



LAEVINVS TORRENTIVS
EPISCOP. ANTVERP.

Historische en archeologische studie

In 1584 publiceren twee humanisten, Ortelius en Vivianus, het relaas van de reis die ze enkele jaren tevoren hebben gemaakt in verschillende provincies van het « Gallia belgica ». Ze hebben een allerbeste indruk overgehouden van hun verblijf te Luik. Met dithyrambische vurigheid (hun tekst is in latijn geschreven) roepen ze uit: « Wat zullen we schrijven over die meer dan rijkelijke bibliotheken, de schilderijen, de beeldhouwwerken, de kunstwerken van kunstenaars uit deze en uit oude tijden? In deze stad alleen kan u evenveel zien als wanneer u met grote moeite verschillende delen van de wereld afreist. Als bewijs verwijzen we slechts naar de schitterende woning die Liévin Torrentius, een eminent personnage en prins van de lyrische dichters van onze eeuw, zich met zijn geld heeft laat bouwen. Hij heeft zijn keuze laten vallen op een plaats die aan alle kanten openligt, zoals de kommer om de lichamelijke gezondheid het voorschrijft. Alle delen van zijn woning zijn oordeelkundig geschikt (U zal hierin de hand herkennen van de meester die over zoveel architecturale aanleg beschikt: Lambert Lombard, tevens schilder en als filosoof befaamd bij de Eburones); elk van deze delen kreeg een passende versiering; het resultaat is zo aangenaam als men het zich kan bedenken en men voelt zich volledig op zijn gemak in een toch betrekkelijk beperkte ruimte ».

Portret van Laevinus Torrentius. Gravure uit het werk van P. Galle, *Imagines L doctorum vivorum...*, pl. 4. (Copyright Koninklijke Bibliotheek Albert I, Brussel, Prentenkabinet).

Abraham Ortels, alias Ortelius, is een der grootste cartografen uit de zestiende eeuw, leerling van Mercator en bijna diens gelijke.

Jean Vivien, alias Vivianus, afkomstig uit Valenciennes en woonachtig te Antwerpen waar hij fortuin maakte in de handel, was een groot oudheidkundige en een deskundig verzamelaar, die ook als letterkundige actief was.

Liévin van der Beke, alias Laevinus Torrentius, is afkomstig uit een oude Gentse familie. Hij wordt geboren in 1525. Aan het einde van een langdurig verblijf in Italië begint hij aan een religieuze loopbaan. Hij wordt vertrouwelijk raadsman van Robert de Berghes, prinsbisschop van Luik van 1557 tot 1564, vervolgens vicaris-generaal van Gérard de Groesbeeck (1564-1580) en van Ernest de Bavière (1581-1612).

Voorstander van de beginselen der Contra-Reformatie, steunt hij de actie der Jezuiten en helpt het terrein te effenen voor hun installatie in de stad. Als christelijk humanist cultiveert hij de Latijnse letteren; Horatius en Suetonius zijn zijn lievelingsschrijvers; hij publiceert *Poemata sacra* die in zijn kringen bewondering wekken. Hij laat een enorme briefwisseling na, die belangrijk genoeg is om het onderwerp te vormen van een wetenschappelijke uitgave, die niet lang geleden werd gepubliceerd door de betreurde Marie Delcourt en Jean Hoyoux. Hij bouwt verzamelingen op van inscripties en een uitzonderlijk rijke collectie van antieke munten. Hij komt te Luik aan in 1557, om dertig jaar later naar Antwerpen te vertrekken als hulpbisschop. In de door de religieuze troebelen geteisterde metropool wacht hem een bijna bovenmenselijke taak. Hij spaart geld noch krachten. In 1593 wordt hem door Filips II de functie van Aartsbisschop van Mechelen aangeboden, doch hij stelt zijn voorwaarden en het aanbod gaat niet door. Hij overlijdt op 25 april 1595, « zeer vermoeid en zeer ontgoocheld » (Marie Delcourt en Jean Hoyoux).

HOTEL TORRENTIUS te Luik à Liège

Portrait de Laevinus Torrentius. Gravure extraite de P. Galle, *Imagines L doctorum vivorum...*, pl. 4. (Copyright Bibliothèque royale Albert I^{er}, Bruxelles, Cabinet des Estampes).

Etude historique et archéologique

En 1584, deux humanistes, Ortelius et Vivianus, publient le récit du voyage qui les a menés quelques années plus tôt dans diverses provinces de la « Gaule belgique ». Ils ont gardé le meilleur souvenir de leur passage à Liège. « *Que dirons-nous, s'exclament-ils sur le mode dithyrambique (leur texte est en latin), que dirons-nous des plus riches bibliothèques, des peintures, des statues, des œuvres d'artistes des temps actuels ou des temps anciens? Vous pourrez en voir dans cette seule ville autant qu'en parcourant à grand peine les diverses parties du monde. Nous n'en voulons pour preuve que la superbe demeure que s'est fait bâtir de ses deniers Liévin Torrentius, personnage éminent et prince des poètes lyriques de notre siècle: il a fait choix d'un lieu ouvert de toutes parts, comme le veut le souci de la salubrité; il a su disposer judicieusement chacune des parties (et là vous reconnaîtrez la main, heureusement douée pour l'architecture, de Lambert Lombard, en son temps peintre et philosophe célèbre entre tous chez les Eburons); il a su adapter à chacune d'elles les ornements adéquats; si bien que rien de plus agréable ne saurait exister et que l'on se sent à l'aise dans un espace relativement exigü.* ».

Abraham Ortels, alias Ortelius, est un des plus illustres cartographes du XVI^e siècle, émule de Mercator et presque son égal. Jean Vivien, alias Vivianus, originaire de Valenciennes, installé à Anvers et enrichi par le négoce, est un archéologue averti et un collectionneur éclairé en même temps qu'un homme de lettres.

Liévin van der Beke, alias Laevinus Torrentius, est issu d'une vieille famille gantoise. Il naît en 1525. Entré dans les ordres vers la fin d'un long séjour en Italie, il devient conseiller privé de Robert de Berghes, prince-évêque de Liège de 1557 à 1564, puis vicaire général de Gérard de Groesbeeck (1564-1580) et

d'Ernest de Bavière (1581-1612). Acquis aux principes de la Contre-Réforme, il soutient l'action des jésuites et facilite leur installation dans la cité. Humaniste chrétien, il cultive les lettres latines; Horace et Suétone sont ses auteurs favoris; il publie des *Poemata sacra* qui lui valent l'admiration de ses pairs. Il laisse une énorme correspondance dont l'intérêt est si grand qu'elle a fait naguère l'objet d'une édition savante, due à la collaboration de la très regrettée Marie Delcourt et de Jean Hoyoux. Il constitue des recueils d'inscriptions et une collection de monnaies antiques d'une richesse exceptionnelle. Arrivé à Liège en 1557, il s'en va trente ans plus tard, promu second évêque d'Anvers. Une tâche quasi surhumaine l'attend dans la métropole ravagée par les troubles religieux. Il dépense sans ménagement ses forces et son argent. En 1593, il est proposé par Philippe II pour l'archevêché de Malines, mais il met des conditions et la proposition reste lettre morte. Il meurt le 25 avril 1595, « très fatigué et très déçu » (Marie Delcourt et Jean Hoyoux).

Ortelius apparaît à maintes reprises dans la correspondance de Torrentius. Sa visite n'est pas évoquée. C'est bien normal, puisqu'elle remonte à 1575, tandis que la plus ancienne des lettres publiées est du 25 août 1583.

De très nombreuses mentions de la demeure s'y trouvent. Toutes sont postérieures au départ du prélat pour Anvers et relatives à l'argent qu'il veut en retirer. On apprend incidemment qu'il s'y est installé en 1565: il écrit qu'il y a vécu pendant vingt-deux ans (lettre du 2.6.1588). On devrait donc cesser de dater la construction de 1561 ou de 1561 environ. Lambert Lombard, quant à lui, est la figure de proue de l'art liégeois du XVI^e siècle. Né en 1505 ou en 1506, il reçoit sa formation d'un obscur peintre liégeois, Jean Demeuse, puis du célèbre Jean Gossart de Maubeuge, introducteur de l'italianisme dans les anciens Pays-Bas, de l'Anversois Ursus (Jan ou Aert de Beer) et du Hollandais Jan van Scorel. En 1537, il part pour Rome, dans la suite du cardinal Reginald Pole, un Anglais que le prince-évêque Erard de La Marck a accueilli à bras ouverts; il a reçu du prince — dont il était le peintre en titre en 1532 déjà — mission d'acheter de quoi orner son palais, dont la reconstruction s'achevait: peintures, statues et vases antiques. Cette mission, certes exaltante pour lui, va tourner court, par suite du décès d'Erard (16 février 1538). Lombard doit revendre ses acquisitions sur place. Il rentre bientôt au pays, riche d'expérience, d'idées et de matériel documentaire, des dessins pour l'essentiel. Sans doute se remet-il à peindre, mais cet aspect de son activité demeure obscur et controversé. Il se lance dans l'architecture, suivant l'exemple des génies universels qu'a fait proliférer la Renaissance italienne, tel Michel-Ange, dont la gloire a dû l'éblouir pendant son séjour dans la Ville Eternelle. Il fait sensation en rompant radicalement avec la tradition gothique: il utilise l'ordre corinthien et l'ordre composite, superposés, dans une demeure élevée vers 1540-1548 (et démolie en 1828, hélas!). En 1558-1560, s'élève le portail de l'église Saint-Jacques, heureusement parvenu jusqu'à nous; il est d'un caractère étonnamment novateur pour l'époque, et l'on s'accorde à admettre que seul Lambert Lombard a pu le concevoir. A partir de 1544 au plus tard, quantité de dessins de lui sont gravés; l'édition est assurée, pour l'essentiel, par une officine anver-

Ortelius komt verschillende keren voor in de briefwisseling van Torrentius. Zijn bezoek wordt niet vermeld, wat niet verwonderlijk is daar het dateert van 1575, terwijl de eerste gepubliceerde brief van 25 augustus 1583 dateert.

De woning komt in de brieven verscheidene malen voor. Alle vermeldingen zijn van na het vertrek van de prelaat naar Antwerpen en hebben betrekking op het geld dat hij er wil uithalen. Onrechtstreeks vernemen we dat hij het huis betrokken heeft in 1565: hij schrijft dat hij er tweeëntwintig jaar heeft gewoond (brief van 2-6-1588). We kunnen dus niet langer de constructie dateren van 1561 of rond 1561.

Lambert Lombard is het boegbeeld van de Luikse kunst van de zestiende eeuw. Geboren in 1505 of 1506 krijgt hij zijn opleiding bij een onbekend Luiks schilder Jean Demeuse, later bij de bekende Jan Gossaert, bijgenaamd Mabuse, die het italianisme invoerde in de oude Nederlanden, bij de Antwerpenaar Ursus (Jan of Aert de Beert) en bij de Noord-Nederlander Jan van Scorel. In 1537 vertrekt hij naar Rome in het gevolg van Kardinaal Reginald Pole, een Engelsman die door Prinsbisshop Erard de La Marck met open armen ontvangen werd; van de Prinsbisshop, die hem reeds in 1532 de titel van hofschilder heeft verleend, heeft hij de opdracht meegekregen om voorwerpen te kopen voor de versiering van het paleis waarvan de wederopbouw bijna voltooid was: schilderijen, beelden en antieke vazen. Deze opwindende zending zal niet lang duren tengevolge van het overlijden van Erard (16 februari 1538). Lombard moet zijn aanwinsten ter plaatse van de hand doen. Korte tijd daarna keert hij terug naar zijn land, rijk aan ervaring, ideeën en documentatiemateriaal, vooral tekeningen. Ongetwijfeld zet hij zich terug aan het schilderen, doch dit aspect van zijn activiteit blijft duister en bron van controverse. Hij stort zich op de architectuur, het voorbeeld volgend van de universele genieën die voortgesproken zijn uit de weelde van de Italiaanse Renaissance, zoals Michelangelo, wiens roem hem in vervoering moet hebben gebracht tijdens zijn bezoek aan de Eeuwige Stad. Hij verwekt opschudding door radikaal te breken met de gotische traditie. Hij gebruikt de bovengenoemde corinthische en composiete orde in een woning gebouwd rond 1540-1548 (en jammer genoeg afgebroken in 1828). In 1558-1560 verschijnt het portaal van de kerk Saint-Jacques, dat gelukkig tot ons is gekomen. Het is voor zijn tijd verrassend nieuw, en men is het erover eens dat alleen Lambert Lombard dit heeft kunnen ontwerpen. Vanaf 1544 ten laatste worden talrijke tekeningen van hem gegraveerd; de uitgave wordt voor het grootste deel verzorgd door een Antwerpse drukkerij die een buitengewone activiteit tentoonspreidt, nl. deze van Hiëronymus Cock, « In de Vier Winden ». Vanaf dat ogenblik overschrijft de invloed van de kunstenaar ver de grenzen van zijn stad. Zijn invloed verspreidt zich dank zij de academie die hij heeft opgericht bij zijn terugkeer uit Italië. Hij volgt hiermee het voorbeeld van de bloeiende academies aldaar, die heel wat leerlingen trekken, zoals de Antwerpenaar Frans Floris, wiens reputatie nog groter zal worden dan de zijne. Hier wordt niet zozeer gepraat over schilderkunst en architectuur, doch vooral over oudheidkunde, numismatiek, schone kunsten en zelfs filosofie. Beantwoordde deze activiteit als leraar aan zijn diepste betrachtingen, of vormde het een tegengewicht voor een tamelijk geringe creatieve bedrijvig-

heid? Naar het einde van zijn loopbaan werd hem het verwijt gemaakt geen werken meer te hebben gemaakt, die echt in overeenstemming waren met zijn genie. Hij wentelde de verantwoordelijkheid hiervoor af op de Luikse soevereinen. De een na de andere hadden hem betrokken bij prachtige projecten, die alle zonder gevolg bleven...

De naam Lambert Lombard komt nergens voor in de geschriften van Torrentius. Dit is wel verwonderlijk, ook al was de kunstenaar overleden in 1566, zeventien jaar voordat de prelaat de eerste van zijn gepubliceerde brieven schreef. Dergelijk stilzwijgen werpt wel enige twijfel op de getuigenis van de reizigers uit 1575. Doch Ortelius en Vivianus moeten goed geïnformeerd zijn geweest. Hun kring van bekenden omvatte Hubert Goltzius, schilder, graveur en numismaticus, een der leerlingen uit de academie van Lombard, die hulde brengt aan de wetenschap van zijn leermeester in een werk verschenen in 1557. Tot die kring behoorde ook Dominique Lampson, genaamd Lampsonius, een ander leerling van de academie. Hij was schilder en bovenal humanistisch dichter. Achtereenvolgens was hij secretaris van Reginald Pole, Robert de Berghes, Gérard de Groesbeeck en Ernest de Bavière. Met Torrentius is hij verbonden door een langdurige vriendschap. Nog tijdens het leven van Lambert Lombard publiceert hij in 1565 het lofdicht op deze kunstenaar. Het wordt gedrukt door Goltzius en opgedragen aan Ortelius. Lampson spreekt ook niet over de woning, doch dit is te verklaren door het feit dat zijn spreektoon hooggestemd is en geen plaats laat voor gedetailleerde inlichtingen. Het getuigenis van Ortelius en van Vivianus kan dus aanvaard worden, zoals ook alle erudieten hebben gedaan die Lambert Lombard, en meer bepaald zijn werk als architect hebben bestudeerd.

De onderzoekers hebben lange tijd in het duister getast over de identificatie van het herenhuis. In 1909 sloot Ch.-J. Comhaire aan bij een « traditie » en wees het « huis Bourdon » aan, eigendom van de familie met die naam, gelegen in de rue Saint-Pierre, in de nabijheid van de voormalige collegiale kerk Sainte-Croix. Hij herhaalt dit in een artikel dat verscheen op 22 en 23 oktober 1927 in het dagblad « La Meuse » ter gelegenheid van de verkoop van het gebouw. Het tympanon in Romaanse stijl, aangeduid als « la pierre Bourdon » en dat ingemetseld zat in de muur van het toegangsportaal zou apart verkocht worden en terecht komen in de verzamelingen van het Oudheidkundig museum te Luik. Comhaire steunde gedeeltelijk op het feit dat Torrentius in zijn *Horace posthume* een van de inscripties op het tympanon aanhaalt. Dit bewijst echter geenszins dat dit laatste aangebracht werd in de woning van de prelaat. Desalniettemin raakte de idee, die het volgende jaar overgenomen werd door Jacques Breuer, verspreid. Men vond nog een bijkomend argument. *Loco ab omni parte aperto* (een plaats die aan alle zijden open ligt) werd vertaald als « een plaats die aan alle zijden de stad overheerst ». Het site van het huis Bourdon beantwoordde aan de verwachting. Dat was niet het geval voor het zgn. Hotel d'Elderen, later de Soer de Solières, op de hoek van de rue Haute-Sauvinière en de place Saint-Michel, het meest italianiserende burgerlijk gebouw dat nog overleefd stond in Luik, en dat Jules Helbig voorstelde te identificeren met de woning van Torrentius.

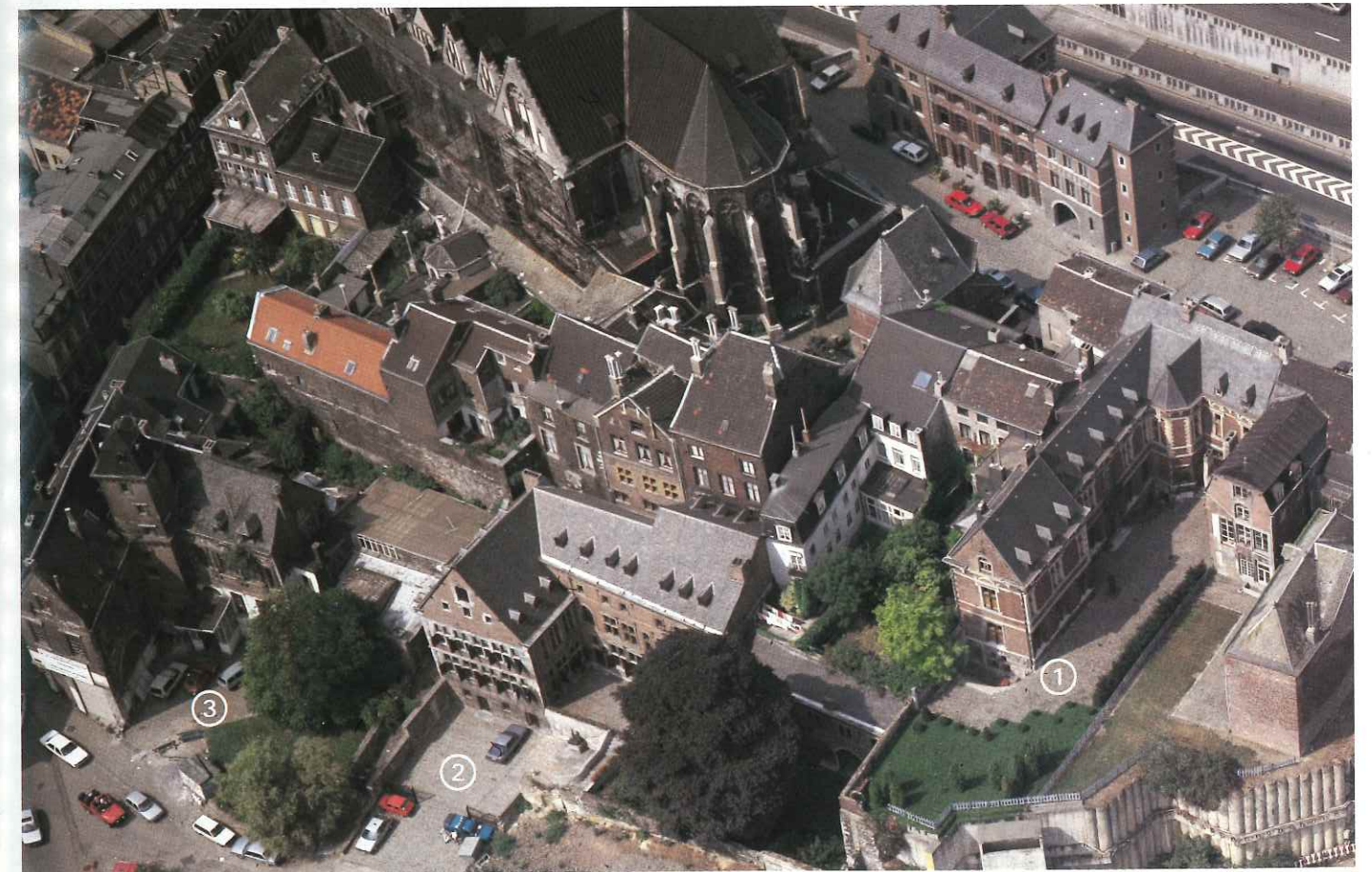
soise d'une activité exceptionnelle, celle de Jérôme Cock, « Aux quatre vents ». L'influence de l'artiste liégeois débordait dès lors largement la ville où il vit. Elle s'épanouit grâce à l'académie qu'il a fondée à son retour d'Italie, à l'imitation de celles qui ont fleuri là-bas, et qui attire force disciples, tel l'Anversois Frans Floris, dont la réputation va devenir plus grande encore que la sienne; on n'y discute pas seulement peinture et architecture, mais archéologie, numismatique, belles-lettres, voire philosophie. Cette activité d'enseignant répondait-elle à ses goûts profonds? ou le consolait-elle d'une relative carence d'activité créatrice? Vers la fin de sa carrière, on lui reprochait de ne pas avoir produit plus d'œuvres vraiment dignes de son génie; il en rejetait la responsabilité sur les souverains liégeois; les uns après les autres, ils l'avaient associé à de beaux projets, qui tous restèrent sans suite... Jamais le nom de Lambert Lombard n'apparaît sous la plume de Torrentius. Cela n'est pas sans étonner, même si l'artiste avait quitté ce monde en 1566, dix-sept ans avant que le prélat n'écrive la première des lettres publiées. Pareil silence n'est pas sans jeter quelque soupçon sur le témoignage des voyageurs de 1575. Mais Ortelius et Vivianus devaient être

très bien informés. Le cercle de leurs relations comprenait Hubert Goltzius, peintre, graveur et numismate, un des élèves de l'académie Lombard, qui rend hommage à la science de son maître dans un ouvrage savant paru en 1557. Il comprenait aussi Dominique Lampson, dit Lampsonius, autre élève de l'académie; peintre et surtout poète humaniste, successivement secrétaire de Reginald Pole, de Robert de Berghes, de Gérard de Groesbeeck et d'Ernest de Bavière, lié à Torrentius par une longue amitié, Lampson publie le panégyrique de Lambert Lombard en 1565, de son vivant donc; c'est Goltzius qui l'imprime et c'est à Ortelius qu'il est dédié; Lampson ne parle pas de la demeure, lui non plus, mais c'est que, soucieux de garder le ton noble, il se garde bien de fournir des renseignements détaillés. On peut donc accepter le témoignage d'Ortelius et de Vivianus, comme l'ont fait tous les érudits qui ont étudié Lambert Lombard, et son œuvre d'architecte en particulier.

L'identification de la demeure a longtemps mis les chercheurs à quia.

En 1909, Ch.-J. Comhaire, recueillant « une tradition », désignait la « maison Bourdon », propriété de la famille de ce

Les trois hôtels Renaissance subsistant à Liège : 1. hôtel Torrentius ; 2. hôtel de Bocholtz ; 3. hôtel de Soer de Solières. (Photo A.D.R. Studio, Verviers.)
De drie overgebleven Renaissancehotels te Luik : 1. hotel Torrentius ; 2. hotel Bocholtz ; 3. hotel de Soer de Solières.



Toch zocht Théodore Gobert het elders, in de onmiddellijke omgeving, iets dichterbij de plaats waar eertijds de collegiale kerk Saint-Pierre gestaan had. In 1948 spraken Marie Delcourt en Jean Hoyoux de hoop uit dat het hotel Torrentius eens zou kunnen geïdentificeerd worden. Het volgende jaar schreven Jean Hoyoux en Jean Puraye dat het afgebroken was. In 1957 zag Albert Dandoy nog niet klaar in het probleem.

Pas in 1967 werd het probleem opgelost. Speurend in de archieven van de voormalige collegiale kerk Saint-Pierre, de eigenaar van de grond, die behoort tot het kloosterdomein, noteert René Jans geduldig de opeenvolgende betalingen van de verschuldigde schatting; op deze wijze bewijst hij dat de woning gebouwd door Torrentius wel degelijk te identificeren is met het huis Bourdon. De idee om een dergelijk onderzoek te verrichten werd vooropgezet door Jacques Breuer... in 1928.

Wanneer Torrentius van Luik naar Antwerpen gaat op 22 april 1587, twijfelt hij of hij het huis zal verkopen of verhuren. Behoefte aan geld brengt hem tot verkoop. Aanvankelijk bepaalt hij de prijs op 3.200 florijnen, niet zonder te onderstrepen dat het hem meer dan 5.000 florijnen heeft gekost, en dan nog in een tijd waarin alles goedkoop was. Verscheidene potentiële kopers bieden zich aan, doch de onderhandelingen lopen op niets uit. Uiteindelijk wordt de koop gesloten met Jean Chapeauville, de vroegere buurman van de prelaat en zijn collega in zijn hoedanigheid van kanunnik grondheer. Hij treedt misschien slechts als stroman op voor zijn broer Guillaume. In ieder geval zal hij de verschrikkelijkste wanbetaler zijn.

Het huis wordt korte tijd daarna in «kwartieren» verdeeld, doch wordt hierdoor niet onthuisd. In 1749 wordt de woning betrokken door de burgemeester van Luik, Guillaume van Buel en zijn echtgenote Isabelle de Grady. Met aanzienlijke uitgaven wordt het aangepast aan de smaak van de tijd. Guillaume van Buel had hiervoor de toestemming moeten vragen aan het kapittel van Saint-Pierre, met de belofte niet meer dan 4.000 florijnen schadevergoeding te eisen als het kapittel het huis opnieuw in bezit zou nemen. In 1759 werd het vruchtgebruik afgestaan voor 25.000 florijnen. De aanpassingswerken werden uitgevoerd in overeenstemming met de heersende normen. Zonder enige archeologische bekommernis werden er belangrijke wijzigingen aangebracht waarvan veel thans gemakkelijk te herkennen zijn. De interieurs, die nog grotendeels aanwezig waren in 1927, zijn sedertdien vrijwel volledig verdwenen.

Het huis werd geklasseerd bij koninklijk besluit van 13 oktober 1969. Dit was een verstandige voorzorgsmaatregel tegen het risico dat het zou worden afgebroken, met of zonder belofte het elders terug op te bouwen, in het kader van de renovatie van het Luikse stadscentrum in overeenstemming met het stedelijk ontwikkelingsmodel «made in U.S.A.». Het had nochtans niet veel allure meer. In de straatgevel was het portaal omgebouwd, een aparte deur was aangebracht, bijna alle reliëfs waren afgebroken, de dakgoot werd gestut met ijzeren buizen. Achteraan zag de benedenverdieping er bijzonder belabberd uit. Aan de meeste vensters was er geknoeid: de ene waren verplaatst, de andere verkleind of vergroot, bij vele was het stenen kruiskoos verwijderd en was de vensterbank verlaagd. Schamele bouwsels vulden de binnenkoer. Binnen waren de kamers opgedeeld. De oorspronkelijke trap was verdwenen en twee nieuwe trappen waren aangebracht. In feite was alles wat er van de oorspronkelijke interieurs overbleef overal overplakt. De toestand van verkrotting zag er hopeloos uit en meer dan één architect zou zonder aarzelen het huis als onherroepelijk verloren hebben verklaard. De familie Chabot die na de Bourdons het huis hadden betrokken, hadden niet veel belangstelling voor het oude herenhuis. Jean Jowa, die in 1951 eigenaar werd, koesterde voor het huis zeker plannen, die een uitzonderlijk kenner van de oude Luikse kunst waardig waren. Doch hij had zijn plannen moeten opgeven. De Stad Luik, die het huis in 1954 had gekocht, had er niets goeds van gemaakt. De Naamloze Vennootschap «Hôtel de Bocholtz»,

De noordvleugel die op de binnenplaats uitsteekt. Deze gevel heeft een kalkstenen onderbouw, bakstenen metselwerk, kordonlijsten, deur- en vensterlijsten, kruisramen, een kroonlijst en hoekkettingen in mergelsteen.

L'aille nord dominant sur la cour. Elle montre un soubassement de calcaire, une maçonnerie en brique, des cordons, chambranles, croisées, corniche et chaînes d'angle en tuffeau.



nom, située rue Saint-Pierre, à peu de distance de l'ancienne collégiale Sainte-Croix. Il le rappelle dans un article paru dans le journal «La Meuse» les 22 et 23 octobre 1927, à l'occasion de la mise en vente de l'immeuble. Le tympan de style roman nommé «la pierre Bourdon» scellé dans le mur du porche d'entrée devait être vendu séparément et il allait entrer dans les collections du Musée archéologique liégeois. Comhaire tirait argument du fait que Torrentius évoque, dans son *Horace* posthume, une des inscriptions du tympan. Cela ne prouve en aucune façon que ce dernier était incorporé à la demeure du prélat, force est de le souligner. Nonobstant, l'idée, reprise par Jacques Breuer l'année suivante, fit son chemin. On trouva un argument de plus. On traduisait *loco ab omni parte aperto* (un endroit ouvert, dégagé de toutes parts) par «un endroit dominant la cité de toutes parts». Le site de la maison Bourdon répondait à l'attente. Et ce n'était pas le cas de l'hôtel dit d'Elderen, puis de Soer de Solières, à l'angle de la rue Haute-Sauvinière et de la place Saint-Michel, le plus italianisant de tous les bâtiments civils liégeois encore debout, que Jules Helbig avait proposé d'identifier avec la demeure de Torrentius.

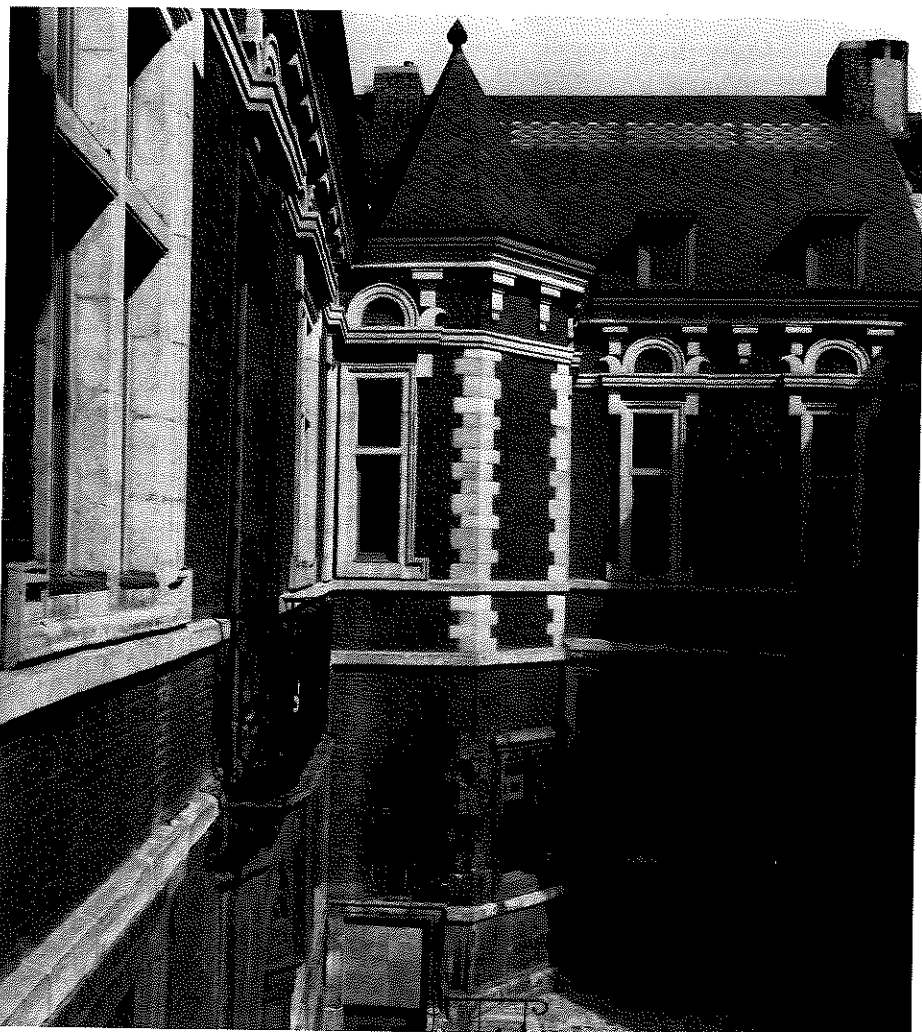
Néanmoins, Théodore Gobert la cherchait ailleurs, dans les environs immédiats, un peu plus près de l'emplacement où s'élevait jadis la collégiale Saint-Pierre. En 1948, Marie Delcourt et Jean Hoyoux en étaient à espérer que l'hôtel Torrentius serait un jour identifié. L'année suivante, Jean Hoyoux et Jean Puraye le disaient détruit. En 1957, Albert Dandoy n'y voyait pas encore clair.

C'est en 1967 seulement que le problème trouve sa solution. Fouillant dans les archives de l'ancienne collégiale Saint-Pierre, propriétaire du sol, englobé dans son territoire claustral, René Jans relève patiemment les paiements successifs de la redevance due; il établit ainsi que la demeure bâtie par Torrentius s'identifie bel et bien avec la maison Bourdon. L'idée d'une enquête de ce genre avait été lancée par Jacques Breuer... en 1928.

Lorsque Torrentius quitte Liège pour Anvers, le 22 avril 1587, il ne sait trop s'il va mettre la demeure en vente ou en location. Le besoin de fonds le pousse à la vente. Il fixe d'abord le prix à 3.200 florins, non sans souligner qu'elle lui en a coûté plus de 5.000, en un temps où tout était très bon marché. Différents acquéreurs potentiels se présentent, mais les négociations n'aboutissent pas. Elles se nouent en définitive avec Jean Chapeauville, qui a été le voisin du prélat et qui est son collègue en sa qualité de chanoine tréfoncier. Il n'est peut-être que le prête-nom de son frère Guillaume; il sera en tout cas le plus exécrable des débiteurs.

La demeure ne tarde pas à se voir partagée en plusieurs «quartiers» sans perdre pour autant beaucoup de sa dignité. Devenue la résidence de Guillaume van Buel, bourgmestre de Liège en 1749, et de son épouse Isabelle de Grady, elle est mise au goût du jour, au prix de dépenses assez considérables: Guillaume van Buel, qui avait dû demander l'assentiment du chapitre de Saint-Pierre, avait promis de ne pas réclamer plus de 4.000 florins d'indemnité au cas où ce dernier reprendrait possession de l'immeuble; il en céda la jouissance pour 25.000 florins en 1759. Ces travaux, conduits selon les normes du temps, en vue d'adapter la demeure à un style de vie nouveau et sans le moindre scrupule archéologique, apportent maintes modifications, dont beaucoup sont parfaitement repérables à l'heure actuelle; les aménagements intérieurs, qui subsistaient en grande partie en 1927, ont depuis lors presque totalement disparu.

L'hôtel est classé par arrêté royal du 13 octobre 1969. C'était une sage précaution contre le risque de le voir démolir, avec ou non promesse de le reconstruire ailleurs, par l'effet d'une rénovation du centre de Liège conforme aux modèles de développement urbain «made in U.S.A.». Il n'avait plus alors très fière allure. A la façade à rue, le portail avait été transformé, une porte indépendante avait été percée, presque tous les reliefs avaient été arasés, une rampe de fer soutenait le chéneau. A l'arrière, le rez-de-chaussée



Het traptorentje met drie vlakken, in de kruising van de twee vleugels.

La tourelle d'escalier à trois pans, logée à l'intersection des deux ailes.

filiaal van de Bank van Parijs en de Nederlanden, die het huis vanaf 1969 in zijn patrimonium had opgenomen, had wel de bedoeling het opnieuw tot leven te brengen, doch de economische crisis had er anders over beschikt. Het zou architect Charles Vandenhove zijn, aan wie de eer te beurt viel het huis uit zijn verkrotting te halen en het een zonnige toekomst te verzekeren.

De woning is gebouwd op een lang, smal perceel waarvan de korte zijden aan de noordkant aan de rue Saint-Pierre liggen, aan de zuidkant tegen de forse muurpartij van de wal van de Publémont. Het heeft een L-vormig grondplan waarvan het korte eind over de hele breedte langs de straat is gelegen en aan weerszijden aangebouwd is. Het lange eind loopt langs de westgrens van het perceel en volgt mee de kromming van de grenslijn. Op de binnenhoek van de twee vleugels bevindt zich een traptoren met drie muurvlakken. De lange vleugel, die zich uitstrekt naar de omwalling is aan het uiteinde verbreed, en vormt er een rechthoekig hoekpaviljoen waarvan de uitsprong overeenkomt met die van de traptoren. Het grote salon dat op de begane grond de volledige ruimte van dit hoekpaviljoen inneemt, is de meest indrukwekkende kamer

van het huis. De kelder die zich hieronder bevindt kreeg een heel bijzondere aandacht. De kelder is niet met een eenvoudig tongewelf bedekt, zoals elders, doch kreeg zes vierkante gewelven steunend op twee zuilen. Hij werd als stalling ingericht en had in 1670 deze functie. Was dit reeds het geval tijdens de periode van Torrentius? Voor Charles Vandenhove is het « de crypte » en zonder met deze term akkoord te gaan, deel ik met hem de bewondering die uit deze term spreekt.

In de oorspronkelijke indeling waren alle vertrekken met elkaar verbonden, zonder al die gangen en achterdeurtjes, die slechts in de achttiende eeuw de regel werden in de ontwerpen van herenhuizen. De grote trap, die door Guillaume van Buel werd aangebracht, was gelegen in het midden van de westelijke vleugel.

De opstand omvat twee bouwniveaus onder een groot dak met twee schilden, bedekt met grote leien. Oorspronkelijk waren er slechts zes kleine dakvensters. Het traptorentje heeft slechts twee niveaus en de nok van het dak steekt niet uit boven het dak van de westvleugel en is zelfs minder hoog dan het dak van de noordelijke vleugel en van het hoekpaviljoen aan de zuidzijde. Tussen de begane grond en de onderdorpel

était dans un état particulièrement piteux. La majorité des fenêtres avaient subi des modifications : déplacement pour l'une, rétrécissement pour une autre, élargissement pour plusieurs, enlèvement de la croisée de pierre et abaissement de l'appui pour beaucoup. De médiocres bâtisses encombraient la cour. Les volumes intérieurs avaient été fragmentés. L'escalier primitif avait disparu ; deux nouveaux avaient été aménagés. Ce qui subsistait en fait de décors intérieurs d'origine était partout masqué. L'état de délabrement approchait du point de non-retour, et plus d'un architecte aurait, sans beaucoup hésiter, déclaré le bâtiment irrémédiablement « pourri ». La famille Chabot, venue après les Bourdon, n'avait pas manifesté grand intérêt pour le vieil hôtel. Jean Jowa, devenu propriétaire en 1951, mûrissait pour lui des projets sûrement dignes de ce connaisseur exceptionnel de l'art liégeois ancien ; mais il avait dû y renoncer. La Ville de Liège, qui l'avait acquis en 1954, n'y avait rien fait qui vaille. La société anonyme « Hôtel de Bocholtz », filiale de la Banque de Paris et des Pays-Bas, qui l'a eu dans son patrimoine à partir de 1969, entendait bien lui redonner vie ; mais la récession économique en avait décidé autrement. Il était réservé à l'architecte Charles Vandenhove de le tirer de la décrépitude et de susciter pour lui un nouveau printemps.

La demeure est bâtie sur une parcelle longue et étroite, dont les petits côtés correspondent au nord à la rue Saint-Pierre et au sud à la puissante muraille du rempart du Publémont. Elle dessine en plan un L dont la branche courte s'étend à front de rue sur toute la largeur du terrain, entre mitoyens, et dont la branche longue s'appuie à la limite ouest de la parcelle, en épousant son irrégularité. Une tourelle d'escalier à trois pans est logée dans l'angle des deux ailes. Celle qui s'allonge vers le rempart s'élargit à son extrémité, formant une sorte de pavillon de plan rectangulaire dont la saillie répond à celle de la tourelle. Le vaste salon qui occupe au rez-de-chaussée tout le volume de ce pavillon est la pièce la plus remarquable de la demeure. La cave qui s'étend en dessous a été traitée avec un soin tout particulier : elle n'est pas couverte comme les autres d'une simple voûte en berceau, mais bien de six voûtes sur plan carré portées par deux colonnes ; elle a été aménagée en écurie et jouait ce rôle en 1670 ; le jouait-elle déjà du temps de Torrentius ? Pour Charles Vandenhove, elle est « la crypte », et sans approuver le terme, je partage l'admiration qu'il traduit.

Dans la disposition initiale, les pièces se commandaient les unes les autres, sans aucun de ces couloirs et dégagements qui ne sont devenus de règle dans la composition du plan des hôtels de maîtres qu'au XVIII^e siècle. Le grand escalier créé par Guillaume van Buel occupait le milieu de l'aile ouest.

L'élévation comporte deux niveaux sous une haute toiture à deux versants couverts de grandes ardoises, dans laquelle six petites lucarnes seulement s'ouvraient à l'origine. La tourelle d'escalier n'a pas plus de deux niveaux et le faite de sa toiture ne dépasse pas celui de l'aile ouest, moins haut que celui de l'aile nord et que celui du pavillon. Entre le sol et l'appui des fenêtres du rez-de-chaussée règne un soubassement de pierre bleue, couronné d'un vigoureux cordon ; dans la façade à rue, ses deux tiers supérieurs sont formés de quatre assises de bossages à chanfreins. Le reste des façades est pour sa majeure

partie en briques. La pierre bleue y intervient encore au niveau du rez-de-chaussée : elle constitue dans la façade à rue un pilastre à bossages carrés (son pendant a été sacrifié par suite de la transformation du portail au temps de Guillaume van Buel), dans les autres façades des chaînes d'angle appareillées en besace, et partout l'encadrement des portes et des fenêtres. Le tuffeau est utilisé en plus grande abondance : il fournit les deux cordons qui soulignent l'allège et celui qui surmonte les fenêtres ; il fournit les chambranles, les croisées, la corniche et divers éléments de caractère ornemental dont l'examen détaillé nous retiendra plus loin ; il fournit enfin dans la façade à rue le prolongement des pilastres d'angle à bossages et dans les autres façades celui des chaînes d'angle en besace.

Pareil jeu de matériaux, tricolore, est en général apprécié aujourd'hui. Mais au XVI^e siècle ? Les briques n'ont pas toujours été apparentes : dans l'un ou l'autre recoin subsiste de l'enduit. Mais comment le dater ? Questions difficiles, auxquelles nous devons revenir. Notons cependant, sans attendre, le désaccord entre les angles en besace, fort irréguliers, d'allure plutôt rustique, et le reste, de caractère raffiné, avec grande abondance de moulures.

Les fenêtres sont séparées les unes des autres par des trumeaux remarquablement larges. Elles obéissent à une organisation savante, assez bien conservée au niveau du premier étage. Dans la façade à rue, elles sont au nombre de trois, pareilles et disposées de façon presque exactement symétrique. A l'arrière de la même aile, la largeur se réduisant à moins de la moitié, elles ne sont que deux, et d'un autre type, de même hauteur, mais nettement plus étroites, à deux jours au lieu de quatre. La tourelle d'escalier a deux fenêtres à deux jours ; le pan médian est aveugle. La partie principale de la façade exposée à l'est faisait alterner à l'origine trois fenêtres à deux jours et deux à quatre jours. Le pavillon montre une fenêtre à deux jours sur son saillant exposé au nord, deux autres flanquant une fenêtre à quatre jours sur sa face est et une fenêtre à quatre jours, eseuulée, sur sa façade sud.

Une composition analogue existait assurément à l'origine au niveau du rez-de-chaussée, mais avec d'assez nombreuses divergences. En façade, une baie cochère se substituait à la fenêtre de gauche. Elle se retrouvait naturellement du côté opposé, qu'une photographie ancienne montre encore peu modifiée : elle était en plein cintre, avec un arc mouluré. A sa gauche, il y avait une fenêtre exceptionnellement large, à six jours. La tourelle d'escalier est percée d'une petite porte et, sur le pan contigu, d'une fenêtre à un seul jour, assortie à la porte. Dans le reste du développement des façades, les transformations du XVIII^e siècle ont fait disparaître tout jeu d'alternance, créant partout des fenêtres du type large au mépris de l'accord des axes verticaux d'un étage à l'autre. A vrai dire, le désaccord ne se remarque guère, tant les accents horizontaux sont prédominants. La travée médiane de la façade est a été complètement remodelée, avec la création, au rez-de-chaussée, de la porte principale du logis et, au premier étage, d'une porte-fenêtre donnant sur un balcon orné d'un garde-corps en fer forgé montrant les armoiries van Buel et de Grady ; la composition primitive ne subsiste plus que sous la corniche. Les nouvelles fenêtres, notons-le, remploient les

van de vensters is er een onderdorpel in blauwe hardsteen bekroond met een krachtige cordonlijst. Het bovenddeel van de gevel aan de straatzijde bestaat uit vier lagen van schuin afgekant bosseerwerk, dat twee derde van het oppervlak beslaat. De overige gevels zijn hoofdzakelijk in baksteen. Blauwe hardsteen is hier gebruikt voor de benedenverdieping. In de gevel aan de straatzijde werd een pilaster met vierkantig bosseerwerk in blauwe hardsteen aangebracht (het pendant hiervan verdween bij de verbouwing van het portaal in de tijd van Guillaume van Buel), in de andere gevels werd nog blauwe hardsteen aangebracht in de zaagtanden op de hoeken. Ook bij de omlijstingen van deuren en vensters komt overal blauwe hardsteen voor. Er werd overvloediger gebruik gemaakt van tufsteen: in de beide cordonlijsten onder de vensters en in de cordonlijst die de vensters bekroont, in deuren en vensterlijsten, vensterkruisen, kroonlijst en in verschillende versierende elementen die we verder van naderbij zullen bekijken. In de gevel aan de straatzijde tenslotte werd tufsteen gebruikt in het verlengde van de gebosseerde hoekpilasters en in de overige gevels in het verlengde van de zaagtanden op de hoeken.

Een dergelijk spel van materialen in drie kleuren wordt in onze tijd gewaardeerd. Werd het dat ook in de zestiende eeuw? De bakstenen zijn niet altijd zichtbaar geweest. Hier en daar zijn er nog sporen van een vroegere bepleistering. De datering hiervan stelt echter problemen waarop we nog zullen moeten terugkomen. Wijzen we nu echter reeds op het gebrek aan overeenstemming tussen enerzijds de zaagtanden, die onregelmatig zijn en een eerder rustiek karakter hebben en anderzijds de rest van de gevels die uitgevoerd zijn met grote verfijning en een overdaad aan profileringen.

De vensters zijn van elkaar gescheiden door opvallend brede penanten. Ze zijn het resultaat van een weldoordachte indeling, die tamelijk goed bewaard bleef op het niveau van de eerste verdieping. In de gevel aan de straatkant bevinden zich drie gelijkvormige vensters, die bijna exact symmetrisch verdeeld zijn. Aan de achterzijde, waar diezelfde vleugel maar half zo breed is, zijn er slechts twee vensters van een ander type, even hoog doch veel smaller, met slechts twee ruiten i.p.v. vier. De traptoren heeft twee vensters met twee ruiten. Het middenste muurvlak is blind. De hoofdgevel op de oostkant had oorspronkelijk een alternerende rij van drie vensters met twee ruiten en twee vensters met vier ruiten. Het hoekpaviljoen vertoont een venster met twee ruiten op het uitspringende deel aan de noordzijde, en twee gelijkaardige vensters aan weerszijden van een venster met vier ruiten aan de oostzijde en een enkel venster met vier ruiten aan de zuidkant.

Een analoge indeling kwam ongetwijfeld oorspronkelijk voor aan de benedenverdieping, doch met heel wat afwijkingen. In de gevel nam een koetspoort de ruimte in van het linkervenster. Aan de overzijde bevond zich uiteraard opnieuw een koetspoort, die nog in licht gewijzigde toestand, voorkomt op een oude foto. De poort had een geprofileerde rondboog. Links daarvan bevond zich een uitzonderlijk breed venster met zes ruiten. Het traptorentje heeft een kleine deur en in het aangrenzende muurvlak een venster met één ruit, overeenstemmend met de deur.

Voor het overige hebben de verbouwingen uit de achttiende

eeuw elke ritmische gevelindeling doen verdwijnen. Overal werden vensters van het brede type aangebracht zonder zich te bekommeren om de overeenkomst van de verticale assen over de verdiepingen. Dit gebrek aan overeenkomst valt eerlijk gezegd niet eens op, zozeer overheersen de horizontale lijnen. De middentravee van de oostgevel werd volledig gewijzigd. Op de benedenverdieping werd hier de voordeur van het woonhuis aangebracht, en op de eerste verdieping een deurvenster en een balkon met een borstwering in smeedijzer, versierd met de wapens van Buel en de Grady; de oorspronkelijke compositie is enkel onder de kroonlijst bewaard gebleven. Laten we hierbij noteren dat bij het vernieuwen van de vensters de oude vensterlijsten werden gebruikt. De bovendorpels uit één stuk werden wel vernieuwd. De vensters zijn nooit voorzien geweest van een stenen kruiskozijn of een onderdorpel, ingewerkt in de vensterlijst.

In de zuidgevel van het hoekpaviljoen werd het venster in de loop van de achttiende of de negentiende eeuw verplaatst omdat het verduisterd werd door een vreemd bouwwerk.

Deze zuidgevel eindigt in een topgevel, zodat er op de tweede verdieping slechts plaats is voor één venster. Het is rondbogig en uniek in zijn soort.

Alles wijst erop dat er oorspronkelijk slechts één deur naar de kelders was. Ze is thans dichtgemetseld. Ze bevond zich in de zuidgevel van de traptoren. Ze gaf uit op een Engelse binnenkoer. De kelders zijn verlucht met een onregelmatige rij keldergaten.

De versiering is geconcentreerd rond de vensters van de eerste verdieping. De omlijsting is ter hoogte van de onderdorpel versierd met twee krachtige crossetten. Aan weerszijden van de bovendorpel bevindt zich een platte kraagsteen, waarboven de bovenste cordonlijst vooruitspringt. Deze cordonlijst, die bestaat uit drie ongelijke platte banden loopt door over de hele straatgevel. De ruimte tussen de bovendorpel, de kraagstenen en de cordonlijst is versierd met een fries van bakstenen. Boven de cordonlijst bevinden zich recht boven de kraagstenen twee ruggelings geplaatste platte krullen. De ruimte daartussen wordt ingenomen door een rondboog, die bovenaan tot tegen de kroonlijst reikt en dezelfde profilering heeft als de cordonlijst. Deze bogen zijn overal even hoog, terwijl de breedte afhankelijk is van de breedte van de vensters, zodat beurtelings verhoogde en verlaagde bogen verschijnen. Boven deze verlaagde bogen springen de onderste twee banden van de kroonlijst naar voren over vrijwel de hele breedte van de druiplijst, zodat ze de vorm krijgen van een dekplaat. Dit is niet het geval boven de verhoogde bogen. Deze verschillende bogen zijn beschouwd geworden als ontlastingsbogen, doch hun versierend karakter is overduidelijk. Moeten we ze dan als frontons omschrijven, hoewel ze niet echt verbonden zijn met de cordonlijst die verder naar voor springt en hoewel de tympanons in baksteen zijn? Kan men van frontons gewagen als er nergens een zuil of een pilaster te bespeuren is? Misschien waren er wel bij de grote geveldeur, doch elk bewijs hiervoor ontbreekt. In geen geval kan ik akkoord gaan met Albert Puters, volgens wie de « konzolen » — zoals hij de kraagstenen ondanks hun vorm noemt — « van naderbij bekeken, in feite gevormd zijn uit het bovenste

chambranles de celles qu'elles ont remplacées; elles ont de nouveaux linteaux, monolithes; elles n'ont jamais eu de croisée de pierre ni d'appui intégré au reste du chambranle. A la face sud du pavillon, la fenêtre avait été déplacée vers l'est, au XVIII^e ou au XIX^e siècle, parce qu'une bâtisse adventice était venue obstruer son emplacement premier. Cette face sud s'achève en pignon, si bien qu'il y a place pour une fenêtre au niveau du deuxième étage; elle est en plein cintre, unique de son espèce.

Une seule porte donnait accès aux caves à l'origine, selon toute apparence. Elle a été murée. Elle perçait la face sud de la tourelle d'escalier. Une cour anglaise y donnait accès. Les caves sont aérées par une série de soupiraux peu régulièrement disposés.

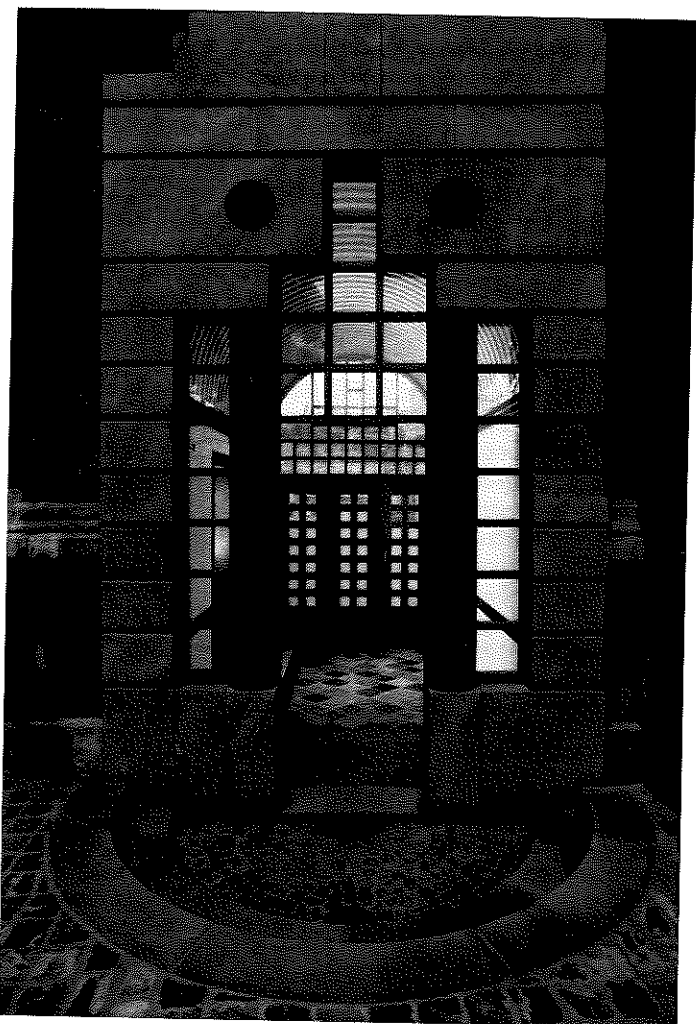
La recherche décorative se concentre autour des fenêtres du premier étage. Le chambranle pousse, au niveau de l'appui, deux énergiques crossettes. Le linteau est flanqué de deux supports portant une saillie du cordon supérieur, mouluré de trois bandes inégales. Le linteau, le cordon et les supports délimitent une frise, en brique, elle. Au-dessus du cordon, à l'aplomb des supports, surgissent deux ornements en forme de crochets plats, se tournant le dos. Entre eux s'élève, jusqu'à toucher de l'extrados le bas de la corniche, un arc en plein

cintre, mouluré comme le cordon; la hauteur est la même partout, tandis que la largeur est fonction de celle de la fenêtre, si bien que se créent deux tracés différents, l'un surbaissé, l'autre surélevé. Au-dessus des arcs surbaissés, les deux bandes inférieures de la corniche font une saillie qui prend presque toute la profondeur du larmier, évoquant un tailloir; rien de pareil au-dessus des arcs surélevés. Ces divers arcs ont été considérés comme des arcs de décharge, mais leur caractère décoratif est évident. Faut-il alors parler de frontons, bien qu'ils ne se lient pas vraiment au cordon, dont la saillie est plus forte que la leur, et bien que les tympanons soient en briques? Faut-il parler de frontons quand on ne voit nulle part la moindre colonne, le moindre pilastre? On en voyait peut-être à la grande porte, en façade, où le décor architectural devait prendre plus de richesse; mais rien ne le prouve. Je ne saurais, en tout cas, suivre Albert Puters, aux yeux de qui les « consoles » — ainsi qu'il nomme les supports en dépit de leur forme — « regardées de plus près, sont en réalité formées d'une partie supérieure de pilastre comportant un chapiteau toscan et un morceau de fût ».

La corniche, puissante, est soutenue par une série de modillons analogues aux supports qui flanquent les linteaux de fenêtres et exactement superposés à eux. D'autres viennent en

Porte principale du logis, surmontée à l'étage d'une porte-fenêtre donnant sur un balcon orné d'un garde-corps en fer forgé (aménagement du XVIII^e siècle).
Hoofdingang van de woning, met bovenop een vensterraam, uitgevend op een balkon met een smeedijzeren leuning (verbouwing uit de 18e eeuw).





Ingangspoort van de woning, uitgevend op de binnenplaats, één der interventies van Vandenhove om deze binnenplaats te herwaarderen.

Porte d'entrée du hall donnant sur la cour intérieure; une des interventions de Vandenhove pour valoriser cette cour.

deel van een pilaster met een Toskaans kapiteel en een deel van een zuilschacht ».

De machtige kroonlijst steunt op modillons met dezelfde vorm als de kraagstenen aan weerszijden van de bovendorpels van de vensters en in dezelfde verticale as als deze kraagstenen. Deze modillons worden aangevuld door andere, die zich bevinden in de as van de vensterdammen. Boven het blinde muurvlak van de traptoren bevinden er zich twee (uit de middeleeuwen geplaatste) modillons in plaats van één; boven de grote venstertrumeaus worden dat er drie. Deze bijkomende modillons reiken niet tot aan de cordonlijst. Boven elk modillon springt de onderkant van de kroonlijst naar voren zoals boven de verlaagde bogen.

De straatgevel tenslotte vertoont een versiering die enkel op die plaats voorkomt: onder ieder van de drie vensters bevinden zich drie panelen: een rechthoekig paneel tussen twee vierkante.

Bij oppervlakkige beschouwing is de totaalindruk er één van totale verwerping van de Middeleeuwse tradities en bewuste keuze voor de italianiserende stroming. Doch die indruk moet sterk worden bijgesteld: afwezigheid van enige portiek, weinig aandacht voor de symmetrie — wat duidelijk blijkt uit het L-vormige grondplan met een wenteltrap in de binnenhoek en uit het portaal dat niet in het midden werd geplaatst —, daken met sterke hellingen, topgevel aan de zuidkant. De onderbouw van de gevels die uitgeven op de binnenkoer vertoont hollijsten, waarin kleine gesculpteerde sierelementen zijn aangebracht. Bepaalde van deze eigenaardigheden met een traditioneel karakter zijn eenvoudig te verklaren als een kostenbesparend hergebruiken van elementen. Torrentius was immers niet zo erg rijk. Zijn woning kwam in de plaats van een vroegere kanunnikswoning; René Jans, die de opeenvolgende bewoners heeft opgespoord, kon opklimmen tot in 1360. In één van de kelders komt een gotische bovendorpel in de vorm van een korfboog voor. Heeft de prelaat-bouwheer alleen deze bovendorpel of het geheel van de kelders herbruikt? In één van zijn brieven, gedateerd op 10 september 1588, schrijft hij dat hij de woning van de fundamente (a fundamentis) heeft herbouwd. Doch dit betreft niet noodzakelijk het hele gebouw. In zijn geheel behoort het grondplan tot de Middeleeuwse traditie, behalve dan het hoekpaviljoen aan de zuidkant, dat een rechte uitsprong vormt. De « crypte » zou dus best de enige ondergrondse ruimte kunnen zijn, die in 1565 werd aangebracht en dit ondanks zijn « gewijd » karakter.

De Italianiserende stijl is hier trouwens van een bijzonder eigenaardige soort. We gaan niet blijven stilstaan bij de zichtbare bakstenen en de zaagtanden op de hoeken, want dit alles kan bedekt zijn geweest met een pleisterlaag. Doch de plastische versiering is compleet verbijsterend. Waar vinden we elders zulke krachtige crossetten, die bovendien beperkt blijven tot de onderkant van de vensters? Waar vinden we vooral een vergelijkbaar voorbeeld van het compleet verbijsterende hoofdgestel met zijn cordonlijst met sterk geritmeerde uitsprongen, die boven de vensters als kroonlijsten fungeren (ze komen wel voor in het Gildehuis der Kruisboogschutters te Antwerpen, gedateerd 1579-1580, doch dit in een volledig verschillende kontekst), met zijn bogen die tot twee verschillende types behoren, en vooral met zijn platte krullen, die een bizarre en zelfs storende indruk maken, zoals ze aangebracht zijn vlak onder een modillon?

Het bovenstaande zou al voldoende zijn om de vrijheid van de architect ten overstaan van de basisregels van de Renaissance, duidelijk te maken. Dit was zeker niet het gevolg van onwetendheid. Lambert Lombard, die in Italië had gereisd, die kontakten onderhield met Giorgio Vasari, die samenwerkte met de uitgever Hiëronymus Cock, moet wel vertrouwd zijn geweest met de talrijke architecturale handboeken die tijdens zijn leven werden gepubliceerd, met de opeenvolgende uitgaven van Vitruvius (de Bibliotheek van de Universiteit van Luik is in het bezit van een *Vitruvius* in het latijn uit 1523, die het autograaf draagt van Lambert Lombard, doch het is een vervalsing), met de werken van Labacco (1552), van Ligorio (1553), van Palladio (1554), met de fameuze *Regole delle cinque ordini d'architettura* uitgegeven

supplément dans l'axe de la plupart des trumeaux; au trumeau aveugle de la tourelle d'escalier, on en voit deux (désaxés) au lieu d'un; aux deux grands trumeaux de la façade à rue, trois. Ces modillons supplémentaires s'allongent un peu vers le bas, en se rétrécissant par deux fois; ils n'atteignent pas pour autant le cordon. Au-dessus de chacun des modillons, le bas de la corniche fait saillie comme au-dessus des arcs surbaissés.

Enfin, la façade à rue se pare d'un décor qui n'apparaît que là: sous chacune des trois fenêtres, l'allège fait voir trois panneaux, un rectangulaire entre deux carrés. Comme la plupart des ornements de cette façade, ils ont été mis à ras, sans doute au XVIII^e siècle.

Rejet radical des traditions médiévales, adhésion décidée à l'italianisme, telle est en première approche l'impression d'ensemble. Mais elle est à nuancer fortement: absence de tout portique, dédain de la symétrie — traduit d'une part dans le plan en L avec escalier en vis dans l'angle et d'autre part dans le décentrement du porche —, toits à forte pente, pignon sud. Le soubassement des façades donnant sur la cour montre des cavets d'adoucissement où se logent des petits éléments décoratifs sculptés. Certaines de ces particularités d'allure traditionnelle n'ont sans doute pas d'autre cause que des emplois dictés par le souci d'économie, car Torrentius n'était pas bien riche. Sa demeure a remplacé une maison canoniale antérieure; René Jans, qui en a recensé les occupants successifs, a pu remonter jusqu'en 1360. Il y a dans une des caves un linteau en anse de panier gothique. Le prélat bâtisseur a-t-il remployé le linteau ou la totalité des caves? Il écrit dans une de ses lettres, datée du 10 septembre 1588, qu'il a reconstruit la demeure depuis les fondations (a fundamentis). Mais cela ne concerne pas nécessairement tout le bâtiment. Le plan appartient à la tradition médiévale dans son ensemble, mais non pas pour ce qui est du pavillon sud formant aile en retour d'équerre. La « crypte » pourrait donc bien être, en dépit de son apparence vénérable, le seul local en sous-sol créé en 1565.

L'italianisme est par ailleurs d'un bien curieux aloi. Passons sur les briques apparentes et sur les chaînes d'angle, puisque tout cela était peut-être caché sous un enduit. Mais l'ornementation plastique est franchement déconcertante. Où trouver ailleurs des crossettes aussi marquées et présentes seulement dans le bas des fenêtres? Où trouver, surtout, l'équivalent de cet entablement proprement extravagant, avec son cordon à saillies syncopées, jouant les corniches au-dessus des fenêtres (on en voit bien à la maison de la Gilde des Arbalétriers d'Anvers, datée de 1579-1580, mais dans un contexte radicalement différent), avec ses arcs de deux types, avec, surtout, ses amortissements en crochets, qui font un effet bizarre, voire fâcheux, placés qu'ils sont juste en dessous d'un modillon?

Ceci suffirait à mettre en évidence la désinvolture de l'architecte vis-à-vis des préceptes qui régissent l'architecture de la Renaissance. Ce n'est assurément pas par ignorance. Lambert Lombard, qui avait fait le voyage d'Italie, qui était en relations avec Giorgio Vasari, qui travaillait avec l'éditeur Jérôme Cock, ne pouvait pas ne pas connaître les traités d'architecture publiés en grand nombre de son vivant, les éditions successives de Vitruve (la Bibliothèque de l'Université de Liège

possède un *Vitruve* en latin de 1523 qui porte un « autographe » de Lambert Lombard, mais c'est un faux), les ouvrages de Labacco (1552), de Ligorio (1553), de Palladio (1554), les fameuses *Regole delle cinque ordini d'architettura* données par Vignole en 1562 et en 1563, la *Regle générale d'architecture* donnée par Jean Bullant en 1564, le *De Architectura* de Jacques Androuet du Cerceau (le premier livre, publié à Paris en 1559, a pu lui fournir l'idée de faire alterner des baies de deux largeurs différentes; voyez les planches I, II et XLVII) et surtout les livres de Sebastiano Serlio. De son côté, Torrentius, qui avait séjourné en Italie plus longuement et plus récemment que son architecte, était sans nul doute un client particulièrement averti.

Mais Lambert Lombard ne se considérait-il pas comme plus savant que les auteurs de ces traités? N'aurait-il pas cru indigne de lui d'obéir docilement à leurs injonctions? N'était-il pas résolu à se forger un style personnel, une *maniera*, pour utiliser le terme italien? Le portail de Saint-Jacques n'est pas vraiment classique, lui non plus, et Louis Abry (1643-1720) le faisait déjà remarquer; Albert Puters n'a pas tort de le ranger dans le maniérisme, et l'hôtel Torrentius doit y être rangé lui aussi.

Sans doute certaines bizarreries ne sont-elles pas à mettre sur le compte de la volonté d'originalité, mais bien d'une maladresse imputable soit à l'architecte, soit aux maçons. Les trumeaux latéraux de la façade à rue sont d'inégale largeur. Ceux de la façade est du pavillon, qui se confondent avec les chaînes d'angle, ne sont pas pareils l'un à l'autre. Les deux paires de fenêtres à deux jours curieusement placées en angle aux extrémités de la façade du corps de logis qui s'étend du pavillon à la tourelle d'escalier, présentes au premier étage, mais pas au rez-de-chaussée, ne se répondent que fort imparfaitement. La fenêtre de la face est de la tourelle n'a pas de crossettes...

« Colonnes, Frontispices, Statues et autres appareils sentans leur Royauté ou Seigneurie », lit-on dans une édition parisienne, datée de 1572, de l'*Architecture* de Vitruve (p. 152, Cinquième livre, Scène tragique); les « maisons d'hommes particuliers », par opposition, « ont leurs fenestragés et ouvertures faites à la mode commune » (p. 153, Scène comique). La première construction de Lambert Lombard, celle où il avait superposé le corinthien et le composite, était une commande d'un chanoine noble de la cathédrale, Winand de Wyngaerde, un très grand personnage. Elle était ornée, significativement, des « quatre quartiers dudit seigneur, coupés sur les attiques de la corniche du toit », c'est Louis Abry qui l'atteste. Torrentius n'appartient pas à la noblesse; c'est « un simple bourgeois » et son attitude envers les chanoines nobles, Winand de Wyngaerde en particulier, « est peut-être un peu trop déferente » (Marie Delcourt et Jean Hoyoux); il s'est sans doute délibérément interdit des ornements qui risquaient d'être considérés comme usurpés.

Et les étranges amortissements en crochets, si présents au regard, étaient peut-être chargés d'une valeur symbolique. Ils se retrouvent dans une gravure d'après Lambert Lombard, aux angles du tombeau où le Christ va être inhumé. Je ne vois que deux significations qui puissent convenir ici et là: l'abaissement devant la volonté divine, l'esprit de sacrifice. Pareille

door Vignola in 1562 en 1563, met de *Reigle générale d'architecture* van Jean Bullant uit 1564, met de *De Architectura* van Jacques Androuet du Cerceau (het eerste boek, gepubliceerd in Parijs in 1559, heeft hem misschien op het idee gebracht om de vensters in afwisselende breedte aan te brengen; zie plaat I, II en XLVII) en vooral met de boeken van Sebastiano Serlio. Van zijn kant was Torrentius die langer en nog recentelijker dan zijn architect, in Italië had verbleven, ongetwijfeld een klant met bijzonder veel kennis van zaken.

Doch beschouwde Lambert Lombard zich niet als nog geleerder dan de auteurs van deze handboeken? Achte hij het niet beneden zijn waardigheid om hun geschriften slaafs na te volgen? Was hij niet vastbesloten om een eigen stijl te ontwikkelen, een *maniera*, om de Italiaanse term te gebruiken? Ook het portaal van de Saint-Jacques is niet echt klassiek, zoals Louis Abry (1643-1720) het reeds liet opmerken; Albert Puters heeft geen ongelijk als hij het als maniëristisch klasseert. Het hotel Torrentius hoort in dezelfde categorie thuis. Ongetwijfeld zijn sommige eigenaardigheden niet op rekening te schrijven van een drang naar oorspronkelijkheid, maar wel het resultaat van onhandigheden ofwel van de architect, ofwel van de metselaars. De zijtrumeaus van de straatgevel zijn ongelijk in breedte. Deze aan de oostgevel van het hoekpaviljoen, die versmelten met de zaagtanden, verschillen van elkaar. De twee paar vensters met twee ruiten, die zo eigenaardig opgesteld staan aan de uiteinden van de gevel van het woonhuis, die doorloopt van het hoekpaviljoen tot aan de traptoren, en die we aantreffen op de eerste verdieping maar niet op de begane grond, zijn niet geheel met elkaar in overeenstemming. Het venster aan de oostzijde van de traptoren heeft geen versiering met crossetten...

«Colonnes, Frontispices, Statues et autres appareils sentans leur Royauté ou Seigneurie», staat te lezen in een Parijse editie, gedateerd in 1572, van de *Architectura* van Vitruvius (p. 152, 5de boek, Scène tragique); de «maisons d'hommes particuliers» daarentegen «ont leurs fenestragés et ouvertures faites à la mode commune» (p. 153, Scène comique). Het bouwwerk van Lambert Lombard, daar waar hij de korinthische en de komposiete orden boven elkaar gebruikte, was een opdracht van een adellijke kanunnik van de kathedraal, Winand de Wyngaerde, een zeer belangrijk personage. Niet toevallig is het gebouw versierd met «de vier kwartieren van het wapenschild van deze heer, aangebracht op de attieken van de kroonlijst van het dak», de woorden zijn van Louis Abry. Torrentius behoort niet tot de adel; het is een eenvoudige burger en zijn houding tegenover de adellijke kanunniken, in het bijzonder Winand de Wyngaerde «is misschien wel iets al te onderdanig» (Marie Delcourt en Jean Hoyoux); wellicht heeft hij doelbewust geen versiering aangebracht die als machtsvertoon kon geïnterpreteerd worden.

En wat die eigenaardige krulvormige aanzetten betreft, die zozeer opvallen: misschien hebben ze een symbolische betekenis. Ze komen ook voor op een gravure naar Lambert Lombard, op de hoeken van het graf waarin Christus zal neergelegd worden. Ik zie maar twee betekenissen die zowel hier als daar zouden kunnen passen: de onderwerping aan de goddelijke wil, de geest van offervaardigheid. Deze idee is niet ongerijmd dan het verband dat door Philibert de l'Orme

gelegd werd tussen het systeem der antieke orden en de H. Schrift.

«En een curiosum, dat misschien uniek is in het hele land, ga ik u in het oor fluisteren, want ik ben thans misschien de enige die het ken, onder het wandbehang namelijk zitten er fresco's met grottesci en zedenspreuken, die een nieuw eigenaar, als hij goede smaak heeft, met niet teveel kosten in eer zou kunnen herstellen. Dit is de versiering die dateert van de constructie uit de Italiaanse Renaissance». Dat schreef Ch.-J. Comhaire in 1927. Ongetwijfeld heeft hij er geen ogenblik aan gedacht dat de bewuste «fresco's» eenvoudig ingemetseld zouden worden... Het zal wel de vochtigheid van de wand zijn geweest die een dergelijke ingreep moest rechtvaardigen. Sedertdien zijn ze terug aan het licht gekomen en hebben geen vandalisme meer te duchten. Ze versieren drie wanden van het grote salon, op de benedenverdieping van het hoekpaviljoen. Enkel op de westelijke wand hebben ze nog een redelijke omvang. Onderaan, tot op meer dan halve hoogte van de wand bootsen ze een wandbeschoot met panelen na; de schildering is uitgevoerd in verschillende tinten van donkergrijs, verhoogd met heldere maskerkoppen. Het bovenste deel is versierd met grotesken op een bleke achtergrond. Het zijn motieven die geïnspireerd zijn op de Romeinse «grotti» zoals men de ruïnes van antieke huizen in de bodem vroeger noemde: Griekse sfinxen, guirlandes, tuiltjes, priëlen, voluten, dit alles samengebracht in symmetrische composities. Een eigenaardig gevormde cartouche draagt een Latijnse spreuk: CUM FINIERIT HO TUNC INCIPIET. Dit «Ho» vergezeld van het afkortingsteken, betekent «homo». Het betreft vers 6 uit Hoofdstuk XVIII van het Boek Ecclesiasticus, een der Wijsheidsboeken uit de Bijbel. Indien ik dit hier kan aanduiden, dank ik mijn informatie aan Dhr. André Deblon, een even vriendelijk als erudiet heer. De betekenis is de volgende: wanneer de mens meent aan het einde gekomen te zijn (van het mediteren over de goddelijke essentie), dan staat hij nog maar bij het begin.

Zoals men ziet is deze spreuk volledig afgestemd op de persoonlijkheid van de prelaat. De aanwezigheid van grotesken in zijn woning mag niet verbazen, daar ook kardinaal Bibbiena er had laten schilderen in zijn *Stufetta*, alsook kardinaal Julius de Medici, de toekomstige paus Clemens VII in de Villa Madama, zonder dan nog te spreken van de *Loggetta* en de beroemde pauselijke *Loggia's* in het Vaticaan. Wel is het zo dat intussen de Contra-Reformatie heel wat gedurfde versiering had teruggefloten. Doch in het geval van Torrentius leidde de oprechtheid niet tot fanatisme. De aard van de geschilderde versiering toont aan dat de strengheid van het architecturaal kader niet ingegeven werd door religieuze scrupules.

Sporen van analoge muurschilderingen werden teruggevonden in verscheidene andere kamers, zodat we mogen aannemen dat alle ontvangstruimten op dergelijke wijze versierd waren. En in één van de salons op de eerste verdieping zijn er op de balken van het plafond nog sporen herkenbaar van een geometrische versiering in rode en blauwe tinten, die enigszins doen terugdenken aan de «salle des gardes» in het kasteel van Cheverny.

De belangrijkste geschilderde decors werden zeker ontworpen

idée est-elle plus saugrenue que celle de rattacher le système des ordres à l'écriture sainte, qui habitait Philibert de l'Orme?

«Et, une curiosité peut-être unique dans le pays, je vais vous le confier à l'oreille, puisque je suis peut-être le seul aujourd'hui à le savoir, c'est qu'il y a, sous la tapisserie, une toile quelconque avec un papier quelconque, des fresques à grottesci et sentences morales, qu'un nouveau propriétaire, s'il est homme de goût, pourrait remettre en honneur sans bourse délier. C'est la décoration datant de la construction Renaissance italienne». Voilà ce qu'écrivait Ch.-J. Comhaire en 1927. Sans doute n'a-t-il pas imaginé un seul instant que les «fresques» en question allaient être purement et simplement murées... Sans doute l'humidité du mur qui les porte a-t-elle été considérée comme une justification suffisante. Elles ont revu le jour naguère, et n'ont plus dorénavant à craindre les vandales. Elles parent trois des murs du grand salon, au rez-de-chaussée du pavillon, mais n'ont gardé quelque ampleur que sur le mur ouest. Dans le bas, sur plus de la moitié de la hauteur de la pièce, elles créent l'illusion d'un lambris à panneaux; peint dans une gamme de gris sombres, il est rehaussé de mascarons clairs. Dans le haut s'espacent sur un fond pâle des grotesques, des motifs inspirés de ceux des «grottes» romaines, comme on nommait les ruïnes de maisons antiques enfouies sous le sol moderne: sphinges, guirlandes,

des, bouquets, tonnelles, volutes, organisés en compositions symétriques. Un grand cartouche bizarrement découpé porte une devise latine: CVM FINIERIT HO TVNC INCIPIET. Ce «Ho», accompagné d'une marque d'abréviation, c'est «homo». Il s'agit du verset 6 du chapitre XVIII de l'*Ecclesiastique*, un des Livres sapientiaux de la Bible. Si je puis l'indiquer ici, c'est grâce à M. André Deblon, obligeant autant qu'érudit. Le sens est le suivant: lorsque l'homme croit en avoir fini (de méditer sur l'essence divine), il n'en est encore qu'au commencement.

Rien de mieux accordé, on le voit, à la personnalité du prélat. La présence de grotesques dans sa demeure n'étonne guère, puisque le cardinal Bibbiena en avait fait peindre dans sa *Stufetta* et le cardinal Jules de Médicis, futur Clément VII, dans la Villa Madama, sans parler de la *Loggetta* et des célèbres *Loges* du Vatican. Dans l'intervalle, à vrai dire, la Contre-Réforme avait remis en question bien des audaces. Mais chez Torrentius, la sincérité n'engendrait pas le fanatisme. Le caractère du décor peint montre que l'austérité du décor architectural n'est pas due à des scrupules d'ordre religieux. Des vestiges de peintures murales analogues ont été découverts dans plusieurs autres pièces, si bien qu'on peut croire que tous les locaux de réception étaient ornés ainsi.

Et dans un des salons du premier étage, les solives du plafond à voussettes gardent les traces encore identifiabiles d'un décor géométrique, dans des tons alternés de rouge et de bleu, qui n'est pas sans rappeler la salle des gardes du château de Cheverny.

Les principaux décors peints sont assurément de l'invention de Lambert Lombard: il s'est sans nul doute intéressé, pendant son séjour à Rome, à la fameuse *Domus Aurea*, où on reconnaît leurs prototypes, même si son nom n'a pas été relevé parmi les innombrables graffiti qu'y ont laissés les visiteurs (parmi lesquels Hubert Goltzius, en 1559). Sans doute a-t-il confié l'exécution à ses disciples.

Le traitement de conservation dont les décors avaient besoin a été assuré par M. Jacques Folville, en liaison étroite avec l'Institut royal du patrimoine artistique.

Considérant le rôle important tenu par la peinture à l'intérieur de la demeure, on doit se demander si elle n'intervenait pas aussi à l'extérieur. On a tendance à croire que cela ne se faisait pas sous nos latitudes inclementes. Mais Philibert de l'Orme n'a-t-il pas fait peindre des «fresques» sur la façade du château de Saint-Maur? Frans Floris n'a-t-il pas abondamment décoré de peintures la façade de la somptueuse maison qu'il s'est fait bâtir à Anvers en 1562-



A droite et à gauche de la cheminée de la grande salle, vestiges de peintures murales datant de la construction de l'hôtel Torrentius.

Links en rechts van de schoorsteen in de grote zaal zijn er overblijfselen te zien van muurschilderingen, die tijdens de bouw van het hotel Torrentius werden aangebracht.

door Lambert Lombard: tijdens zijn verblijf te Rome, heeft hij ongetwijfeld met veel belangstelling de *Domus Aurea* bezocht. Hier herkennen we de modellen die aan de basis lagen van onze decors, hoewel de naam Lombard niet voorkomt onder de ontelbare graffiti die er door de bezoekers werden achtergelaten (o.m. door Hubert Goltzius in 1559). De uitvoering van de decors heeft hij ongetwijfeld overgelaten aan zijn leerlingen.

De conservatie-behandeling die noodzakelijk was, werd uitgevoerd door Dhr. Jacques Folville, in nauwe samenwerking met het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium. Gezien de belangrijke rol van de geschilderde versiering in het interieur, kan men zich afvragen of dergelijke versiering ook voorkwam aan het exterieur. Men is geneigd te veronderstellen dat dit in onze regenachtige streken niet het geval was. Maar toch heeft Philibert de l'Orme « fresco's » laten schilderen op de gevel van het kasteel van Saint-Maur. Frans Floris heeft een overvloedig geschilderd decor aangebracht op de gevel van de luxueuze woning die hij te Antwerpen liet bouwen in 1562-1563 (huis gebouwd naar de plannen van zijn oudere broer Cornelius, die in dezelfde periode als Lambert Lombard in Rome verbleven had, en die naar men aanneemt besloten had om hem de jonge Frans als leerling te sturen). Het portaal van de Saint-Jacques vertoonde nog « op verschillende plaatsen sporen van verguldsel » in de tijd toen Jean-Simon Renier werkte aan de nauwgezette *Inventaire*, die hij publiceerde in 1893. Men kan zich dus rustig inbeelden dat de buitenmuren niet alleen bepleisterd, doch tevens beschilderd waren. Als de versiering discreet bleef, was ze misschien beperkt tot de friezen en in de tympanons boven de vensters op de eerste verdieping.

De achttiende eeuw heeft enige sporen nagelaten in het hotel Torrentius: een kleine schouw, van een weinig gangbaar type, die dateerbaar was van ruim voor het midden van de eeuw (de mantel werd gestolen in 1979!), verder enkele binnendeuren met geprofileerde versiering. De trap, waarvan reeds sprake was, werd op verzoek van Charles Vandenhove verwijderd. Hij was meer gevoelig voor het feit dat de trap hier niet op zijn plaats was en dat zijn concept ook niet zo geslaagd was, dan voor de onmiskenbare kwaliteiten van de gesculpteerde versiering. De trap werd verworven door de Stad Luik. De koepel van de trapzaal bleef ter plaats. Hij is versierd met vier termen in stucwerk, die een beetje onhandig herinneren aan deze van het plafond van de grote zaal in het stadhuis. De koepel was daarenboven versierd met schilderijen. Na een onderzoek dat uitgevoerd werd door een gedeeltelijke verwijdering van de muurverf die ze bedekte, werd het niet opportuun geacht om ze te restaureren.

De lezer zal zich herinneren dat de identificatie van het hotel Torrentius het resultaat is van archiefonderzoek. Het onderzoek gebaseerd op stylistische studie was op niets uitgelopen. Dit is niet zo verwonderlijk. Lambert Lombard is tegelijk zeer beroemd en zeer slecht gekend. Vooral over zijn werk als architect is de stand van de kennis uiterst ontoereikend en al te weinig gefundeerd. Het hotel Torrentius, dat het enige overgebleven burgerlijk gebouw is dat met een grote mate van waarschijnlijkheid aan hem kan toegeschreven worden, heeft weinig gemeen met het portaal van de Saint-Jacques, dat met

een zelfde mate van waarschijnlijkheid aan hem wordt toegeschreven op basis van een tekening waarvan men jammer genoeg het spoor bijster is. Het komt trouwens maar vaagweg overeen met de idee die men zich zou kunnen gevormd hebben van een constructie van Lambert Lombard. Hoewel duidelijk de wil aanwezig is om te breken met de Middeleeuwse tradities, blijkt ook een opvallende onafhankelijkheid tegenover de regels van de architectuur tijdens de Renaissance, waarvan men toch veronderstelde dat ze ieder Italianiserend kunstenaar zeer nauw aan het hart lagen... Het hotel Torrentius stelt ons nog voor heel wat raadsels. Doch de hamvraag die zich stelde aan de mensen van onze tijd, is opgelost: het gebouw is gered.

Pierre Colman.

Wij danken het Ministerie van de Franse Gemeenschap voor de toestemming om dit artikel te publiceren, dat oorspronkelijk verscheen in 1982 in het werk *Hôtel Torrentius, Lambert Lombard 1565* — Charles Vandenhove 1981, (collection Architecture pour Architecture), pp. 8 tot 24.

De grote zaal of zaal-Debré: schitterende schoorsteen en deuromlijsting in gepolijste kalksteen, muurschildering van Olivier Debré.

La grande salle ou salle Debré: superbe cheminée et encadrement de porte en calcaire poli, peinture murale d'Olivier Debré.



1563 (maison construite sur les plans de son frère aîné Cornelius, qui avait séjourné à Rome en même temps que Lambert Lombard et pris la décision de lui envoyer le jeune Frans comme élève, à ce que l'on croit)? Le portail de Saint-Jacques ne montrait-il pas « encore des traces de dorure sur plusieurs points » à l'époque où Jean-Simon Renier préparait le consciencieux *Inventaire* qu'il a publié en 1893? Il est donc permis d'imaginer les murs extérieurs non seulement enduits, mais ornés de peintures. Si les ornements étaient discrets, ils ont très bien pu se localiser dans les frises et dans les tympanons superposés au-dessus des fenêtres du premier étage.

Le XVIII^e siècle a laissé quelques témoins à l'intérieur de l'hôtel Torrentius. Une cheminée, petite, d'un type peu commun, à situer nettement avant le milieu du siècle (son manteau a été volé en 1979!). Puis quelques portes intérieures ornées de moulures. Quant à l'escalier dont il a déjà été question, Charles Vandenhove, plus sensible au caractère intemporel de sa présence et aux maladrotes de sa conception qu'à la qualité, estimable, de sa menuiserie sculptée, a obtenu la permission de l'enlever; c'est la Ville de Liège qui l'a acquis. Le dôme de la cage d'escalier, lui, est resté en place. Il est orné de quatre termes en stuc qui rappellent gauchement ceux du plafond de la grande salle de l'Hôtel de ville. Il a été décoré par surcroît de peintures; après un examen permis par l'enlèvement partiel du badigeon qui les cachait, elles n'ont pas été jugées dignes d'être remises en honneur.

C'est une enquête dans les archives qui a permis l'identification de l'hôtel Torrentius, on s'en souvient. Les recherches basées sur l'étude stylistique avaient fait buisson creux. Ce n'est pas tellement surprenant. Lambert Lombard est tout à la fois fort célèbre et fort mal connu. Sur son œuvre d'architecte, en particulier, les connaissances acquises manquent fâcheusement d'ampleur et de solidité. L'hôtel, seul édifice civil encore debout qui puisse lui être attribué avec un degré élevé de probabilité, ressemble fort peu au portail de Saint-Jacques, qu'on lui attribue avec un même degré de vraisemblance, sur base d'un dessin dont on a malheureusement perdu la trace. Il ne correspond que d'assez loin avec l'idée que l'on pouvait se faire a priori d'une construction de Lambert Lombard: s'il manifeste une volonté bien affirmée de rompre avec les traditions médiévales, il affiche une indépendance frappante vis-à-vis des règles de l'architecture de la Renaissance, nécessairement chères, supposait-on, à tout italianisant convaincu...

L'hôtel Torrentius garde encore bien des énigmes. Mais la question majeure qu'il posait aux hommes de notre temps n'attend plus sa réponse: il est sauvé.

Pierre Colman.

Nous remercions le Ministère de la Communauté française de nous avoir autorisé à reproduire cet article paru en 1982 dans l'ouvrage intitulé *Hôtel Torrentius, Lambert Lombard 1565* — Charles Vandenhove 1981 (collection Architecture pour Architecture), pp. 8 à 24.

BIBLIOGRAPHIE

- BREUER, Jacques, A propos de la « Pierre Bourdon », dans *Chronique archéologique du pays de Liège*, t. 19, 1928, pp. 18-19.
- COLMAN, Pierre, Tradition vivace et ferments nouveaux. Lambert Lombard, Jacques du Broeucq et les arts de leur temps, dans *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres, arts, culture*, t. 2, (Bruxelles, 1978), pp. 143-157.
- DANDOY, Albert, La Renaissance liégeoise, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. 5, n° 116, 1957, pp. 123-136.
- DELCOURT, Marie et HOYOUN, Jean, *Laevinus Torrentius. Correspondance. Edition critique, notes et index*, 3 vol., Paris, 1950, 1953 et 1954 (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CXIX, CXXVII et CXXXI).
- DELCOURT, Marie et HOYOUN, Jean, Torrentius, créancier de Chapeauville, dans *Miscellanea J. Gessler*, Anvers, 1948, t. 1, pp. 376-385.
- Exposition Lambert Lombard et son temps*, Liège, 1966, spécialement la notice n° 11.
- GOBERT, Théodore, *Liège à travers les âges*, nouvelle édition, t. 9, Bruxelles, (1977), pp. 314, 332-333 et 334-335, et fig. 2425-2429.
- HUBAUX, Jean et PURAYE, Jean, Dominique Lampson. Lamberti Lombardi... vita. Traduction et notes, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 18, 1949, pp. 53-77.
- JANS, René, Une œuvre architecturale authentique de Lambert Lombard identifiée à Liège: l'hôtel Torrentius, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. 7, n° 159, 1967, pp. 213-219; voir aussi n° 162, pp. 313-314.
- PUTERS, Albert, Lambert Lombard et l'architecture de son temps à Liège, dans *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites*, t. 14, 1963, pp. 5-50.