux prémices de ses théories, et à la remise en question qui s'en suit. Les traces écrites et dessinées de Viollet-le-Duc ont montré pendant sa carrière « qu'il entendait le mot "restauration" non comme des réparations mais comme le dévoilement de ce qui faisait l'originalité, la saveur de ces églises. »¹²⁶ Ce chapitre nous démontre bien ces propos. L'architecte restaure et crée des décors, toujours pour servir l'âme de l'architecture originelle. La fonction première de l'édifice, le culte, en est aussi édifiée et sublimée. Cependant, il lui arrive d'effectuer quelques écarts, comme lorsqu'il imagine un nouveau décor aux sculptures des chapiteaux trop effacées. Delsaux, lui, ne semble effectuer aucun écart dans la restitution de décors traditionnels, et magnifie la fonction première de l'édifice en favorisant l'ajout de nouvelles parures respectant ce culte. Ces constatations dans leurs pratiques nous mènent vers un nouvel élément pouvant influencer les directions qu'ils prennent lors des restaurations : leurs croyances. L'écart de l'un concernant le respect de la restitution des décors traditionnels et de culte semble alors logique lorsqu'on sait que Viollet-le-Duc était agnostique, tandis que l'autre était catholique. En prenant en compte ce nouvel élément, cela influence-t-il également leurs rapports à la fonction de l'édifice ? Il sera possible d'ébaucher une piste de réponses à cette question dans les chapitres suivants.

Un dernier élément qui mérite d'être souligné dans cette comparaison est l'audace de leurs procédés. La restauration étant à leur époque encore un domaine sans grande pratique, les deux architectes peuvent d'entrée de jeu être considérés comme audacieux

¹²⁶ Bercé, F., op.cit., p.45.

dans leurs interventions. Cependant, l'un innove plus profondément par ses méthodes, comme lors de la restauration de la sculpture, un domaine « entièrement neuf, dans un travail sans aucune doctrine et dont la main d'œuvre non formée est sans habileté ».¹²⁷ L'autre architecte utilise des procédés plus répandus, tels que le plâtre recouvert de peinture afin de compléter les sculptures, ou le remplacement complet d'un élément. Mais il faut prendre en compte que là où le Français a innové, pour la reconstruction de chapiteaux à Sainte-Croix, peu d'éléments de cette nature se trouvaient dans un état de délabrement tel qu'à Vézelay.

¹²⁷ Foucart, B., Viollet-le-Duc... op.cit., p.156.

Chapitre 5 : leurs choix face à l'authenticité matérielle et face à l'authenticité du parti architectural

Certaines interventions chez ces architectes nous permettent d'introduire deux notions : l'authenticité du parti architectural et l'authenticité matérielle. Ces dernières, évoquées par Mathieu Piavaux dans son livre¹²⁸, nous permettront de confronter les choix des architectes face à des notions essentielles pour les futurs aspect et statut conférés à l'édifice. Si la favorisation de l'authenticité matérielle nous indique que par ce fait ils privilégient la matérialité originelle de l'édifice, le choix de privilégier l'authenticité du parti architectural nous indique que c'est le principe constructif, le respect de l'apparence de ce principe qui prévaut sur l'essence même du matériau. On respecte avec ce dernier plutôt l'intention architecturale de l'existant plutôt que l'élément physique et palpable de ce qui compose l'édifice. Le choix de respecter l'un peut tromper le visiteur et le choix de l'autre révèle la décision et les marques des restaurateurs. Quelle position vont-ils privilégier ? Et face à quels types d'interventions ? Nous étudierons ici celles permettant d'aborder clairement ces questions.

J.C.D.

Lors de la reconstruction du bras nord, Delsaux choisit d'adopter une autre position pour le recouvrement intérieur que sur les parois intérieures de l'abside et de la travée droite. Les pierres composant les piliers de la croisée du bras nord, devant rester apparentes, ne seront pas enduites comme ailleurs. Elles sont retaillées à la boucharde, utilisant ainsi une technique de taille médiévale¹²⁹. Ce choix est fait pour effacer les traces laissées par les Temps Modernes sur ces pierres qui avaient alors été martelées afin d'en faciliter leur adhérence à l'enduit, et ainsi reconstituer un état médiéval à la surface de ces pierres. Cependant, lorsque ces cavités n'ont pu être gommées par les tailles de ravalement, une méthode particulière fut employée : les pierres dont les irrégularités n'avaient pu être dissimulées ont été peintes par-dessus un

¹²⁸ Piavaux, M., op.cit., p.81.

¹²⁹ La boucharde semble faire son apparition au début du XVe siècle. Voir : Jenzer, M., La boucharde : un outil de la fin du Moyen Âge ? L'exemple de l'ancienne église abbatiale de Saint-Claude, Persée, https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1998_num_156_4_1834000, consulté le 08.08.21.

enduit, afin de simuler la taille à la boucharde. C'est ainsi que nous pouvons aujourd'hui observer sur certaines pierres des petits traits de peinture blanche imitant les traces du ciseau et de la broche que laisse cette technique (fig.41). Nous pouvons observer la même chose sur l'arcade sud avec cette fois une alternance de pierres peintes en blanc et en noir afin de faire croire à un changement de matériau (fig.42). C'est ici une alternance de claveaux de pierre banche et de pierre bleue que Delsaux veut imiter¹³⁰. Par ces choix, il parvient à conserver à la fois l'authenticité du parti architectural et l'authenticité matérielle. Il conserve effectivement à la fois le matériau ancien, et l'intention architecturale originelle en effaçant les traces du XVIIIe siècle. C'est cependant l'authenticité du parti architectural qui prendra le dessus, la dernière couche « trompant » le visiteur sur la véritable nature du matériau. Cela lui permet de conférer à ces parties de l'édifice l'aspect primitif qu'il désire sur sa surface, évitant ainsi le remplacement coûteux et techniquement difficile de ces pierres.

Autre exemple avec un parti pris moins nuancé : dans le vaisseau principal, après avoir consolidé les voûtes endommagées, Delsaux les fait recouvrir de peinture ocre. Cela lui permet de rester fidèle aux couleurs des matériaux d'origine. Les couleurs sont effectivement choisies de telle manière à s'harmoniser avec le ton jaune-orangé du tuffeau et du calcaire lorrain. C'est ainsi que sont dissimulés les « tas-de-charge en calcaire mosan », au profit d'une unité monochrome jugée si importante aux yeux de Delsaux.¹³¹ En dissimulant la variété des matériaux présents au profit de l'unité de style, il nie l'authenticité matérielle au profit de l'esthétisme du parti architectural primitif. Un esthétisme dicté par la mise en valeur de l'unité ancienne de l'édifice dans sa superficialité.

Le dernier exemple concerne des interventions allant également dans ce sens. Lors du chapitre deux, nous avons pu voir lors de la restauration de la tour et du bras occidental de l'avant-corps que ses choix ont abouti à un aspect final très fidèle de l'état médiéval supposé. Et ce malgré la reconstruction de la partie supérieure de la tour, et les éléments de décor extérieur presque entièrement renouvelés. Il a donc une fois de plus privilégié pour l'aspect

¹³⁰ Piavaux, M., op.cit., p.87.

¹³¹ *Ibid.*, p.95.

final l'authenticité du parti architectural, la matérialité originelle ayant en grande partie été remplacée par des matériaux d'aspects semblables mais pour beaucoup d'origine différente.

L'utilisation de tels procédés chez Delsaux permet ici de nous faire constater que l'authenticité matérielle a moindre importance à ses yeux. C'est ici l'authenticité de « l'apparence » qui prime. Les matériaux et la façon de les mettre en œuvre tentent en effet de rester le plus proche possible de l'état initial, sans être les mêmes. La matérialité devient un outil de substitution, et non un critère à imiter afin de conserver l'aspect primitif de l'édifice.



Fig.41 : Arcade couverte de la peinture bichrome imitant l'alternance de claveaux en



Fig.42 : Pilier dont la peinture imite les techniques de taille posée sur un enduit.

L'un des lieux où s'est posé le plus la question de ces deux notions dans les restaurations de l'architecte français est celle de Vézelay. Là-bas, la question de l'aspect à retrouver était des plus présentes. Lors de ces travaux, Viollet-le-Duc opère une véritable démarche archéologique. Il mène de nombreuses analyses géologiques en tentant de retrouver la nature des matériaux qui servirent à la construction de l'église de Sainte-Marie Madeleine et les carrières de pierres d'origine. Il est ici soucieux de ne pas rompre l'identité géologique de l'édifice en cherchant à le restaurer avec les mêmes matériaux. C'est donc l'authenticité matérielle qu'il va privilégier dans son intention première. Cependant, dans la pratique, cette intention se trouve parfois perturbée par des raisons techniques : pour les arcs doubleaux des quatrième, cinquième et sixième travées en partant de la façade, il ne parvient pas à reprendre les mêmes pierres que pour celles d'origine. Auparavant, c'était une alternance de claveaux bruns et blancs qui permettait l'effet de polychromie¹³². Voulant à tout prix conserver la mémoire disparue de ces pierres, il va alors user d'une autre technique. Utilisant d'autres pierres que les primitives pour réparer les arcs, il va les peindre afin d'en conserver l'aspect initial. L'authenticité matérielle n'ayant pas pu être conservée, c'est alors par ce geste la mémoire de la lumière, l'authenticité du parti architectural qu'il conserve.

Il s'intéresse particulièrement à l'épiderme de la pierre. Lors de la reconstruction de certaines parties des arcs doubleaux du haut vaisseau, la carrière dont étaient issues les pierres primitives du Moyen-âge est épuisée, et il est contraint d'utiliser les pierres blanches de Courson¹³³. Il fait alors peindre en ocre rouge un claveau sur deux. Ce geste est destiné à ne pas rompre l'alternance chromatique initialement présente des claveaux. De cette manière, il conserve l'homogénéité esthétique malgré l'unité matérielle rompue. L'authenticité du parti architectural est privilégiée, mais seulement lorsque les contraintes techniques ou économiques l'y obligent.

¹³² Salet, F., Viollet-le-Duc à Vézelay, in Les Monuments Historiques de la France, N°1-2, Paris : Caisse nationale des monuments historiques, 1965, p.p.34-36.

¹³³ Poisson, G., Poisson, O., Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879, Paris, Picard, 2014.

Autre exemple marquant de cette restauration : il va tenter de retrouver l'aspect primitif des pierres par le savoir-faire des tailleurs. Il date l'usage des outils d'antan. Deux ont particulièrement été utilisés : le taillant droit et le taillant bretté. Il va alors travailler avec ses artisans afin qu'ils utilisent le bon outil à bon escient. Selon l'outil employé, la pierre réagira à la lumière de façon différente. Ici, ce n'est pas que l'origine du matériau qui l'intéresse, mais surtout celle du savoir-faire, de la manière de réagir à la lumière.¹³⁴ Autre particularité concernant l'aspect que l'architecte veut donner à ces pierres : il fait réaliser des marques lapidaires sur les assises neuves, ce afin de ne pas rompre avec l'abondante glyptique médiévale de l'édifice. C'est donc un choix tout aussi soucieux archéologiquement qu'esthétiquement parlant.¹³⁵ Il va là rechercher l'authenticité du matériau par l'authenticité du parti architectural. Il tient à restaurer toute la profondeur de ces pierres, de la carrière dans laquelle elles furent extraites, jusqu'à la façon de les modeler, au savoir-faire employé à l'époque ayant transmis cet esthétisme, et à la lumière qu'elles renverront. L'esthétisme final est restitué dans son esprit comme dans son aspect ancien.

Conclusion du chapitre 5

Tous deux, bien que semblant poursuivre un même but, retrouver l'harmonie et l'unité de style primitive de l'édifice, privilégient des moyens différents d'y parvenir. L'architecte belge semble opter en priorité pour l'authenticité du parti architectural tandis que l'autre favorise une nuance des deux authenticités. Pour Delsaux, le résultat visible final évoquant l'intention architecturale primitive, par la couche superficielle, est ce qui semble importer le plus. En revanche chez Viollet-le-Duc nous retrouvons une dimension plus profonde paraissant compter grandement : retrouver et conserver l'authenticité de « l'âme » de chaque matériau. La recherche de l'état préexistant du bâtiment que tous deux opèrent avec beaucoup de minutie apporte des précisions en plus chez Viollet-le-Duc pour que le visiteur puisse retrouver l'ambiance harmonieuse originelle. C'est seulement lorsqu'il est bloqué par des contraintes techniques ou économiques qu'il autorise sa restauration à « tromper l'œil » de celui qui admire. L'intention originelle du parti architectural est alors tout de même toujours

¹³⁴ Timbert, A., *Restaurer et bâtir : Viollet-le-Duc au cœur du chantier*, op.cit.

¹³⁵ Timbert, A., *Reconstruire Vézelay et restaurer la Bourgogne ...*, op.cit.

bien retransmise, mais sans le respect des matériaux. La valeur de la transmission par la forme prévaut.

La plupart des exemples chez Delsaux nous prouvent que l'apparente unité compte plus à ses yeux que l'authenticité de l'unité dans toute sa profondeur. Aussi, s'il se veut "respectueux de l'état primitif", nous pouvons voir que dans les faits, il s'applique plutôt à tromper l'œil, privilégiant une « façade » au détriment de l'authenticité matérielle. Quant à Viollet-le-Duc, l'architecture doit pour lui représenter sa raison d'être. La dernière couche superficielle ne l'intéresse que si elle montre son utilité, son message. Il tente principalement de faire ressortir le parti architectural originel des éléments, tout en conservant l'authenticité matérielle lorsqu'elle participe à la compréhension de ce parti. Sur ce point, les deux architectes se divisent donc dans leurs manières de transmettre leurs intentions de restauration. Pour l'un l'héritage peut se transmettre par la restitution de l'esthétisme primitif seul, qu'il soit défini par l'authenticité matérielle ou du parti architectural. Pour l'autre c'est une combinaison des authenticités qui le lui permet.

Chapitre 6 : La restauration des décors extérieurs

Ici seront abordées les questions concernant leurs façons de restaurer l'apparence extérieure de l'édifice. Cette dernière, avec ses décors, constitue le premier contact qu'en a le visiteur, et les choix des architectes sont donc révélateurs de ce qu'ils voulaient montrer à voir en premier. Quels éléments faire ressortir ? Quel style privilégier ? Quel statut par rapport à la ville, son environnement le plus direct, voulaient-ils lui attribuer ? Quel aspect ont-ils décidé de donner à cette « vitrine » du monument ? Leurs choix sont-ils cohérents avec ce qu'ils ont opéré à l'intérieur ?

J.C.D.

En 1853, la restauration des parties supérieures et extérieures de la grande nef, des frontons et des toitures se fait indispensable, comme l'indique un rapport d'août de la même année. Delsaux se charge d'en réaliser une importante étude préalable.¹³⁶ Les travaux concernant l'élévation extérieure ne démarreront cependant que fin 1854, suscitant la controverse de certains experts au vu de l'état de délabrement avancé des parements extérieurs constaté dès 1850. En 1855, l'architecte ambitionne de donner à l'élévation extérieure un tout autre visage. Il envisage une grande variété pour l'aspect extérieur de Sainte-Croix notamment par les pignons qui surmontent chaque fenêtre des grandes nefs. Son projet, qui concerne toute la façade sud, est illustré par un dessin non daté et non signé mais fort probablement de sa main (fig.43). Il commence par cette façade, et les deux premières travées de la nef sont restaurées en 1855. Il ne restaurera que ces deux dernières, les travaux étant par la suite repris par Eugène Halkin, la façade sera continuée dès 1860.

Sur la façade sud, Delsaux procède aux réparations indispensables à la conservation de l'édifice en reconstruisant entièrement les pignons de la nef et du transept, ainsi qu'en remplaçant les pierres défectueuses des contreforts et des murs. Outre ces travaux, il va aussi trouver juste d'y ajouter de nombreux ornements néogothiques. On peut ainsi observer sur

¹³⁶ ACRMSF, 1.11, Eglise Sainte-Croix, Visite de messieurs Suys et Rémont, 09/08/1853.

les nouveaux frontons une riche décoration de pinacles, crochets et fleurons, et sur la face externe des contreforts deux arcades aveugles superposées. De cette façon, l'architecte rétablit ces derniers « dans le style et avec les détails qui s'y rattachent et tels que l'on peut supposer qu'ils existaient anciennement. » Le remplage aveugle qu'il établit aux nouveaux frontons se trouve aussi reproduire plutôt fidèlement celui des XIII^e et XIV^e siècles. Au sommet des murs goutterots, il ajoute une frise d'arcatures trilobées, et au sommet des contreforts des gargouilles zoomorphes. Celles-ci servent à évacuer les eaux de pluie collectées entre les bâtières transversales. Dans le projet de l'architecte, le pignon de la tribune sud doit aussi recevoir des ornements similaires à ceux des pignons de la nef. Cependant, ces décors ne seront dans les faits jamais réalisés. Le mur pignon du bras sud du transept est destiné lui aussi à accueillir des décors identiques à ceux des frontons de la nef. Pour le chœur, en revanche, l'architecte prévoit un garde-corps ajouré de trèfles au-dessus de sa corniche. Prévu dans un devis de 1854 de Delsaux, il serait disposé entre les pinacles surmontant les contreforts. Sur ces derniers doit prendre appui une seconde rangée de pinacles. À part ce dernier élément, tous sont des décors nés de l'imagination de Delsaux.¹³⁷

Sur le dessin de projet de l'élévation extérieure de Delsaux, on peut également y voir la transformation du *Westbau* actuel en *Westbau* de plan tréflé, image chère aux desseins de l'architecte, mais dont le changement n'aboutira jamais comme tel. Plus tôt, lors de la restauration de cette partie, Delsaux choisit de renouveler un grand nombre d'éléments participant au décor des façades de sa tour, notamment du fait de leur état. Les pierres des tablettes des corniches, des contreforts, des encadrements de baies, et des chaînes d'angle sont ainsi remplacées par une pierre de petit granit extraite à Florzé et dans les carrières de l'Ourthe. Il orne les frontons de la tour et le dessous de la corniche de l'abside d'un bandeau en tuffeau décoré de rangées de feuilles (voir fig. 15). Ces décors pourraient imiter ceux de la corniche primitive. À cette élévation extérieure, l'architecte confère un aspect final très proche de l'aspect supposé primitif, comme nous avons déjà pu le constater.¹³⁸

¹³⁷ Piavaux, M., op.cit., p.p.96-99.

¹³⁸ Piavaux, M., op.cit., p.80.

Parallèlement, Delsaux présente son projet pour la façade nord en 1855 (fig.44). Les modifications qu'il compte apporter aux façades de la nef et du transept sont plus ou moins similaires à celles au sud. Il propose l'ajout d'une fenêtre triangulaire similaire à celles des murs de la chapelle dans le but d'éclairer la sacristie. Il ajoute des décors néogothiques, dont des gargouilles en petit granit. Les pierres composant les gargouilles devaient cependant être de moindre qualité, car elles contiennent actuellement de nombreuses fissures et fractures qui menacent la stabilité de certaines et posent diverses questions pour la restauration actuelle de l'église.¹³⁹

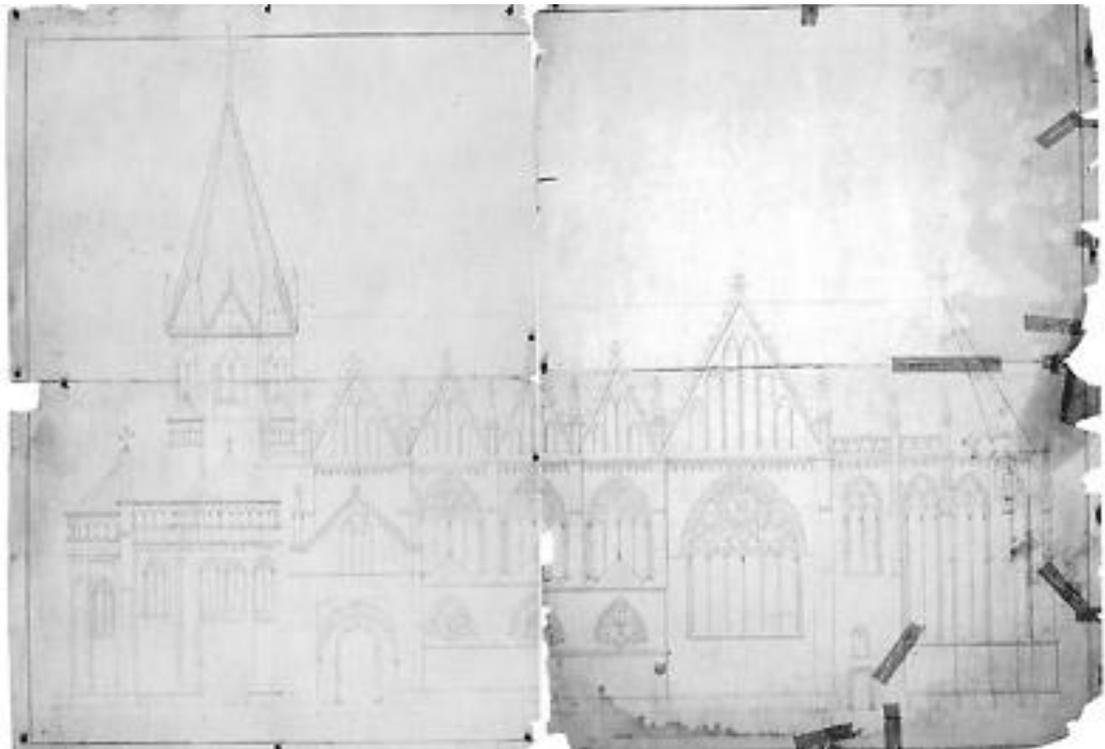


Fig.43 : Projet de restauration de la façade sud, probablement de la main de Delsaux.

¹³⁹ Selon l'architecte en charge de la restauration actuelle de Sainte-Croix, Xavier Tenon. Certaines pierres dont les gargouilles posées par Delsaux ne pourront en effet pas être restaurées et devront donc être totalement remplacées.



Fig.44 : Projet de restauration de la façade nord, de la main de Delsaux, 1855.

V.L.D.

Concernant l'architecte français, deux cas seront étudiés pour ce chapitre. Le premier : l'église Saint-Nazaire de Carcassonne nous permettra de constater ses choix sur un édifice mélangeant le gothique et roman. Le second, la basilique Saint-Denis, abordera sa manière de réagir face à une restauration récente des décors.

L'église Saint-Nazaire de Carcassonne réunit deux systèmes constructifs différents (fig.45). La nef est romane, le chœur et le transept sont gothiques. Viollet-le-Duc éprouve un véritable coup de cœur pour cette église, dont la partie gothique semble avoir été construite dans la continuité spatiale de l'église romane. La restauration s'étalera de 1846 à 1867. Quand il s'attaque aux décors extérieurs, il poursuit toujours ce qu'il considère comme essentiel : la restitution des traits originaux de l'architecture gothique des XIIIe et XIVe siècles. Il restaure pinacles, balustrades, couronnements et meneaux des fenêtres du chœur. Sur la façade occidentale, il supprime certains ajouts de l'époque moderne. Il y prévoit aussi la construction d'un porche d'après des restes de vestiges. Le système initial des couvertures est restitué, et les verrières réparées. Le budget, peu conséquent, faillit limiter les travaux à la conservation

globale de l'édifice. Cependant, au vu de son caractère d'exception, l'ornement fut ici regardé comme un trait majeur de l'architecture gothique, et sa restauration entreprise.

Un premier problème se pose : les grès qui avaient été utilisés autrefois sont délités, pareils à des morceaux de sucre. Cela rendit la restitution des moulures des meneaux et des plombs des verrières compliquée. Les principes se voient alors révisés, et des ouvriers capables d'exécuter des sculptures délicates sont engagés.¹⁴⁰ Viollet-le-Duc complète la sculpture notamment par des gargouilles sortant de son imagination (fig. 46 et 47). Il en dispose une grande partie sur la tourelle du transept sud (fig. 48). Il reconstruit aussi le clocher ouest de façon un peu arbitraire (fig.49-50). À l'origine, la façade occidentale longeait le mur fortifié de l'enceinte de la cité de Carcassonne, puis l'enceinte fut prolongée par l'angle puissant du sud-ouest. Leurs parties supérieures ont disparu à l'époque de Viollet-le-Duc, mais ce dernier choisit de leur donner un caractère militaire reproduisant l'état ancien en les restaurant. Cette même façade occidentale se verra beaucoup transformée sur ses hauteurs : il modifie certaines toitures classiques pour en faire des créneaux, la tour au nord voit aussi sa partie supérieure remodelée, et la tour au sud est complétée avec une ornementation néogothique. Les éléments semblant être greffés à la masse principale et brisant l'harmonie unitaire et symétrique sont complétés ou supprimés. Les critiques concernant sa restauration de l'édifice seront vives au Congrès de 1868. On lui reproche entre autres la surélévation en grand appareil de la façade dont les assises inférieures sont en petit appareil. Son apport de bon nombre de pierres neuves dans les défenses des œuvres hautes et sur les arcatures du chœur lui est aussi reproché.¹⁴¹

¹⁴⁰ Bercé, F., op.cit., p.p.68-69.

¹⁴¹ Société française d'archéologie, Congrès archéologique de France, tenue à Carcassonne et Perpignan, Paris, A.Picard, 1906, p.34. Consultable sur : <https://archive.org/details/congresarcheolog1906cong/page/34/mode/2up?q=%C3%A9glise+saint-nazaire+restauration>



Fig.45 : État de l'église Saint-Nazaire de Carcassonne aujourd'hui..

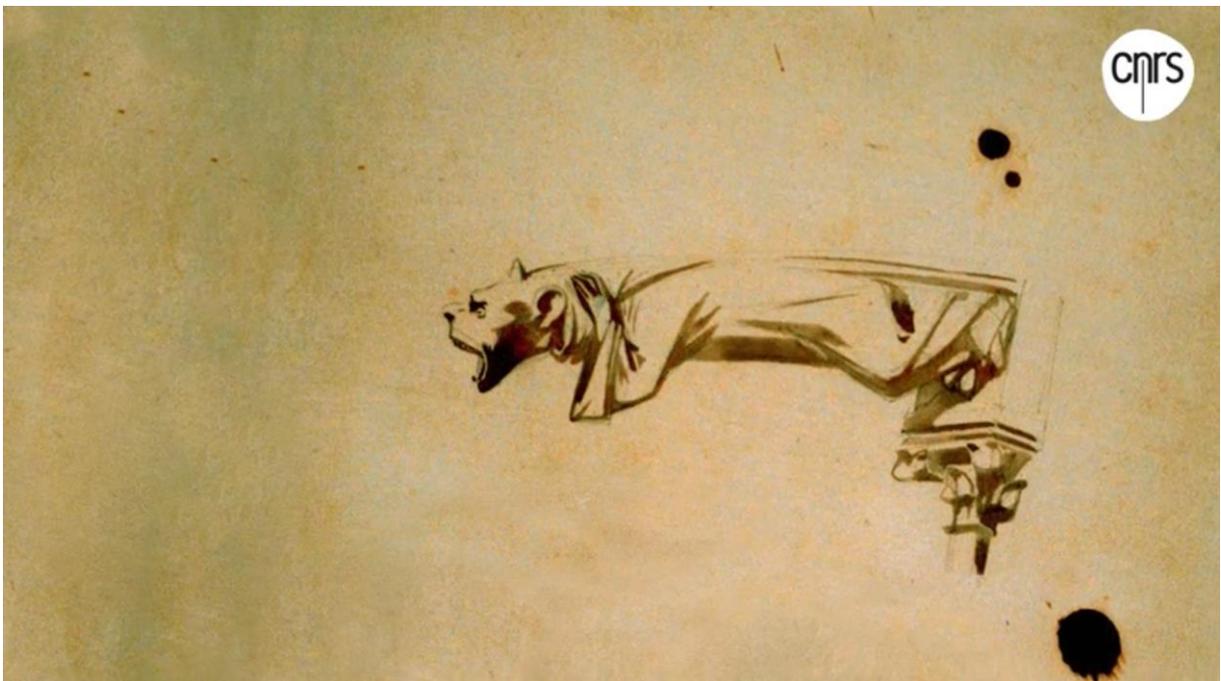


Fig.46 : Gargouille dessinée par Viollet-le-Duc, 1855



Fig.47 : La même gargouille réalisée à l'identique.



Fig.48 : Plusieurs gargouilles qui décoreront la façade de Saint-Nazaire, par Viollet-le-Duc.



Fig.49 : Relevé de Viollet-le-Duc, avant restauration de Saint-Nazaire, 1844.



Fig.50 : Aquarelle de Viollet-le-Duc après sa restauration

L'ajout d'ornementations extérieures reste sobre, l'architecte a ici principalement rendu son caractère militaire à l'édifice, modifiant grandement la silhouette plus que la peau. Il opère cependant des restaurations assez arbitraires, notamment en modifiant le clocher ouest ou en rajoutant des gargouilles totalement inventées. Les modifications opérées sont pour la

plupart bien visibles, l'architecte tentant de rendre à l'architecture une chronologie d'intervention détectable.

À Saint-Denis, c'est son côté constructeur que Viollet-le-Duc fera ressortir dans ses projets de restauration des façades. L'architecte s'applique ici en grande partie à faire ce que d'autres feront avec ses travaux plus tard : il « dérestaure ». Les interventions de son prédécesseur Debret sont en effet pour lui ainsi que pour la stabilité de l'édifice un véritable désastre.¹⁴² Ses travaux sur l'extérieur de l'édifice viseront donc en grande partie à « purifier » Saint-Denis et à lui rendre son caractère d'antan. Debret avait conçu une toiture en cuivre pour la nef, une charpente métallique et une crête en fonte. Étant l'une des parties les plus visibles de l'édifice, Viollet-le-Duc tient à la modifier. Il en critique l'épaisseur insuffisante des lames de cuivre, mais cela ne suffira pas à convaincre le Conseil des Bâtiments civils de les remplacer. Il insiste alors en avançant que la crête a été mal conçue et ne respecte pas le style médiéval. Cette fois, il gagne et restaure la toiture, lui rendant un caractère primitif.¹⁴³

C'est en 1860 qu'il soumet un projet paraissant presque "déraisonnable" dans lequel il remodèle la façade occidentale. Là, il invente entièrement. Il élargit la façade, adaptant un porche inspiré du portail royal de Chartres, installe un parvis¹⁴⁴, compte repeupler les portails de statues colonnes et compléter les voussures et les tympanes. La partie étonnante du projet concerne l'élévation des tours latérales : il y fait s'aligner les niveaux avec celui de la partie centrale. Les baies inférieures sont donc supprimées, les fenêtres supérieures sont remontées au niveau de la base, et la division horizontale tripartite est réduite à une seule ouverture. Il prévoit de reconstruire à l'identique les deux tours et leur flèche respective, sur le modèle de celle que Debret avait démontée en 1836. Il réédifie donc même la tour sud alors que celle-ci ne soulevait aucun problème. Il compte aussi démolir le long perron établi par Cellierier¹⁴⁵ qui détruisait et détruit encore maintenant les proportions de la façade. C'est la Commission des Monuments historiques qui, choquée d'une telle audace, refuse le projet (fig. 51¹⁴⁶). Mais même dans la restauration qui fut effectuée, l'architecte cède trop souvent à son

¹⁴² Voir chapitre 2, partie sur Viollet-le-Duc à Saint-Denis.

¹⁴³ Leniaud, J.-M., op.cit., p.p.93-94.

¹⁴⁴ Brière, G., Vitry, P., op.cit., p.41.

¹⁴⁵ Architecte français, 1742-1814.

¹⁴⁶ Foucart, B., op.cit., p.p. 185-186.

tempérament de constructeur, comme lorsqu'il fait bâtir la clôture des chapelles du bas-côté septentrional par besoin de symétrie, ou quand il commande trop généreusement des chapiteaux neufs. Pourtant, en 1861, il écrit lui-même : « ce n'est qu'avec défiance et respect que l'on peut toucher à ce monument, même après les mutilations qu'il a subies ». ¹⁴⁷

Cette étude nous confirme que pour l'architecte, le décor doit être utile. Pour lui, la raison conduit à l'art.¹⁴⁸ À Saint-Nazaire, lorsqu'il rétablit une architecture de style militaire à un édifice qui n'en a plus la fonction, l'ornementation prend l'utilité de transmettre un message, le message de son ancien emploi. Lorsqu'il s'applique à effacer les traces du passage de Debret à Saint-Denis, c'est entre autres pour rendre à la basilique l'utilité de sa mémoire, qu'elle puisse transmettre un héritage riche.

Conclusion du chapitre 6

L'un comme l'autre semblent cohérents dans la ligne directrice qu'ils donnent aux restaurations menées à l'intérieur et à l'extérieur. Chaque décision semble faite pour magnifier le caractère passé du monument, et lui rendre ainsi selon leur point de vue sa grandeur d'antan, son statut de repère et de passeur d'héritage. Cependant, lorsque Viollet-le-Duc semble se préoccuper et restituer les décors de styles différents (militaire, roman et gothique entre autres) lorsqu'ils se présentent, Delsaux paraît privilégier principalement ceux d'un seul style, le gothique. Est-ce pour lui une dérive de son admiration pour l'architecture des monuments gothiques du Moyen-Age ? Presque obnubilé par ce but, cela l'aurait-il parfois conduit à passer à côté d'autres traces du passé, moins impressionnantes mais non moins importantes ?

Autre point commun des deux architectes observé lors de ce chapitre : la place de leur imagination dans la restauration des ornements. Tous deux y font en effet fortement appel, passant du statut de celui qui reconstitue une histoire à celui qui en crée une. Leurs créations sont en tout cas marquées de leurs influences et des formes qu'ils admirent. Parfois forcées

¹⁴⁷ Brière, G., Vitry, P., op.cit., p.41.

¹⁴⁸ CRNS Images, Viollet-le-Duc, Trait pour trait, Culture Map, http://www.map.cnrs.fr/?portfolio_page=pavage-3-3-22-2-2-2-3-3-2-2, consulté le 03.08.21.

par le manque d'indices permettant la reconstitution, parfois par simple plaisir, il n'en reste pas moins qu'ils laissent de cette manière une trace indélébile sur l'édifice. Étonnant lorsqu'on sait que Delsaux dans ses théories de 1847 rejette toute « fantaisie » ou « excentricité » de la part du restaurateur et pour qui un monument doit « surtout être conservé pour l'histoire de l'art et pour rappeler une époque passée ». Propos avec lesquels Viollet-le-Duc s'accorde en 1843 lorsqu'il souligne avec Jean-Baptiste-Antoine Lassus la nécessaire « abnégation complète de toute opinion personnelle » d'un restaurateur.¹⁴⁹

Enfin, un autre élément peut parfois les partager dans leur pratique. Lorsque Delsaux semble parfois « décorer pour décorer », quand il ornemente richement et subjectivement les façades par simple fonction esthétique, Viollet-le-Duc recherche le sens de presque chaque ornement. Il leur donne utilité, les raisonne, fait de cette raison un art.



Fig.51 : Projet de nouvelle façade pour Saint-Denis, par Viollet-le-Duc, jamais réalisé.

¹⁴⁹ Houbart, C., Wey, S., op.cit., p.p.3-4.

Chapitre 7 : Leurs idées face aux autorités, histoires de désaccords

Objets de nombreux débats, les restaurations des deux hommes ont, déjà à leur époque, suscité bien des désaccords. Ce chapitre abordera ceux ayant eu lieu lors des travaux, évoquant les causes des divergences entre les deux architectes et les autorités, ainsi que l'aboutissement des décisions et leurs arguments pour défendre leurs opinions. Cela permettra aussi d'avoir un aperçu de ce qui pouvait empêcher les architectes de réaliser une restauration selon leurs idéaux, pouvant parfois expliquer pourquoi leurs théories ne correspondent pas toujours à leurs pratiques.

J.C.D.

Au début des années 1850, alors que l'état des parements extérieurs inquiète et appelle à d'urgentes réparations, Delsaux choisit d'abord de restaurer l'intérieur de la nef et de la partie orientale. Ce parti pris « suscite la controverse, voire l'indignation de certains experts. »¹⁵⁰ Rémont, architecte de la Ville, dira :

En un mot, tous les travaux que l'on exécute au chœur sont des travaux de pure ornementation et d'embellissement que l'on pouvait suspendre jusqu'à ce que l'on eut rassuré les parties essentielles de l'édifice. Je suis loin de vouloir prétendre que tous ces ouvrages ne sont pas nécessaires pour rendre au temple son caractère primitif; il y a sans doute convenance de les faire et je suis tout aussi porté que qui que ce soit à seconder de tous mes efforts la pensée de rendre à nos anciens monuments leur ancienne splendeur, mais lorsque je suis appelé à constater le degré d'urgence de ces travaux, je dois examiner froidement les choses et les constater telles quelles sont; c'est ce devoir que je remplis.¹⁵¹

¹⁵⁰ Piavaux, M., *op.cit.*, p.96.

¹⁵¹ AVL, Travaux publics, Ste Croix (divers) de 1837 à 1904, REMONT, Lettre au Collège des bourgmestre et échevins, 18/02/1847.

L'architecte ne s'occupera des parties extérieures délabrées qu'en 1854 en s'attaquant d'abord à la façade sud, puis aux deux premières travées de la nef en 1855. Il a donc, faisant fi des avertissements des autres experts, privilégié une restauration d'embellissement au lieu de consolidation.

L'un des exemples les plus parlants de désaccord entre l'architecte et les autorités est probablement celui concernant le nouveau portail à établir. Dès le début du siècle, la restauration du bras nord du *Westbau* pose question. Le mur de soutènement entourant ce bras devant être reconstruit, l'opportunité d'y établir une nouvelle entrée à l'église est alors avancé. Dès 1844, Delsaux propose un tel projet en perçant le mur nord du *Westbau* d'un portail néo-roman très sobre qui permettrait d'entrer par le fond, ce qui serait « infiniment préférable sous le rapport de l'aspect, de la convenance et des utilités intérieures »¹⁵² (fig.52). Il juge l'entrée originelle peu pratique, voire dangereuse. Elle pose en effet certains problèmes de sécurité là où elle est à l'époque placée, et la supprimer permettrait aussi l'élargissement de la route, facilitant les rassemblements et le passage plus évident des charrettes. C'est le début des débats. À la suite de nombreuses études, l'emplacement le plus stratégique pour construire un nouveau portail semble de l'avis de la plupart se situer dans l'espace formant l'angle droit entre le fond de la petite nef et le soubassement de la tour.¹⁵³ Les divergences avec l'architecte Delsaux font alors rage. Rangé à l'avis de tous lorsque les voix sont unanimes pour la destruction du bras nord médiéval au profit du portail, il présente en 1850-1851 plusieurs projets, dont le tracé du mur de soutènement longeant la partie nord de l'avant-corps se trouve modifié. Sur la plupart, un porche précède le nouveau portail, peut-être pour rappeler un dispositif aménagé au XVe siècle dans la première travée de la nef.¹⁵⁴ C'est ici que l'idée lui vient de créer un avant-corps de plan tréflé. Cette idée implique de remplacer l'ancien bras sud par une abside néogothique à l'image de celle projetée au nouveau bras nord. Il prévoit également de doter l'abside septentrionale d'un large portail afin de faire écho aux exigences du Conseil de Fabrique. Selon l'architecte, un projet médiéval similaire aurait

¹⁵² AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DEWANDRE, Rapport au conseil de Fabrique sur la construction d'un nouveau portail, 05/01/1856, ff.20-22.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ Piavaux, M., Rousseau, V., *Une maquette néo-romane de l'église Sainte-Croix à Liège : histoire, signification et conservation d'une œuvre singulière*, Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, tome CXIV, 2005-2009, Maison Curtius, Liège : 2010.

existé mais n'aurait jamais été abouti, ce qui justifie ainsi ses idées. Cela lui permet par le même temps de compléter le chœur occidental « inachevé », unifiant stylistiquement les différentes parties du *Westbau*. Il réalise ensuite une maquette en mortier et plâtre de son projet afin de convaincre la Fabrique de sa valeur.¹⁵⁵ Il reçoit l'approbation de la Commission des Monuments, à condition d'effectuer quelques aménagements mineurs. Ce projet de compléter le narthex occidental par deux absides latérales formant un plan tréflé plait à une majorité. Celle-ci est en effet ravie de pouvoir se débarrasser du bras nord médiéval, dont les « murs en grès difforme et en ruines appellent au plus tôt une restauration radicale », loin de plaire aux « exigences de l'art » du XIXe siècle »¹⁵⁶. Quelques variations seront opérées mais ce nouvel accès disparaît cependant des projets de Delsaux en 1855, proposant au Conseil de Fabrique de conserver le projet des deux absides latérales mais de garder l'ancienne entrée que le Conseil voulait faire supprimer. Dès cette année, des voix commencent à s'élever contre la destruction du porche nord de la nef, dont celle de Delsaux. Pourtant au début du même avis que tous, il défend dorénavant l'existence de ce portail et prône sa restauration, trouvant maintenant qu'il n'y a plus lieu de percer une entrée dans l'abside latérale nord.¹⁵⁷ Ce choix serait justifié selon lui pour des raisons de stabilité de l'édifice, ainsi que pour donner un aspect plus traditionnel au *Westbau* triconque. Persuadé par ses dernières idées, c'est sous cette forme qu'il publiera l'élévation et le plan du *Westbau* dans son ouvrage de 1858.¹⁵⁸ Le Conseil de Fabrique admet que la conservation de l'ancien portail est nécessaire mais refuse de renoncer à une nouvelle entrée. Contraint et forcé d'abandonner ce parti pris, il dessinera cependant les modifications des autorités sur un calque bleu qu'il superpose à son dessin original de 1855. C'est une opposition vive que l'architecte émet contre ce projet de démolition, et ce calque rapporté est « comme une option à laquelle il ne cessera jamais d'opposer les mêmes arguments »¹⁵⁹. Ce n'est cependant toujours pas du goût du Conseil de Fabrique, qui riposte. Dewandre, président du conseil de Fabrique, propose alors lui-même un projet à l'emplacement de l'ancien mur nord du *Westbau*. Les plans présentés dans ce rapport privilégient l'harmonie entre ancien et nouveau. Le nouveau « ne paraît être que l'achèvement du plan primitif », copiant avec exactitude l'existant. C'est une attitude de

¹⁵⁵ Piavaux, M., p.p.86-87.

¹⁵⁶ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, Lettre de la Fabrique, 1853, f°49 r°.

¹⁵⁷ Flavio Di Campli, *Jean-Charles Delsaux...*, op.cit., p.p.75-79.

¹⁵⁸ Delsaux, J.-C., 1858, pl.13.

¹⁵⁹ Piavaux, M., Rousseau, V., op.cit., p.p.299-300.

mimétisme des éléments primitifs qui est adoptée ici. Delsaux reste sur sa position cette fois, et critique vivement les choix de Dewandre. Il émet l'avis qu'il n'y a pas lieu d'approuver ce projet qui ne réemploie pas l'ancienne entrée ¹⁶⁰. C'est finalement ce dernier projet qui est adopté, contre l'opinion de Delsaux. Il sera réalisé en 1858. Cette transformation dénaturera lourdement la volumétrie primitive par la destruction partielle de l'avant-corps médiéval.¹⁶¹ Le portail du XIVe siècle sera cependant finalement conservé, côtoyant le portail moderne. Une partie de l'avis de Delsaux triomphe donc, bien que tardivement. Le retournement de veste de l'architecte lui est plusieurs fois reproché dans des courriers, mais nous ne pouvons qu'admirer sa pugnacité et sa motivation à défendre ses idées, ainsi qu'à les assumer jusqu'au bout. C'est ainsi qu'il publiera son projet avec les absides latérales jamais réalisées (fig. 53) dans son livre *Les monuments de Liège, reconstruits, agrandis ou restaurés* et y dira de celui de Dewandre :

Le portail qui servait anciennement d'entrée n'est pas encore restauré comme mon dessin l'indique : un plan incroyable, émanant de l'administration communale de Liège, a été instruit dans le but de la démolir pour diminuer la saillie et donner ainsi un mètre de largeur en plus à la rue. Je crois fermement que le Conseil communal, mieux renseigné, ne commettra point ce vandalisme. Nous n'avons plus que cinq beaux monuments que nos Ancêtres nous ont légués comme des titres respectables et non pour des œuvres à amoindrir ou mutiler.¹⁶²

Cependant, les autorités ne semblent pas avoir apprécié ces traits de caractère, puisque nous ne trouvons plus aucune trace d'interventions de Delsaux à Sainte-Croix à partir de 1857.

Tous ces désaccords entre l'architecte et les autorités ont-ils participé à la fin des interventions de Delsaux à Sainte-Croix ? Bien que selon Flavio Di Campli¹⁶³, elle aurait été causée par un ralentissement de sa carrière, selon d'autres textes¹⁶⁴, c'est bien son opposition à la Commission lors de l'édification du nouveau portail qui le pousse vers la sortie. Cela

¹⁶⁰ AEL, Collégiale, Sainte-Croix, 5, Lettre du conseil de Fabrique de Sainte-Croix, 29/05/1856.

¹⁶¹ Piavaux, M., p.p.82-85.

¹⁶² Delsaux, J.-C., *Les monuments de...*, op.cit.

¹⁶³ Di Campli, F., op.cit., p.79.

¹⁶⁴ Piavaux, M., Rousseau, V., op.cit., p.304, et Piavaux, M., *La collégiale...*, op.cit.

pourrait nous éclairer sur la pression de l'opinion publique subie par les tout jeunes restaurateurs de l'époque concernant la façon d'opérer une bonne restauration. Vision qui à l'époque vivait ses balbutiements et se cherchait. Les grands penseurs qui teignaient cette vision pensaient chacun être dépositaire de la bonne méthode. Les autorités, sensibles à leurs avis et aux « modes » en vigueur à l'époque, prenaient parti pris et tranchaient, appliquant une même méthode à tout un panel de monuments dont chaque cas était différent. Quelle place laissaient-ils à l'avis des restaurateurs novices ? Delsaux, qui réalise ici l'une de ses premières restaurations, semble devoir se battre pour se faire entendre. Ses théories, ainsi que celles de Viollet-le-Duc, ont pourtant été visionnaires. Cela signifie-t-il que ce temps avait du mal à laisser place au futur ?

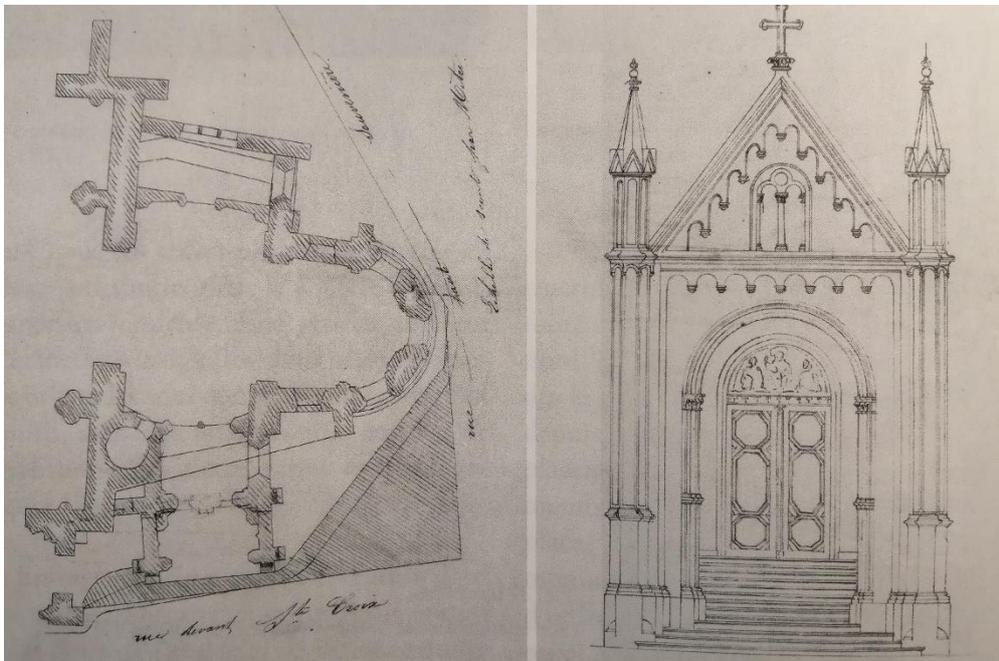


Fig.52 : Projet de nouveaux portails, par Delsaux, 1851.

La restauration de la basilique Saint-Denis a suscité de nombreux désaccords entre ses architectes et les autorités. Debret, prédécesseur de Viollet-le-Duc dans cette tâche se voit privé de ses fonctions tellement ses interventions furent désastreuses et controversées. Comme nous l'avons vu dans les divers chapitres abordant Saint-Denis, il n'est pas rare que l'architecte doive durement argumenter pour faire adopter ses idées.¹⁶⁵ Nous pouvons également évoquer le cas de l'un de ses diagnostics qui fut difficilement pris en compte par les autorités. Viollet-le-Duc fournit en effet une étude de l'état de la basilique vers 1846. Il y établit ceci :

Les piles de la nef avaient été affaiblies par les entailles opérées en 1806 et 1812 pour disposer de nouvelles bases, d'autant que les incrustements avaient été mal liaisonnés. Ne supportant plus la charge verticale, elles étaient soumises à un mouvement d'affaissement qui accentuaient la poussée des bas-côtés vers l'intérieur. Si bien que des lézardes apparaissaient dans les voûtes de la nef.

Or, jamais les diverses délégations du Conseil des Bâtiments civils qui se sont rendues sur place n'ont pu vérifier ces dires ou constater les divers mouvements qu'il annonçait. Persuadé de ce qu'il avance par l'application de son schéma théorique de transmission des forces, il envoie un second rapport malgré le fait que le Conseil se soit réuni six fois et ait repoussé ses demandes. Il y joint de nombreux dessins expliquant les raisons des entailles des maçonneries des piles, comment elles vont se déverser, pourquoi le système d'écoulement des eaux pluviales conçu par Debret est défectueux, ou pourquoi le dallage en pierre disposé par ce dernier pour couvrir le bas-côté est mal appareillé. Il introduit de nouveaux arguments, qu'il n'avait pas présentés face à la Commission, et les accompagne d'un dessin des entailles que le parement de la façade a subi lors du ravalement effectué par Debret. N'étant toujours pas entendu comme il le souhaite, il se fait menaçant. Pour le cas où un sinistre surviendrait, il met en jeu sa responsabilité d'architecte, se raidit dans ses certitudes qu'il estime de spécialiste et qu'il doit opposer à un Conseil qu'il considère probablement comme ignorant. Il explique :

¹⁶⁵ Notamment pour la modification des matériaux choisis par Debret recouvrant la toiture de la nef.

J'ai présenté les faits sous leur point de vue réel, en les appuyant de preuves mathématiques, visibles et palpables. [...] Dans l'examen des faits, j'ai cherché d'abord la vérité indépendamment de toute considération particulière, mon but a surtout été de mettre de côté toutes ces illusions qui finissent par des regrets tardifs. Une construction est une chose trop positive et soumise à des lois trop inflexibles pour qu'il soit permis de rien livrer au hasard quand il s'agit de la conserver.

Malgré tous ces efforts, l'administration des Travaux publics reste sur sa position. C'est alors qu'il entreprend de répondre au problème sous un autre angle. Sans autorisation ministérielle, il entame des fouilles dans la chapelle de la Vierge. Là, comme il s'y attend, il découvre des vestiges. Mérimée et de Noue, le chef de la division des Monuments publics, alors appelés, sont enchantés de cette découverte et autorisent la poursuite des fouilles dans les deux chapelles adjacentes. C'est là que le restaurateur découvre ce qu'il cherche : le niveau d'origine ainsi que ce qui lui permettra d'intervenir où il le souhaite. En effet, ici, le mur d'appui des fenêtres des chapelles du tour du chœur perd son aplomb, car il est en porte-à-faux sur les fenêtres de la crypte. Vers 1851, lorsque l'architecte a fini de rendre aux trois chapelles absidiales leur pureté médiévale, il relance la question des piles de la nef. Il suppose de ce fait que le Conseil, appâté par cette restitution des chapelles, le suivra. Il présente alors un devis au montant raisonnable, se plaint que les dessins et le rapport de 1846 n'aient pas été examinés, et atteste que les fissures sont en train d'augmenter. Le Conseil reste sur son avis : « l'architecte fait erreur ». Il n'observe en effet aucun indice inquiétant ou motif de reprendre les piles. Il ne voit en l'insistance de Viollet-le-Duc qu'un désir de ramener l'édifice « à un caractère d'unité de forme »¹⁶⁶. L'architecte menace alors, signalant le fait que si le noyau d'une pile s'écrase, il sera probablement trop tard pour étayer ou cintre. Il remet même en doute la validité de la décision du Conseil. Il avance encore de nouveaux arguments, et les discussions vont bon train, mais rien de concret n'est réalisé. Six ans passent sans que Viollet-le-Duc ne mentionne une fois un nouveau mouvement des voûtes de la nef. Mais à la fin de l'année 1857 voilà qu'il déclare que la toiture de cuivre n'est plus étanche à l'eau et que les piles demeurent « dans leur état anormal ». À ces problèmes, c'est le silence qui répond.

¹⁶⁶ Leniaud, J.-M., *Viollet-le-Duc et les délires...*, op.cit., p.p.92-95.

Refusant d'abandonner, il ruse et rédige, sans demande de l'Administration, un programme complet de restauration, dont celle de la façade. C'est ce projet qui fera également couler beaucoup d'encre, jugé par un grand nombre comme étrange, voire médiocre¹⁶⁷. Comme nous l'avons vu précédemment, le projet que Viollet-le-Duc élabore pour la façade de Saint-Denis est presque absurde. Il sera vivement repoussé par la Commission des Monuments historiques, choquée de l'audace de l'architecte¹⁶⁸. C'est par la suite grâce à ses relations qu'il parvient à réaliser la restauration comme il l'entend. Il réussira à faire disparaître presque dans son entièreté l'œuvre de ses prédécesseurs. Ses revendications sont principalement dirigées contre les interventions ultérieures de Debret. Interventions vivement critiquées par tous, autorités comprises, fait étrange donc que l'architecte doive à ce point défendre ses positions consistant pour la plupart à « dérestaurer » l'édifice de ces plus récents changements.

Ces exemples démontrent une dimension particulière dans le profil psychologique de l'architecte : sa capacité à imposer ses idées au maître d'ouvrage, même quand ce dernier ne les approuve pas. Son esprit rationaliste s'en trouve parfois frustré face à des autorités qu'il semble considérer incompetentes à voir ce qui pour lui est évident. Cependant, ces exemples nous montrent qu'il n'est pas toujours dans ses restaurations cet archéologue raisonneur du *Dictionnaire raisonné* : il s'obstine dans ses certitudes, jusqu'à l'insensé, jusqu'à nier ou réfuter l'avis de spécialistes éminents, le poussant à décider seul. Il s'autorise à employer tous les moyens pour parvenir à ses fins, se moque de l'autorité qui semble penser de travers. Il déraisonne, use de mensonges, de manipulations et d'intrigues lorsque ses arguments ne suffisent pas. En définitive, il paraît ici « considérer que l'argent public n'a d'autre but que lui permettre de réaliser ses chimères ». ¹⁶⁹

Conclusion du chapitre 7

Un trait de caractère lors de leurs restaurations rapproche fortement les deux architectes : leur obstination dans leurs idées. Si elle semble chez les deux tout aussi vive, ils n'ont

¹⁶⁷ Foucart, B., op.cit., p.185

¹⁶⁸ Foucart, B., op.cit., p.185.

¹⁶⁹ Leniaud, J.-M., *Viollet-le-Duc et les délires...*, op.cit., p.p.93-96.

cependant pas la même manière de la manifester. Jean-Charles Delsaux se sert de ses outils d'archéologue et d'architecte, usant de ses études, de dessins et même de maquettes afin de convaincre les autorités. Lorsqu'il ne parvient toujours pas à faire réaliser ses projets, c'est alors sur papier qu'il continue de se battre, publiant lui-même ses idéologies n'ayant pas vu le jour sur chantier, fustigeant dans ses textes les décisions n'allant pas dans son sens. C'est un contestataire énergique, mais dont les actes n'ont que peu de conséquences physiques. À cela s'oppose Viollet-le-Duc. S'il use aussi dans un premier temps de toutes ses compétences théoriques et scientifiques pour convaincre, dans un second temps c'est dans la pratique, sur le chantier qu'il va continuer de défendre ses positions. Il se moque alors bien des avis et autorisations des autorités, agissant sans aucune peur des conséquences, persuadé de ce à quoi ses décisions aboutiront. De cette discordance, il laisse des traces physiques sur l'édifice, qui porte la marque de ses « mutineries ». C'est un véritable dissident. Sûr de lui et de ses idées, il se remet rarement en question, menant parfois à l'absurde. Cette façon de faire permet en tout cas de faire avancer quelque peu la mentalité et la réflexion sur la restauration dans sa pratique des édifices anciens. Le XIXe siècle, souvent trop acculé par ses habitudes, a en effet du mal à entrevoir ou laisser se dérouler une évolution des opinions.

Les deux hommes, bataillant contre les certitudes de leur temps, ont donc également la similitude de le faire avancer, ouvrant un débat sur des pratiques déjà pensées comme acquises alors qu'elles n'en sont qu'à leurs balbutiements. Deux hommes en avance sur leur temps ?

Chapitre 8 : Choisir les ouvriers

Le choix des ouvriers est déterminant lors d'un chantier de restauration d'un monument. Nous verrons de qui les architectes décident de s'entourer pour mener à bien leur restauration idéale. Emploient-ils une main d'œuvre qualifiée en techniques modernes, ou plutôt des spécialistes des techniques de mise en œuvre médiévale ? Comment ordonnent-ils cette mise en œuvre ?

J.C.D.

Dès le début des travaux, Delsaux ambitionne de « monter un atelier d'ouvriers expérimentés »¹⁷⁰. Cependant, c'est une expression qui reste courante dans les courriers administratifs de l'époque, une sorte de formule rhétorique évoquant le travail collectif qui se déroulera sur chantier. En revanche, il existe peu de doutes sur la présence réelle d'un espace défini où travaillaient conjointement les tailleurs de pierres. Par leur expérience et leur connaissance des matériaux traités et du site, ceux qui travaillent sur le chantier depuis plusieurs années constituent immanquablement la colonne vertébrale de l'atelier. Ils épaulent grandement le maître tailleur de pierre et leur présence est capitale pour assurer un travail qualitatif permanent. C'est Hubert Joseph Plomteux qui occupe ce poste de chef d'atelier des tailleurs de pierre et de surveillant-conducteur des travaux. Cet homme est originaire de Lavoir, un village dont une grande partie de la population exerce une activité économique liée au travail de la pierre. Il recrute une équipe de tailleurs de pierres expérimentés et fiables.¹⁷¹ Si cette partie du chantier est donc bien menée par un spécialiste possédant une bonne expérience, il n'est en tout cas pas confirmé qu'il fut formé aux techniques de tailles médiévales. Il arrive même que Delsaux délègue la tâche du choix des ouvriers à la Fabrique de Sainte-Croix, notamment pour la restauration de la tour en 1844, ce par soucis d'économie¹⁷².

¹⁷⁰ACRMFS, dossier Liège 1.11, lettre de la Commission royale des Monuments au Ministre de la Justice, 22 août 1844.

¹⁷¹Baudry, A., *L'atelier des tailleurs...*, op.cit., p.p.59-79.

¹⁷²AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, Lettre aux président et membres du Conseil de Fabrique de Ste Croix, 02/03/1844.

Il sélectionne aussi des artistes réputés pour la restauration des décors. On retrouve notamment Jules Helbig¹⁷³ et Jean-Mathieu Nisen¹⁷⁴ pour la peinture et la sculpture, Jean-Joseph Halleux¹⁷⁵ pour la sculpture encore ; pour les vitraux, ils sortent d'ateliers liégeois ou internationaux, dont celui de Kellner, à Nuremberg¹⁷⁶. Le maître Heideloff semble être l'artiste réalisant les œuvres sortant de ce dernier atelier.¹⁷⁷ Il serait juste de dire que Delsaux accorde un soin particulier à la qualité de ses ouvriers ainsi qu'à la bonne exécution des travaux qui leurs sont confiés. Il se rend en effet souvent sur le chantier afin d'en contrôler la bonne mise en œuvre. Le prouvent les nombreux rapports¹⁷⁸ de ce dernier et de Rémont qui relatent à la suite de leurs visites leurs appréciations du travail effectué et de celui à venir.

Les exigences de l'architecte concernant la qualité de la technique de taille des pierres, ainsi que de la qualité du matériau sont assez élevées. En témoignent notamment le cahier des charges, les clauses et les conditions pour la mise en adjudication des pierres nécessaires aux réparations à faire à la tour du *Westbau*, composé de 15 articles et signé de sa main.¹⁷⁹ On trouve aussi un contrat de 1844 décrivant le résultat final attendu des blocs après leur passage dans l'atelier des tailleurs de pierres stipulant ceci : « art. 5 Les doubleaux ou parements seront bien plans, et taillés au fin ciseau sur toutes leurs faces apparentes, les lits et joints seront taillés à la grosse pointe sans délardement sur toute l'étendue de la pierre, avec un encadrement ciselé de cinq centimètres. Les arrêtes seront vives, sans brèche ni écornure. »¹⁸⁰ Le traitement des blocs ordinaires était donc défini par des cahiers des charges bien précis. Les pièces les plus délicates et artistiques comme les fleurons, pinacles, culots, chapiteaux, colonnettes ou gargouilles sont bien entendu confiées à une équipe de sculpteurs.¹⁸¹

¹⁷³ Peintre et historien de l'art belge, assez influent à Liège (1821-1906).

¹⁷⁴ Peintre belge (1819-1885).

¹⁷⁵ Sculpteur belge de belle renommée (1815-1876). Voir : Roussel, D., Jean-Joseph Halleux, sculpteur-statuaire Charneutois, un artiste oublié, Qualité-Village-Wallonie, <https://www.qvw.be/fr%7Cjean-joseph-halleux-sculpteur-statuaire-charneutois-un-artiste-oublie.html#:~:text=Sculpteur%20hors%20du%20commun%2C%20Jean,%20il%20est%20%C2%AB%20rachitique%20%C2%BB>, consulté le 12.08.21.

¹⁷⁶ Piavaux, M., op.cit., p.92.

¹⁷⁷ Voir la note concernant le travail d'Heideloff : A.E.L., Cures, Sainte-Croix, 5, non signé et non daté.

¹⁷⁸ Notamment dans AEL, Cures, Sainte-Croix, 5.

¹⁷⁹ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, Cahier des charges, clauses et conditions pour la mise en adjudication de la fourniture des pierres nécessaires pour les grosses réparations à faire à la tour de l'église de Ste Croix à Liège, 03/02/1845.

¹⁸⁰ AEL, Cures, Sainte-Croix, 5 (correspondance relative aux restaurations), ébauche de contrat non datée.

¹⁸¹ Baudry, A., *L'atelier des tailleurs...*, op.cit., p.p.73-74.

Autre point à soulever ici : la formation des personnes participant à la restauration des décors semble beaucoup le préoccuper. Alors que s'achèvent les travaux de la nef sud, il s'apprête à faire exécuter des peintures dans la troisième chapelle à droite de l'église. Les artistes sélectionnés pour cette œuvre sont Helbig et Nisen. En 1849, Delsaux prend l'initiative de proposer au gouvernement de les envoyer en Allemagne afin qu'ils y étudient les différents procédés de la peinture à fresque monumentale. Selon le maître d'œuvre, cela aura pour but de rétablir au mieux dans le style primitif les restes précieux retrouvés presque intacts sous le badigeon. C'est un voyage qu'il estime absolument nécessaire afin d'introduire et de développer en Belgique, où « les procédés matériels sont en quelque sorte naturalisés ou employés chaque jour », la manière de peindre allemande. Les artistes devront étudier principalement le caractère dont ils doteront les nouvelles peintures afin de les harmoniser avec le style de Sainte-Croix. Ils devront aussi y étudier les techniques de l'application à la dorure, des peintures et du mariage des couleurs pour les voûtes, nervures et lambris, ainsi que pour l'ornementation des statues et des figures ou des nouveaux meubles à restaurer. L'architecte est convaincu que les connaissances nécessaires à l'obtention d'un résultat satisfaisant ne peuvent s'acquérir que par l'étude consciencieuse et sévère des églises d'un style semblable à celui de Sainte-Croix. Ce voyage permettra donc d'acquérir de nouvelles compétences et techniques pour l'étude de la peinture murale, de la décoration intérieure des édifices et de l'archéologie du Moyen Âge¹⁸². Par ceci, Delsaux témoigne d'une grande ouverture d'esprit, ne se cantonnant pas à ses acquis ou aux connaissances belges de la discipline. Il est animé d'un désir de faire progresser la pratique restaurative au-delà de ses frontières. Il prouve être un homme curieux et cultivé, ouvert aux partages de connaissances, points qui le rapprochent de son homologue français. Le voyage sera entrepris, mais Delsaux se verra grandement déçu des réalisations finales des peintures et autres décors qui seront réalisés sans sa direction en 1862. Il en dira :

Cette proposition vient seulement de recevoir un commencement d'exécution en 1862 ; mais on a fait du neuf sans rien reproduire. Des fabriciens indécis ont ensuite fait appel dans ces derniers temps à des artistes étrangers et du pays pour architecturaliser, sculpter, faire des vitraux neufs et peindre le chœur. Celui-ci a en

¹⁸² AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, Lettre aux membres du Conseil de Fabrique de Ste-Croix, non daté.

quelque sorte servi de cible où leur vanité, les saccades artistiques, la multitude d'idées, de couleurs foncées et d'ornements différents témoignent que le génie individuel est plus occupé du soin d'y marquer son passage que d'y apporter une réserve pieuse et une noble simplicité.¹⁸³

Une déception qui n'est par contre pas partagée par tous.¹⁸⁴ Il est osé de faire de telles déclarations lorsque dans les faits, l'architecte a lui-même « témoigné de son génie individuel » et de sa « multitude d'idées » lors de sa restauration des décors. Certes avec une intention principale autre que celle de flatter sa personne, mais les traces de ses idéologies restent marquées sur l'édifice.

Ce chapitre nous confirme en outre la grande importance que Delsaux accorde à la valeur esthétique de l'édifice, à sa peau « superficielle » et à sa valeur artistique. Les décors semblent être ce qui rend toute sa beauté à l'ancien, et ce par quoi il faut passer pour lui rendre son unité, jugée presque seulement sur un critère visuel.

V.L.D.

Nous analyserons la thématique de ce chapitre selon les cas déjà abordés chez Viollet-le-Duc dans les chapitres précédents. Très actif dans la pratique du chantier, il les visite souvent, enseignant même parfois à ses ouvriers, les nourrissant de sa culture et de son savoir quasi complet de sa profession d'architecte. À Vézelay, c'est lui qui impose les outils de taille de la pierre aux ouvriers selon la chronologie des parements à reprendre. C'est aussi lui qui indique le dosage des mortiers et le mélange des pigments, ou qui dessine la structure des échafaudages, des cintres et des étais, tâche d'ordinaire confiée au maçon ou au charpentier. Sur ses chantiers, il produit esquisses, graphiques et schémas pour ses tailleurs de pierre, sculpteurs et ornemanistes. Un chantier ne signe pas pour lui la stagnation ou la définition finale du projet, mais plutôt une génération progressive de sa conception. Et cela selon une

¹⁸³ Delsaux, J.-C., *Les monuments de Liège...*, op.cit.

¹⁸⁴ Flavio Di Campli, Jean-Charles Delsaux..., op.cit., p.p.73-75.

pratique qui s'adapte aux contraintes matérielles et techniques des artisans, témoignant de son écoute à leur égard.¹⁸⁵

Concernant le choix des ouvriers qui l'accompagneront, nous pouvons évoquer le cas de l'abbatiale Saint-Denis. Là-bas, il se tourne dès 1847 vers Henri Gérente, un des artistes les plus talentueux du moment, afin de restaurer les verrières romanes du déambulatoire dont l'état est désastreux. À la mort de l'artiste, il confie la poursuite des travaux à son frère, Alfred Gérente, sculpteur d'origine. C'est à ce même homme qu'il fait appel à la basilique de Vézelay pour les grisailles décoratives de la façade occidentale, ainsi qu'à l'église Saint-Nazaire de Carcassonne où il restaure la vitrerie. En s'entourant de ces deux frères sur plusieurs de ses chantiers, Viollet-le-Duc choisit des dessinateurs talentueux, des peintres verriers érudits que leurs conséquentes documentation et collection d'œuvres d'art rendent habiles à restaurer au mieux les verrières anciennes.¹⁸⁶ À Vézelay, il engage entre autres Michel Pascal, un sculpteur parisien expérimenté, pour la restauration de plusieurs chapiteaux et la création du tympan du portail central de la façade occidentale. Il dira concernant ces travaux : « [...] j'ai dû, en conséquence, m'adresser, pour exécuter ce travail délicat à un artiste qui voulût bien aller à Vézelay, étudier sur place la statuaire si originale de ce monument, en faire des estampages et exécuter des modèles. M.Pascal a bien voulu s'occuper de ces travaux et il a obtenu des résultats qui me paraissent devoir satisfaire. » Suite à quoi il demande l'autorisation de faire à nouveau appel à cet artiste pour les sculptures du porche. Ce même sculpteur participera aussi à d'autres chantiers tels que celui de Saint-Nazaire de Carcassonne.¹⁸⁷ Il s'applique donc à choisir des ouvriers qualifiés sur la plupart de ses chantiers, mais ce n'est pas là son plus important critère de sélection. En effet, il répugne à engager des sculpteurs « [...] qui auraient pu considérer comme indigne d'eux de copier servilement le dessin d'un autre, et qui plus est d'un architecte. » Il ne recherche pas nécessairement les plus réputés de son époque, mais plutôt des ouvriers en harmonie avec ce que le restaurateur imagine du chantier médiéval. À Vézelay par exemple, il emploie quelques ouvriers moins expérimentés. On note notamment son choix d'engager P. Meunier comme appareilleur, un

¹⁸⁵ Timbert, A., *Dans l'intimité du chantier*, in De Finance, L., Leniaud, J.-M. (dir.), *op.cit.*, p.p.46-51.

¹⁸⁶ De Finance, L., *Viollet-le-Duc et l'atelier Gérente, le vitrail des archéologues*, in De Finance, L., Leniaud, J.-M. (dir.), *op.cit.*, p.p.126-135.

¹⁸⁷ Timbert, A., *Restaurer et bâtir...*, *op.cit.*, p.p.125-126.

homme qui semble bien s'inscrire dans une dynamique « néo-médiévale ». Bien que ce choix puisse aussi être lié à une réflexion d'ordre économique, la réfection des sculptures vue au chapitre quatre, effectuée en dernier, prête en conséquence aujourd'hui à de lourdes critiques. Il faut dire aussi que les sculpteurs du XIXe siècle n'étaient pour la plupart pas encore formés à l'intelligence du style roman.¹⁸⁸

Autre caractéristique à évoquer dans ce chapitre : l'architecte affiche une fibre sociale sur ses chantiers. À Saint-Denis, il dévoilera ses qualités de « père des ouvriers », s'assurant de pouvoir continuer à faire vivre trente ouvriers pendant deux mois en négociant leur temps de travail malgré le manque de crédits au printemps 1848.¹⁸⁹ Il est souvent en dialogue avec les ouvriers, se mêle à eux, tout en gardant une grande autorité. Il décide, exécutant parfois de lui-même. Grand pédagogue, il veut les former aux techniques anciennes, afin de perpétuer le savoir permettant des restaurations qui privilégient l'état primitif.¹⁹⁰ Pour lui, un chantier de restauration semble être un moyen exceptionnel de former à la fois architectes et ouvriers aux savoirs de l'un et de l'autre sur cette pratique, et ce par leurs étroites interactions.

Conclusion du chapitre 8

Si Delsaux choisit de faire former les artistes s'occupant des peintures murales aux techniques anciennes germaniques, il n'y a en revanche aucune trace qu'il ait fait de même avec les tailleurs de pierres, qui étaient choisis dans le contexte économique de l'époque aussi bien selon leur habilité technique que selon leur disponibilité.¹⁹¹ Au contraire, Viollet-le-Duc, lui, prend un soin particulier à former n'importe quel ouvrier. L'architecte belge privilégie une fois de plus la beauté des décors pour rendre à l'église sa grandeur en ne prenant le soin de former qu'un certain panel d'artistes. Cela démontre leurs divergences sur leur manière de rendre à l'édifice son « caractère primitif », l'un usant de la valeur artistique, des décors et de leur beauté harmonieuse, l'autre usant du « tout architectural », de l'harmonie de sa forme la plus basique, à sa structure, à la signification de ses décors et à son art.

¹⁸⁸ Salet, F., op.cit., p.42.

¹⁸⁹ Bercé, F., op.cit., p.79.

¹⁹⁰ Timbert, A., *Restaurer et...*, op.cit., p.175.

¹⁹¹ Baudry, A., op.cit., p.74.

Leur conception du chantier semble aussi diverger sur un autre point. Le côté relationnel paraît être indispensable au bon déroulement des travaux chez Viollet-le-Duc. Ce dernier se soucie du bien-être de ses ouvriers, et prend un grand soin à s'en instruire ainsi qu'à les instruire. Delsaux, lui, paraît entretenir une relation assez distante avec eux. Il y a peu de traces d'interactions directes entre le maître d'œuvre et ses exécutants. Le maître d'œuvre français est également très actif, allant jusqu'à lui-même exécuter des tâches réservées au maçon ou au charpentier, là où le Belge semble plutôt se tenir à l'écart.

Dernier point à soulever : dans leurs entreprises pour former les ouvriers au savoir-faire médiéval, Delsaux privilégie dans cet exemple un enseignement international, envoyant ses artistes à l'étranger afin qu'ils rentrent en abreuvant le pays de nouvelles techniques de restauration, adaptées à l'édifice concerné. Il montre par ce fait une certaine ouverture d'esprit, mais confirme aussi son intention de rendre son style primitif, d'influence germanique, à l'église. Viollet-le-Duc, lui, privilégie une formation nationale. Il engage en effet beaucoup d'ouvriers formés localement, et lorsqu'ils manquent de savoir-faire, c'est alors lui qui leur apprend. L'architecte, fort de connaissances remarquables en art de bâtir médiéval et en techniques architecturales pouvait se le permettre. Ses nombreux voyages lui ont aussi permis d'observer et d'emmagasiner une grande culture des moyens de restaurer internationaux. De plus, la France se trouve être un pays pionnier dans la restauration des monuments, et était également dépositaire d'un savoir-faire des plus avancés. Cependant, cela n'est-il pas dangereux de malgré tout de se limiter à son seul savoir et à celui de son propre pays ? La restauration est une discipline internationale, ne cessant d'évoluer, encore plus au XIXe siècle. Se borner à ses connaissances ne limite-t-il pas cette évolution ? Lorsqu'on pense être détenteur de la vérité absolue, alors ne nous fermons-nous pas à notre propre apprentissage ? La constatation de l'apport des théories et des travaux de Viollet-le-Duc lui-même sur les pratiques restauratrices des pays étrangers n'en est-il pas la preuve ?

Chapitre 9 : Cohérence entre théories et pratique – première approche

Les architectes ayant émis un nombre considérable de théories sur la restauration, nous en limiterons la sélection à comparer. Cette dernière sera restreinte aux théories dont les principes des deux restaurateurs se rejoignent. Nous y ajouterons le critère chronologique et ne reprendrons que les principes énoncés entre 1843 et 1856. Ceci constitue donc une première approche, loin de se prétendre complète, de la cohérence entre les théories et la pratique des deux maîtres d'œuvre.

Nous commencerons par aborder leurs thèses concernant leur définition de la restauration. Delsaux l'énonce dès 1847, dans un opuscule qu'il consacre à *l'Architecture et les monuments du Moyen Age à Liège*.¹⁹² Selon lui, « Restaurer un monument, ce n'est pas seulement en prévenir ou en arrêter la chute, c'est le garder dans toute sa pureté, dans toute son intégrité ; pour cela les restitutions doivent se faire dans le style primitif avec les détails historiques ou symboliques qui s'y rapportent et surtout en employant les mêmes matériaux ». Il peut être dit que l'architecte s'est appliqué tout au long des travaux de Sainte-Croix à respecter cette définition. Rendre son aspect primitif à l'édifice était sa ligne directrice, ce qui motivait la plupart de ses choix, et nous pouvons voir au résultat qu'il nous a laissé de l'édifice qu'il lui a bien rendu cet état. Viollet-le-Duc, lui, n'élaborera sa définition que bien plus tard, en 1866. Il en dira cette phrase célèbre : « Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné ». Outrepasant la chronologie établie pour ce chapitre, nous ne comparerons donc pas cette théorie à sa pratique. Il est cependant intéressant de remarquer que toutes ses restaurations abordées dans ce travail pourraient avoir conduit à l'élaboration d'un tel principe.

En second, nous comparerons la cohérence avec leurs théories concernant l'attitude qu'un architecte doit adopter pour mener une « bonne » restauration. Delsaux écrira en 1847 :

¹⁹² Delsaux, J-C., *L'architecture et les monuments du Moyen Age...*, op.cit., 1847.

Le cadre d'un architecte restaurateur est donc nettement tracé : sa mission exige une abnégation raisonnée de sa personne ou de ses idées ; il doit s'effacer complètement et n'ambitionner que le désir de reconstituer convenablement les parties de l'édifice qui ont disparu, à l'aide des parties qui subsistent encore. Moins sa main sera visible, plus il y aura de mérite. Pour cela il faut beaucoup de recherches et surtout avoir la connaissance parfaite du monument, de son style et des faits moraux, historiques et politiques qui s'y rattachent. Il faut aussi que l'architecte étudie à fond les divers styles qui ont précédé celui auquel appartient le monument dont la restauration lui est confiée. La raison en est toute simple, il suit ainsi les progrès de l'art et devient un élève formé par les maîtres anciens.

Ces principes furent en partie respectés dans la pratique. Comme nous l'avons vu au chapitre trois, lorsque l'architecte s'occupe des éléments menaçant ruine, sa créativité et subjectivité sont en effet mis de côté au profit de la reconstruction dans l'état primitif. Il effectue ces reconstructions sur base de ses études archéologiques, des indices que l'édifice lui laissent et des parties subsistantes, restant fidèle à cette théorie. Sur cet aspect, on peut aussi observer le respect de ses propos lorsqu'il s'agit des autres : son mécontentement et sa déception de découvrir le travail des artistes pour les décors du chœur où il dénonce la vanité de leur œuvre en sont la preuve¹⁹³. Cependant, il arrive que pour lui aussi sa créativité et ses « goûts » prennent le dessus pour rendre à l'église sa beauté d'antan. Notamment lorsque la plupart des éléments de décors pour son projet de restauration d'une partie de la façade sud sont tirés de son imagination. Ou encore lorsqu'il profite du projet de nouvelle entrée pour imaginer un nouveau plan triflé pour l'avant-corps. Un choix qui paraît plus motivé par le fait que le bras nord médiéval ne pouvait satisfaire les « exigences de l'art »¹⁹⁴, que par la possible existence d'un projet médiéval similaire jamais réalisé. En ce qui concerne l'étude des divers styles anciens du monument, le chapitre un nous prouve sa fidélité à ce propos dans sa pratique. Viollet-le-Duc, lui, soulignera aussi avec Jean-Baptiste Lassus en 1843 l'abandon total de l'opinion personnelle dont doit faire preuve un restaurateur :

¹⁹³ Voir chapitre 8, dans la partie sur J.C.D.

¹⁹⁴ Piavaux, M., Rousseau, V., op.cit., p.305.

L'artiste doit s'effacer entièrement, oublier ses goûts, ses instincts, pour étudier son sujet, pour retrouver et suivre la pensée qui a présidé à l'exécution de l'œuvre qu'il veut restaurer ; car il ne s'agit pas, dans ce cas, de faire de l'art, mais seulement de se soumettre à l'art d'une époque qui n'est plus. Sous peine d'être entraîné, malgré lui, dans les voies les plus dangereuses, l'artiste doit reproduire scrupuleusement non seulement ce qui peut lui paraître défectueux au point de vue de l'art, mais même, nous ne craignons pas de le dire, au point de vue de la construction.¹⁹⁵

Ces propos sont en revanche plus difficiles à respecter pour le maître d'œuvre français. Comme nous avons pu le voir à Vézelay lorsqu'il restaure la sculpture ou les gargouilles, il n'hésite effectivement pas à laisser place à son imagination lorsque les indices archéologiques pour une reconstitution primitive viennent à manquer. C'est encore le cas à Saint-Denis avec son projet étrange de façade occidentale qui semble être un produit de son idéalisation personnelle du monument gothique.

Nous comparerons ensuite la fidélité de leurs avis concernant l'emploi des matériaux. Delsaux attribue une attention particulière à cette question. Toujours en 1847, il dira concernant le réemploi des matériaux primitifs :

Je suppose que l'on s'écarte de ces données, alors les artistes ne seront plus arrêtés par aucune borne; toutes les bigarrures d'une imagination dérégulée et sans principes dépareront les plus belles formes; les uns ajusteront bravement de l'indien sur du gothique; les autres qui n'ont étudié qu'un style voudront en faire l'application; d'autres encore, créeront un style d'architecture qui s'adaptera, suivant eux, aux autres constructions, et sous le prétexte d'imprimer aux monuments du moyen âge un cachet de l'époque en harmonie avec les progrès de la civilisation, on fera des chapiteaux en carton, parce qu'il est facile à travailler, on fera des contreforts et des colonnes en fonte qui imiteront la pierre à s'y méprendre et puis on terminera par des minarets en zinc mis en couleur; enfin chaque détail sera un anachronisme et le chaos

¹⁹⁵ Lassus et Viollet-le-Duc, 1843, dans Houbart, C., Wey, S., op.cit., p.4.

du siècle dernier reviendra, trainant à sa suite toutes les excentricités que le caprice ne manquera pas d'enfanter.¹⁹⁶

Il éprouve un dégoût profond pour la substitution d'un matériau ancien par un neuf d'une matérialité différente. Il est vrai que lors de sa restauration de l'église, l'architecte n'a pas une fois opéré un changement de cet ordre. S'il a bien remplacé certaines sortes de pierres primitives par des neuves d'origines différentes, ces dernières possédaient bien une matérialité et aspect semblables. Pour Viollet-le-Duc et Lassus en 1843, « la conservation rigoureuse des matériaux employés dans les formes primitives » s'impose, « d'abord dans l'intérêt historique, et surtout dans l'intérêt de l'art ; car en changeant la matière, il est impossible de conserver la forme ; ainsi la fonte ne peut pas plus reproduire l'aspect de la pierre que le fer ne peut se prêter à rendre celui du bois. »¹⁹⁷ En pratique, nous avons vu que l'architecte français pas plus que le belge n'ont remplacé de telle sorte un matériau primitif.

Enfin, leurs écrits abordent la question de l'harmonie à ne pas rompre, et particulièrement de l'adaptation aux besoins nouveaux chez Delsaux. Selon celui-ci :

On conçoit que des changements de destination ou de nouvelles dispositions peuvent introduire de nouvelles formes en créant d'autres besoins, mais les changements doivent toujours être combinés en se reportant à l'esprit des artistes du temps, afin de parvenir à ne pas rompre l'unité et l'harmonie qui doit toujours exister dans tous les cas.

Nous l'avons déjà abordé, mais Delsaux semble particulièrement attaché à la restauration des décors participant au culte, montrant une certaine affection à la fonction des édifices religieux. Dans les faits, serait-il alors vraiment capable d'en altérer la fonction ? De plus, comment opérer un tel changement sans ébranler son unité et son harmonie, l'art et les décors religieux semblant y participer grandement ? Pour lui, la fonction ne fait-elle pas, en finalité, partie intégrante de la beauté primitive du monument ? Car, elle aussi, constitue un

¹⁹⁶ Delsaux, dans Houbart, C., Wey, S., op.cit., p.4.

¹⁹⁷ Lassus et Viollet-le-Duc, dans Houbart, C., Wey, S., op.cit., p.4.

témoin de son histoire passée. Viollet-le-Duc, s'il n'aborde pas directement cette dernière question, réfléchit en tout cas avec Lassus à propos de la sacristie de la cathédrale Notre-Dame de Paris en 1843. Ils ont la conviction pour la sacristie « qu'il fallait rester en harmonie avec cette partie du monument »: « Il est évident que si l'on abandonne l'imitation de l'architecture de Notre-Dame pour édifier une sacristie dans les style de notre époque, autant vaut peut-être de conserver celle de Soufflot en la complétant »¹⁹⁸. Nous avons pu observer tout au long de ces études de cas son respect exemplaire de la restitution de l'harmonie des édifices.

Conclusion du chapitre 9

Moyennant quelques écarts, les architectes, par leurs restaurations ici étudiées, montrent une fidélité assez constante à leurs quelques principes évoqués. Viollet-le-Duc effectue des écarts parfois plus radicaux et répétés que son homologue belge, mais il faut prendre en compte le fait que plusieurs cas de restaurations furent étudiés pour lui contre un seul pour Delsaux.

Ayant pu comparer l'évolution de la correspondance de leurs théories à leur pratique, nous pouvons presque dire que, pour les deux hommes, leurs théories se forment au fil de leurs chantiers. Ces dernières se voyant parfois confirmées, parfois sanctionnées par leurs expériences. L'architecture et leur manière d'intervenir devient presque leur moyen d'expression, le fil leur permettant de tester, mais surtout de communiquer leur façon de penser la restauration. Viollet-le-Duc s'en sert même pour illustrer ses valeurs, révélant et mettant en évidence les traces du passé qui démontrent les signes d'émancipation d'une société.¹⁹⁹ Le chantier est pour eux un terrain formidable d'expérimentation, mais aussi de provocation. Se contredisant eux-mêmes dans la pratique, ils se remettent cependant parfois en question, faisant alors de la théorie celle qui suit la pratique.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Midant, J.-P., op.cit, p.26.

Conclusion finale

Jean-Charles Delsaux est-il le Viollet-le-Duc liégeois ?

Les textes ayant déjà abordé cette question tendent vers le oui si on considère le sujet seulement sous le joug des théories. Or, nous venons de voir que leur pratique pouvait déjà modifier la perception de ces dernières. Ainsi, si en apparence, leur ressemblance paraît évidente, la réponse se trouve, dans la réalité, extrêmement nuancée. La pratique semble bien perturber leurs théories de restauration, nous prouvant que ce sont parfois elles qui précèdent la pensée. Sous le regard de ce nouvel angle qu'est la comparaison de leur pratique, nous sommes dorénavant en mesure d'apporter de nouveaux éléments à cette problématique, et de déterminer les nuances que pourrait prendre sa réponse.

Dans cette pratique du chantier, nous pouvons déterminer que leurs points de convergence les plus évidents se situent dans leur recherche de l'unité de style primitive de l'édifice, ainsi que dans leur respect des traces de l'époque. Ils se rejoignent donc dans leur philosophie initiale de restauration, dans ce qui guidera la plupart de leurs choix. Ce qui varie grandement, ce sont leurs moyens d'atteindre ces idéaux. Leur manière d'aborder et de considérer la pratique du chantier diffère en effet sur certains points :

- Pour Viollet-le-Duc, un chantier est sans cesse en mouvement. Il faut qu'il soit efficace, et la conception du projet ne peut s'arrêter là où la pratique commence. Le projet doit évoluer en harmonie avec l'avancée de cette dernière. Pour Delsaux, la conception du chantier semble plus statique et mécanique. Il arrive bien que certaines modifications de projet arrivent en pleins travaux, mais la plupart des interventions sont réalisées conformément à ses plans de départ (en atteste la comparaison de son premier projet de la tour du *Westbau* en 1844 à son aspect final après restauration).
- Viollet-le-Duc est un homme polyvalent dans sa pratique de la restauration : chaque étape du chantier est une opportunité pour apprendre et cela, entre autres choses, lui offre une grande maîtrise multifonctionnelle. L'architecte belge est plutôt centré sur la conception des projets, ainsi que sur la bonne exécution de ces derniers.

- L'architecte français considère le chantier comme un énorme atelier de formation. Il sert à faire évoluer les connaissances de chaque acteur concernant la restauration des monuments. Le chantier est un endroit de partage de savoirs. Delsaux a aussi l'intention de faire évoluer cette pratique mais pas par l'interaction entre les acteurs du chantier lui-même, mais plutôt par l'apport de connaissances extérieures, du savoir-faire au-delà des limites de Sainte-Croix, là où il est pertinent d'aller s'enrichir selon les origines du style de l'édifice.
- Ils envisagent de façon différente les termes « embellissement » et « consolidation » dans les faits. L'architecte français, envisage conjointement les deux termes, considérant la consolidation comme un moyen, une opportunité d'embellir l'aspect global de l'édifice.
- Le maître d'œuvre français insuffle une dimension sociale, et presque politique dans ses interventions. Par celles-ci, il rend d'une certaine manière au peuple ce qui lui appartient : ses monuments, la manifestation de leurs croyances, l'illustration du pouvoir en place ... Pour lui, l'édifice doit témoigner d'une vérité architecturale qui authentifie son message. Ses restaurations continuent encore aujourd'hui de transmettre des messages. Sur ce dernier point, il rejoint Delsaux, bien que sa restauration soit moins teintée de ces dimensions.

Ce travail a également permis de mettre en évidence de nombreux points sur lesquels ils convergent, dont les plus parlants sont rappelés ici :

- Leur étude préalable minutieuse du bâti.
- Le courage de leurs opinions.
- Le fait que bien souvent, leurs théories sont nourries des pratiques du chantier.
- Leur façon de déroger à leurs propres règles.
- Il semble également que leurs croyances (ou agnosticisme) influencent quelque peu leurs manières de penser la restauration : pour l'un, les décors doivent servir le culte, pour l'autre ils doivent servir la compréhension de l'architecture.

Il semble donc y avoir un nombre assez semblable de divergences et de ressemblances marquantes dans leur pratique. Cependant, on peut attribuer une valeur plus ou moins importante aux unes ou aux autres, ce qui peut, en finalité, renverser la balance. Cette

première étude comparée n'autorise donc pas encore une réponse claire à la question initiée, mais elle permet en tout cas d'esquisser le croquis de leurs esprits visionnaires se confortant dans l'application d'une discipline pour laquelle ils ont tous deux grandement œuvrer. Nous avons aussi pu déterminer le point de départ, et également la cause des similarités de leurs idées et projets : probablement leur passion commune pour la transmission d'un héritage exceptionnel. Leur plus belle similitude pourrait être le questionnement et le débat nés de leurs interventions. Leur plus belle divergence celle d'avoir vécu dans des contextes différents, faisant de ces différences une force permettant de compléter la manière de pratiquer la restauration de ce que le chantier de l'un n'a pas permis à l'autre, nourrissant et complétant la vision, ainsi que l'héritage que nous laisse le XIXe siècle des traces de son histoire.

Eux, dont les interventions radicales ont suscité de vives critiques, semblent être aussi ceux qui laissèrent des marques indélébiles dans la pratique du chantier de restauration comme dans les écrits. Eux, pour qui l'étude minutieuse du bâti servait de formation, se considérant alors comme « élèves formés par les maitres anciens »,²⁰⁰ ont initié les prémices de ce qui deviendra aujourd'hui une norme, devenant « maitres anciens » à leur tour. Eux, dont le combat contre les certitudes de leur temps a été violent, ont ouvert la voie à l'évolution d'une pratique, permettant de nous questionner sur la manière de préserver, de transmettre notre Histoire. Eux, qui légitiment encore aujourd'hui, par leurs réflexions d'apparence si semblables, les remises en question, indispensables à une évolution positive, et ayant permis à ce travail d'exister. Deux hommes dont leur temps continue d'exister par leurs réflexions, nous prouvant qu'une restauration ne se limite au final pas qu'à la conservation des pierres, mais surtout à celle des idées.

²⁰⁰ Delsaux, "L'architecture et les monuments du Moyen Age à Liège", 1847, à lire dans : Di Campli, Flavio. "Jean-Charles Delsaux (1821-1893), le « Viollet-le-Duc » liégeois". *Les cahiers nouveaux*, N°83 (septembre 2012), 80-83.

Bibliographie

Ouvrages

- Auzas, P.M., Paquet, J.-P., Salet, F., et. al., Les Monuments Historiques de la France, N°1-2, Paris : Caisse nationale des monuments historiques, 1965.
- Baudry, A., L'atelier des tailleurs de pierres sur le chantier de restauration de la collégiale Sainte-Croix à Liège au XIXe siècle : organisation et aspects socio-économiques (1845-1859), in La pierre et les carrières du Moyen Age à nos jours, 27 et 28 septembre 2019, Etudes et Documents du Cercle royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la région, Tome XXXI, Ath : 2020.
- D'Otreppe de Bouvette, A., Capitaine, U., Institut archéologique liégeois. Statuts constitutifs. Bulletin de l'Institut archéologique liégeois. I: V, 1852.
- Defays, M., et al., La restauration des monuments à Liège et dans sa province depuis 150 ans. Catalogue d'exposition (Musée de l'architecture Liège, 21 février – 15 avril 1986), Liège, 1986.
- Delhaes, A., L'église Sainte-Croix à Liège, feuillets archéologiques de la Société royale, le vieux-liege, 1963.
- Delsaux, J.-C., Les monuments de Liège reconstruits, agrandis ou restaurés, Liège : J. Coune, 1858.
- Delsaux, J.-C., L'architecture et les monuments du Moyen Age à Liège, 1847.
- Di Campli, F. (1984). *Jean-Charles Delsaux (1821-1893), architecte liégeois*. Mémoire ULiège, Faculté de Philosophie et Lettres.
- Didron, A.- N. (dir.), Annales Archéologiques, Paris : (Paris), 1844-1867. Consultables sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb32693386n/date>
- Foucart, B. (dir.), Viollet-le-Duc, Paris, Editions de la R.M.N., 1980.
- Leniaud, J.-M., Viollet-le-Duc ou les délires du système, Paris, Editions Mengès, 1994.
- Midant, J.-M., Au Moyen Age avec Viollet-le-Duc, Paris : Parangon, 2001, p.17.
- Pariset, J.-D., « Les aventures d'un fonds incomparable », in De Finance, L., Leniaud, J.-M. (dir.), *Viollet-le-Duc : les visions d'un architecte*, Cité de l'architecture et du patrimoine, Norma Éditions, Paris, 2014.
- Perrin-Saminadayar, E., Centre Jean Palerne, Rêver l'archéologie au XIXe siècle : de la science à l'imaginaire, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2001.

- Piavaux, M., La Collégiale Sainte-Croix à Liège. Formes et modèles dans l'architecture du Saint-Empire. XIIe-XVe siècle, Presses Universitaires de Namur, 2013.
- Piavaux, M., Rousseau, V., *Une maquette néo-romane de l'église Sainte-Croix à Liège : histoire, signification et conservation d'une œuvre singulière*, Bulletin de l'Institut archéologique liégeois, tome CXIV, 2005-2009, Maison Curtius, Liège : 2010.
- Poisson, G., Poisson, O., Eugène Viollet-le-Duc, 1814-1879, Paris, Picard, 2014.
- Société française d'archéologie, Congrès archéologique de France, séance tenue à Carcassonne et Perpignan, Paris, A.Picard, 1906.
- Timbert, A., Restaurer et bâtir, Viollet-le-Duc en Bourgogne, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2013.
- Viollet-le-Duc, E.-E., Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, tomes 1 à 10, Paris : A. Morel, 1854 – 1858.
- Vitry, P., Brière, G., L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux : notice historique et archéologique, Paris : D.-A. Longuet, 1908.
- X., Société française d'archéologie, Congrès archéologique de France, tenue à Carcassonne et Perpignan, Paris, A.Picard, 1906.

Sites internet :

- Exposition "Jean-Charles Delsaux, le « Viollet-le-Duc liégeois »", Qualité Village Wallonie ASBL, <https://www.qvw.be/fr-exposition-jean-charles-delsaux-le-viollet-le-duc-liegeois.html>, consulté le 04.08.21.
- La boucharde semble faire son apparition au début du XVe siècle. Voir : Jenzer, M., La boucharde : un outil de la fin du Moyen Âge ? L'exemple de l'ancienne église abbatiale de Saint-Claude, Persée, https://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_1998_num_156_4_1834000, consulté le 08.08.21.
- Nguyen Van, V., Les gargouilles de Saint-Nazaire et Saint Celse, Cité de Carcassonne de pierre et de rêves, <https://www.citedecarcassonne.org/les-gargouilles-de-saint-nazaire/>, consulté le 29/06/21.
- Internet Archive, <https://archive.org/>, consulté le 04/08/21.

- Andrieux, J.-Y., EHNE, Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)
<https://ehne.fr/fr/encyclopedie/th%C3%A9matiques/les-arts-en-europe/le-fait-monumental/eug%C3%A8ne-viollet-le-duc-1814-1879>, consulté le 22.02.21.
- M.A.P., « Sur les pas de Viollet-le-Duc à Vézelay », <https://mediatheque-patrimoine.culture.gouv.fr/collection/objet/sur-les-pas-de-viollet-le-duc-vezelay>, consulté le 02.07.21.
- Matériau :le fer dans la construction, Passerelle(s),
http://passerelles.bnf.fr/reperes/fer_01.php#:~:text=Le%20fer%20intervient%20tr%C3%A8s%20t%C3%B4t,composant%20fondamental%20des%20nouvelles%20constructions, consulté le 04.07.21.
- Timbert, A., Reconstruire Vézelay et restaurer la Bourgogne : le choix des matériaux chez E.-E. Viollet-le-Duc, OpenEdition Journals, Grands chantiers et matériaux,
<https://journals.openedition.org/lha/186#ftn36>, consulté le 29/07/21.
- CRNS Images, Viollet-le-Duc, Trait pour trait, Culture Map,
http://www.map.cnrs.fr/?portfolio_page=pavage-3-3-22-2-2-2-2-2-3-3-2-2, consulté le 03.08.21.
- Qualité-Village-Wallonie, <https://www.qvw.be/fr%7Cjean-joseph-halleux-sculpteur-statuaire-charneutois-un-artiste-oublie.html#:~:text=Sculpteur%20hors%20du%20commun%2C%20Jean,%20il%20est%20%C2%AB%20rachitique%20%C2%BB>, consulté le 12.08.21.

Conférences :

- Timbert, A., “Restaurer et bâtir : Viollet-le-Duc au coeur du chantier”, Cité de l’architecture et du patrimoine, 27/02/20. Consultable sur :
<https://www.citedelarchitecture.fr/fr/video/restaurer-et-batir-viollet-le-duc-au-coeur-du-chantier>.

Articles :

- Houbart, C. & Wey, S., Jean-Charles Delsaux est-il vraiment le “Viollet-le-Duc liégeois” ?, Les élèves d’Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Paris, 20-21 février 2020,
<http://hdl.handle.net/2268/236959>, consulté le 01.08.20.

- Di Campli, F. "Jean-Charles Delsaux (1821-1893), le « Viollet-le-Duc » liégeois". Les cahiers nouveaux, N°83 (septembre 2012), 80-83.

Archives :

Liège, archives de Sainte-Croix (ASC)

- Manuscrit consignnant les notes du curé Habets (1835-1854) et du curé Defize (1875-1914) [*Manuscrit Defize*].

Liège, archives de l'état (AEL)

- Cures, Église Sainte-Croix : reg. 4, 5.
- Collégiales, Sainte-Croix : reg. 5, 6.

Centre d'archives et de documentation de la Commission Royale des monuments, sites et fouilles (ACRMSF)

- Reg. 1.11 – Église Sainte-Croix. Liège [1/11].
- Reg. 1.11 – Église Sainte-Croix. Liège/Restauration [1.11 / Restauration].

Sources iconographiques

Fig. :

- 1 : Photo par Mathieu Mérian, dans Piavaux, M., La Collégiale Sainte-Croix à Liège. Formes et modèles dans l'architecture du Saint-Empire. XIIe-XVe siècle, Presses Universitaires de Namur, 2013, p.16.
- 2 : del. D. Morel d'après M. Piavaux.
- 3 : Collégiale Sainte-Croix, Visitez Liège, <https://www.visitezliege.be/fr/offre/collegiale-sainte-croix#containerDescription>, consulté le 14.08.21.
- 4 : la restauration de la collégiale sainte-croix a démarré, Diocèse de Liège, <https://www.evechedeliege.be/news/la-restauration-de-la-collegiale-sainte-croix-a-demarre/>, consulté le 10.08.21.
- 5 : Piavaux, M., op. cit., p.80.
- 6 : *Ibid*, p.81.
- 7-8 : Delsaux, J.-C., Les monuments de Liège reconstruits, agrandis ou restaurés, Liège : J. Coune, 1858.
- Fig.9 : © Ministère de la Culture – MAP , Diff. RMN-GP, <https://histoire-image.org/de/etudes/viollet-duc-restauration-monumentale>.
- 10 : Di Campli, F. (1984). *Jean-Charles Delsaux (1821-1893), architecte liégeois*. Mémoire ULiège, Faculté de Philosophie et Lettres, p.72.
- 11 : Cliché anonyme, date inconnue, <https://www.geneanet.org/cartes-postales/view/43682#0>
- 12 : Piavaux, M., op. cit., p.135.
- 13 : *Ibid*, p. 195.
- 14 : Dessin anonyme (crayon et lavis), 1834. © Musée Wittert – Collections artistiques ULiège, inv. 20254.
- 15 : Piavaux, M., op.cit., p.82.
- 16 : <https://www.tourisme93.com/basilique/l-affaire-de-la-tour-nord.html>, consulté le 04.08.21.
- 17 : MAP, tiré de <https://anabf.org/pierredangle/dossiers/comblant-la-lacune/remontage-du-clocher-nord-et-de-la-fleche-de-la-basilique-saint-denis>, consulté le 04.08.21.
- 18 : <https://anabf.org/pierredangle/dossiers/comblant-la-lacune/remontage-du-clocher-nord-et-de-la-fleche-de-la-basilique-saint-denis>, consulté le 04.08.21.
- 19 : AEL, Cures, Sainte-Croix, 5, DELSAUX, J.-C. et REMONT, J., Rapport, 25/07/1848.
- 20 : Piavaux, M., op.cit., p.94.
- 21 : Poucet, L., 2021.
- 22 : Foucher, M., 2011, https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Semur-en-Auxois_FR21_%C3%A9glise_DSCF2832.jpg, consulté le 05.08.21.

- 23 : Viollet-le-Duc, E.-E., Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle, tomes 2, Paris : A. Morel, 1854 – 1858, p.514 ; 109 ; 449.
- 24 : <https://www.bourgogne-tourisme.com/abbayes-et-autres-edifices-religieux/collegiale-notre-dame-6>, consulté le 29.07.21.
- 25 : <https://www.bienpublic.com/societe/2020/08/29/semur-en-auxois-les-cloches-de-la-collegiale-notre-dame-sont-en-panne>, consulté le 25.07.21.
- 26 : Viollet-le-Duc dans Timbert, A., Restaurer et bâtir, Viollet-le-Duc en Bourgogne, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2013.
- 27-28 : Delsaux, dans Piavaux, M., op.cit., p.p.90-91.
- 29 : Anonyme, Ville de Liège, <https://www.liege.be/fr/decouvrir/tourisme/decouvrir-liege/histoire-de-liege/images/galerie-1/p06-choeur-03-collegiale-sainte-croix.jpg/view>, consulté le 16.07.21.
- 30-31 : Piavaux, M., op.cit., p.83.
- 32 : *Ibid*, p.84.
- 33 : *Ibid*, p.94.
- 34 : Poucet, L., 2021.
- 35 : Piavaux, M., op.cit., p.95.
- 36 : Poucet, L., 2021.
- 37-38-39 : tirés de Foucart, B., Viollet-le-Duc, p.151
- 40 : Viollet-le-Duc, dict. arch., op.cit., tome 1, p.184.
- 41 : Poucet, L., 2021.
- 42 : Piavaux, M., op.cit., p.87.
- 43 : *Ibid*, p.98.
- 44 : *Ibid*, p.100.
- 45 : Anonyme, <https://www.payscathare.org/toute-l-offre/basilique-saint-nazaire-1437042>, consulté le 09.06.21.
- 46-47-48 : MAP, http://www.map.cnrs.fr/?portfolio_page=pavage-3-3-22-2-2-2-2-3-3-2-2, consulté le 13.08.21.
- 49-50 : Viollet-le-Duc, sur <http://architecture.relig.free.fr/nazaire.htm>, consulté le 21.06.21.
- 51 : https://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Denis, consulté le 12.06.21.
- 52 : Piavaux, M. op.cit., P.84.
- 53 : Delsaux, op.cit.