

En préambule à cette thèse, nous tenons à remercier, pour leur soutien et leur aide chaleureuse, notre promoteur, Albert Lemeunier, ainsi que les différents membres de notre comité d'accompagnement, avec une pensée particulière pour Luc Francis Génicot, dont nous saluons la mémoire. Nous tenons également à remercier le personnel scientifique et technique des *Musées royaux d'art et d'histoire* de Bruxelles, pour leur collaboration, leur patience et leur amitié. Un tout grand merci, finalement, Jean-François, Patrick et Gaëtan, pour leur assistance technique et leur encadrement moral.

Il nous tient à cœur de dédier cette thèse au professeur Jacques Stiennon, qui par un beau matin de l'année 1974, nous a ouvert la diathèque d'histoire de l'art médiéval. Nous lui devons notre vocation...

INTRODUCTION

« ...Du mélange progressif d'influences ethniques diverses, le temps a pu faire surgir un art spécial, ni rhénan, ni flamand, ni français, bien qu'il se rattache à tous les trois par de nombreuses affinités. Cet art, dont Liège a voulu étaler les productions dans l'ordre chronologique, il faudrait aujourd'hui lui donner un nom, pourquoi pas « art mosan » ? »¹

Charles de Linas, écrivait ces quelques lignes en se remémorant sa visite de l'exposition d'art ancien, organisée à Liège, en 1881, à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance belge. Frappé par la parenté de style, de conception et d'esprit des œuvres qu'il avait pu y admirer, il proposait de les regrouper, sous le vocable commun d'art mosan. En réalité, il ne s'agissait pas là d'une révélation soudaine. Une poignée d'érudits avait, depuis quelques décennies, déjà, pressenti l'existence d'un art spécifique aux rives de la Meuse. Une fois nommé, cet art mosan semblait toutefois accéder à un nouveau degré de vraisemblance. En portant l'art mosan sur les fonts de baptême, Charles de Linas lui conférait une certaine légitimité. Il ouvrait le pas, sans le savoir, à une impressionnante littérature.

À l'exception de quelques brèves synthèses, récapitulant en quelques lignes les étapes majeures du débat scientifique, ou dressant l'état de la question pour certains aspects spécifiques, il n'existait, jusqu'à l'heure actuelle, aucune étude historiographique de l'art mosan. Après plus d'un siècle et demi de recherches, il semblait nécessaire de faire le point, non seulement pour dresser un bilan, un état de la question, mais également pour situer l'art mosan au sein de l'évolution générale du débat historique, en évaluant l'influence du contexte historique, politique et culturel sur l'évolution générale des débats qui lui étaient consacrés.

Cette historiographie de l'art mosan, est abordée sous une double démarche, appréhendant le phénomène, d'une part sous une approche terminologique, identitaire, géographique et historique, et d'autre part par le biais d'un vaste état de la question, mettant en évidence les étapes majeures, les apports, et, le cas échéant, les manquements ou les failles du débat scientifique.

La première partie de cette étude retrace la manière dont le patrimoine artistique mosan fut perçu, à l'époque médiévale tout d'abord, tout d'abord, puis par les esthètes et les érudits des siècles suivants.

¹ C. de Linas, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, p. 12.

Dans cette même optique, une importance toute particulière est accordée au destin du patrimoine mosan, tout au long du XIXe siècle, jusqu'à la création du terme art mosan, par Charles de Linas. Le rôle joué dans sa redécouverte et sa sauvegarde par les collectionneurs et les amateurs d'art ancien, par les sociétés archéologiques, par les érudits locaux, par l'État belge et ses organes officiels, sont tour à tour évoqués.

La manière dont le concept même d'art mosan fut reçu, dès sa création, par les milieux scientifiques belges et étrangers est également analysée.

Dès les premiers débats les spécialistes semblent avoir éprouvé du mal à s'accorder quant à la définition géographique et chronologique du phénomène artistique mosan. De toute évidence, le concept d'art mosan s'imposa dès le départ comme un concept à géométrie variable, de sorte qu'il n'existe pas une, mais plusieurs définitions de l'art mosan, coexistant et se superposant tant bien que mal. Dans ce contexte, il nous semblait pertinent d'aborder la définition de l'art mosan par le biais de plusieurs questionnements successifs :

L'art mosan est-il un art flamand, un art wallon ou un art lotharigien ? S'agit-il d'un art impérial ? D'un art chrétien ? Comment se situe-t-il par rapport à son voisin rhénan ?

L'art mosan ne peut être perçu comme un phénomène indépendant et autonome, fonctionnant à huis clos. Il semblait, dans ce sens, utile d'aborder la question des échanges artistiques avec l'étranger : la Rhénanie, mais aussi la France, l'Angleterre, la Basse-Saxe, la Scandinavie, la Pologne et l'Italie.

Quelques grandes expositions d'art ancien, organisées, à des propos divers, depuis le milieu du XIXe siècle, sur un plan national, régional et international, jouèrent un rôle essentiel dans la diffusion et la vulgarisation des connaissances relatives au patrimoine mosan. Certaines d'entre elles, comme par exemple l'exposition de Malines en 1864, celle de Liège, en 1881, ou, plus récemment, la grande exposition Rhin-Meuse de 1972, purent s'avérer, à cet égard, particulièrement déterminantes. Aussi avons-nous tenu à leur consacrer un bref survol historique, envisageant tour à tour le contexte de leur organisation et leurs apports scientifiques essentiels.

La seconde partie de cette thèse se concentre essentiellement sur l'évolution générale du débat scientifique. Elle dresse un vaste état de la question, retraçant les étapes majeures des recherches et en analysant certains points spécifiques du débat scientifique. Nous avons choisi de l'aborder par le biais des différentes techniques artistiques mosanes : l'orfèvrerie tout d'abord, art mosan par excellence, mais également la dinanderie, l'enluminure, l'architecture

et la sculpture. Cette parcellisation artificielle du sujet correspond à la situation réelle du corpus bibliographique. Présente dès les premiers débats, cette catégorisation sous la forme de terrains de recherche ponctuels, dut incontestablement contribuer à brouiller la perception que l'on se faisait de certains domaines de recherche. Il convient d'ailleurs de noter que, au sein de l'immense bibliographie consacrée à l'art mosan, les ouvrages de synthèse consacrés au phénomène artistique mosan dans son ensemble restent relativement peu nombreux. Leur approche est souvent superficielle et les différentes techniques y sont toujours envisagées séparément. Les approches synchroniques du phénomène artistique mosan, pour chaque période artistique donnée, restent particulièrement rares.

Aussi, avons-nous également choisi d'aborder cet état de la question par domaine de recherche, non parce que cela correspond à notre perception personnelle du sujet, mais par souci de clarté et d'exhaustivité.

La période de recherche analysée dans le cadre de cette étude s'étend, à l'exception de quelques sources anciennes, du XIXe siècle jusqu'à nos jours. À titre documentaire, quelques notices biographiques sont, en fin de thèse, consacrées aux principales personnalités marquantes, actives avant 1950.

Cette étude est complétée par un album. Comme il ne s'agit pas d'une étude artistique proprement dite, mais d'une historiographie, cet album se limite à un rôle purement illustratif. Vu l'ampleur du sujet abordé, il aurait été irréalisable d'y reproduire toutes les œuvres qui s'y trouvent mentionnées, aussi nous sommes nous limités aux principales, complétées de certains documents iconographiques illustrant certains points de vue représentatifs.

1^{ère} partie : **LA GENÈSE DU CONCEPT D'ART MOSAN**

I. L'ART MOSAN : NAISSANCE D'UN CONCEPT

De nombreuses publications présentent l'archéologue français Charles de Linas comme le père de l'art mosan. Cette affirmation, qui se répète invariablement d'un auteur à l'autre, selon un phénomène « boule de neige » bien connu dans la littérature scientifique, n'est sans doute pas complètement erronée, mais il convient toutefois de lui apporter quelques nuances. En effet, nous ne pouvons refuser à cet éminent spécialiste de l'orfèvrerie médiévale le mérite d'avoir attiré l'attention des milieux scientifiques internationaux, par le biais d'un éloquent rapport consacré à l'exposition de Liège de 1881, sur l'existence d'une production artistique propre aux rives de la Meuse. Il faut également admettre qu'il fut le premier à proposer, d'autorité, de regrouper ces œuvres sous le vocable commun d'art mosan². En revanche, nous refusons de lui reconnaître toute paternité dans la création, non seulement de l'épithète « mosan », mais également du concept correspondant.

En effet, lorsque Charles de Linas prend la plume, en 1882, l'épithète « mosan » apparaît déjà, de manière périodique, sous différentes acceptions, depuis quelques décennies. La reconnaissance d'un art propre aux rives de la Meuse, à l'Ancien Pays de Liège et à son diocèse, se trouve, quant à elle, en gestation dans les écrits d'un grand nombre d'archéologues et d'historiens de l'art depuis le milieu du XIXe siècle.

A. terminologie

L'épithète « mosan » apparaît pour la première fois en 1856, dans *le Guide du Voyageur en Ardennes*³. L'auteur, qui n'est autre que le célèbre Adolphe Borgnet, imagine un dialogue animé entre deux voyageurs. L'un d'entre eux, persuadé de la supériorité des attraits touristiques de la Rhénanie, prend en dérision un de ses amis en le traitant de « *mosan fanatique* »⁴.

² C. de Linas, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, p. 12.

³ J. PIMPURNIAUX (alias A. BORGNET), *Guide du Voyageur en Ardenne, ou excursion d'un touriste belge en Belgique*, I, Bruxelles, 1856.

⁴ « Liège, 15 septembre 1853. Sur le pont du bateau à vapeur qui fait tous les jours le trajet de Maestricht à Venloo, je me trouvais dernièrement assis à côté d'un voyageur hollandais, avec qui je liai conversation. La

L'invention par Borgnet du terme « mosan », qu'il transcrit prudemment en italique, se justifie par la complémentarité sonore évidente qu'il constitue par rapport à l'épithète « rhéna », dont l'usage était alors depuis longtemps attesté. Sous le regard de l'esthétique, l'utilisation de « meusien », le terme équivalent au point de vue sémantique, n'aurait pas présenté le même intérêt littéraire.

« Mosan » est un adjectif épithète d'ordre géographico-culturel. Il est, à présent, totalement intégré dans la langue française et s'applique à des considérations de natures différentes. Ainsi, d'un point de vue géographique, on parlera du bassin mosan et de la vallée mosane. En géologie, il est question des sédiments, des grès et des marbres mosans. On parle de faune et de flore mosane. Sous une toute autre optique, on évoquera également le *Pays mosan* en tant qu'entité politico-historique.

L'évocation de la région mosane, dans les ouvrages historiques, implique souvent que soit également fait référence, en parallèle, à sa voisine rhénane. L'appellation régionale « *Rhénanie* » est, pour sa part, d'usage commun, de sorte qu'il serait presque légitime de se demander pourquoi personne n'a jamais osé faire le pas et appeler « *Mosanie* » les régions baignées par la Meuse...

Le terme est de nos jours tellement répandu qu'il est courant de l'utiliser en dehors de tout contexte géographique ou culturel. On rencontre, en effet, des clubs sportifs, des tavernes, des friteries et des estaminets reprenant pompeusement l'épithète à leur enseigne. En réalité « mosan » s'applique actuellement à tout ce qui peut entretenir des rapports proches ou lointains avec la Meuse et sa région. Il est d'ailleurs, en contrepartie, assez amusant d'observer que sur le territoire de la Meuse française, les autochtones semblent avoir, au contraire, éprouvé une préférence marquée pour le synonyme « meusien ».

contrée que nous traversions en fit assez naturellement le sujet, et j'appris ainsi que mon compagnon revenait d'une expédition sur la partie supérieure de la Meuse. Avec une grâce parfaite, il reconnaissait le caractère pittoresque des deux rives du fleuve, ses paysages si variés, ses montagnes toujours si artistement disposées et qui semblent s'enchevêtrer l'une dans l'autre ; cependant, au fond de ses explications, je démêlais une arrière-pensée qu'il laissa enfin s'échapper, en me demandant si je pensais que la Meuse valût le Rhin. Je n'eus aucune peine à comprendre que son opinion à cet égard était fixée ; s'il me la présentait sous une forme de question, c'est que, en homme bien élevé, il craignait de froisser les préjugés d'un habitant du pays. Ma réponse le mit à l'aise, et il me confia alors que son voyage avait été déterminé par le désir de vérifier l'exactitude des rapports d'un Mosan fanatique. Comme toujours, l'exagération avait manqué son but, et, dans le désillusionnement de cet honnête étranger, je trouvai une nouvelle preuve des inconvénients que ne manque jamais d'entraîner l'empressement d'un ami maladroit...» (Idem, p.1-2) ; Ce passage avait déjà été mentionné par plusieurs auteurs mais n'avait jamais été reproduit. Nous avons jugé utile de le faire tout d'abord en raison de son intérêt, mais également, en fonction de l'état actuel de conservation de la publication, éditée, aux dires mêmes de son auteur, sur du « mauvais papier ».

En 1972, dans un élogieux compte-rendu de l'exposition *Rhin-Meuse*, Souren Melikian évoquait, avec un certain humour, « *ce terme de mosan plus joli à l'oreille, il faut l'admettre, que l'adjectif meusien des géographes qui sent un peu le chou-fleur* »⁵.

Certains auteurs cherchèrent à établir une distinction d'ordre géographico-psychologique entre « *meusien* » et « *mosan* ». Marcel Thiry, peu de temps avant la seconde guerre mondiale, proposait, en effet de situer à Commercy la frontière entre les vallées meusienne et mosane. D'une manière assez cocasse, il traçait un parallèle entre les caractéristiques géographiques des différentes régions baignées par le fleuve et les mentalités respectives de leurs habitants. À la haute Meuse, il assimilait l'âpreté, la rudesse et les caractères farouches, à la Meuse moyenne, les vallées ondoyantes et le flegmatisme des habitants....⁶

Au strict point de vue linguistique, meusien et mosan sont parfaitement synonymes ; aucune distinction sémantique particulière ne semble en règlementer l'usage. Ils ne diffèrent que par leurs racines, « *meusien* » dérivant du français « *Meuse* », et « *mosan* » du latin « *Mosa* ».

Jean Loicq a précisé, dans une excellente étude, que l'adjectif épithète « *mosanus* » n'avait, en tant que tel, jamais existé, ni durant l'Antiquité, ni durant l'époque médiévale, ni même durant la Renaissance⁷.

Il s'agirait, d'après lui, d'une construction récente fondée sur un procédé logique, assez fréquent dans la langue française, permettant de former des adjectifs à partir de leur racine latine⁸.

⁵ S. MELIKIAN, *Art mosan. L'itinéraire impossible*, dans *l'œil*, 1972, p. 2.

⁶ M. THIRY, *La Meuse française, belge et hollandaise*, Paris, s.d. (vers 1938).

⁷ J. LOICQ, *Autour des origines du terme « mosan » : les matres Masanae*, dans *Art & Fact*, Numéro spécial, *Mélanges Pierre Colman*, p. 33-35 : « Sans doute n'apparaît-il à aucune époque de la latinité ; on le recherche en vain, tant dans la littérature que dans l'épigraphie latine de l'Antiquité ; chose plus surprenante, il est également inconnu de la latinité médiévale, ou de la Renaissance comme veut bien me le confirmer M. R. HOVEN. Mais dans une langue comme le latin, qui se prête facilement à la dérivation et emploie volontiers les adjectifs d'appartenance (...), un terme comme celui-là avait en quelque sorte une existence latente, virtuelle, dont on pouvait se servir en cas de besoin. » (*Idem*, p. 33-34) ; Le professeur Loicq montre, dans cet intéressant article, que le seul mot antique assimilable à l'épithète « *mosan* » est *Masanae*, nom donné à un groupe de déesses mères, sortes de génies fluviaux d'origine celtique ou germaniques » (*Idem*, p. 34).

⁸ Dans son étude, Jean Loicq rappelle que, en réalité, « *mosan* » ne se justifie pas au point de vue grammatical ; si on se fonde sur les règles de la langue française, la forme correcte d'un épithète dérivé du latin ne devrait pas être « *mosan* » mais « *mousain* ». C'est d'ailleurs ce qu'avaient également compris les éditeurs des *Cahiers mosains*, revue littéraire publiée dans le courant des premières années du XXe siècle... Toutefois, le succès de

Comment, maintenant, pourrions-nous justifier la préférence marquée, en Belgique, pour l'adjectif épithète « mosan » ? Tout simplement, comme nous l'avons déjà mentionné, au sujet du récit d'Adolphe Borgnet, en raison de sa consonance particulière, proche de l'adjectif « rhénan », auquel il est souvent confronté...

Il semblerait, en tout cas, en ce qui concerne plus précisément l'origine terminologique de l'art mosan, que cette parenté d'ordre à la fois géographique, historique, artistique et sonore soit fortement entrée en jeu dans sa formation.

B. la Meuse et le concept d'une identité territoriale

Pour des raisons matérielles évidentes, depuis l'aube de l'humanité, les peuples se sont toujours installés à proximité des points d'eau, au bord de la mer, des lacs et des rivières. Il n'est donc pas étonnant d'observer que les grandes civilisations se soient souvent développées sur les rives d'un fleuve, facteur d'unité et d'identité, mais également voie de contacts culturels et d'échanges commerciaux avec les autres peuples⁹.

La Meuse ne déroge évidemment pas à ce principe universel. Axe fluvial de premier ordre, véritable trait d'union entre le nord de la France et la Rhénanie, elle allait assurer, pendant plusieurs siècles, la richesse et la prospérité des populations implantées sur ses rives **(pl. 2-1)**.

Les historiens ne s'y sont d'ailleurs pas trompés. Ils ont, en effet, depuis longtemps, observé que la Meuse avait été un facteur déterminant dans le développement historique, économique et culturel du diocèse de Liège et des régions limitrophes.

Félix Rousseau serait le premier, en 1930, à insister sur le contexte géographique tout à fait particulier, se trouvant à l'origine de l'essor culturel et économique de la région mosane. Dans une étude fondatrice, publiée dans les *Annales de la Société archéologique de Namur*¹⁰, il s'employait à combler les lacunes de l'ouvrage de Pirenne, auquel il reprochait d'avoir, en se focalisant sur la Flandre, laissé dans l'ombre une part importante du passé médiéval de la Belgique moderne¹¹. L'idée motrice de ses recherches était la suivante :

l'épithète « mosan » dans les milieux cultivés finit par les contraindre à renoncer à une forme, sans doute plus exacte, mais non usitée.... ; J. LOICQ, *op.cit.*, p. 34-35, citant M. THIRY, *op.cit.*, p. 23.

⁹ Nil, Tigre, Euphrate, Indus, Tibre, Danube, Fleuve Jaune, Fleuve Rouge, etc.

¹⁰ F. ROUSSEAU, *La Meuse et le pays mosan en Belgique. Leur importance historique avant le XIIIe siècle*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 39, Namur, 1930.

¹¹ P. DESTATTE, *Félix Rousseau et Léon E. Halkin. Écrire la Wallonie avec quelques mots simples, comme celui de liberté*, p. 8-10 ; F. ROUSSEAU, *La Wallonie, Terre romane (suivi de l'Art mosan)*, présentation P. DESTATTE, Introduction L.-E. HALKIN, Institut Jules Destrée (éd.), Charleroi, 1993.

« Pendant des siècles, le diocèse de Liège a dû, en ordre principal, à sa structure et à sa position géographique, une unité de vie religieuse, économique et politique absolument remarquable et qui mérite d'être soulignée. La possession d'un « chemin qui marche » lui a valu des avantages inappréciables. La Meuse, fleuve international qui coule du plateau de Langres vers les basses plaines voisines de la mer du nord, où elle se confond avec le Rhin, a non seulement assuré son unité, mais a aussi fait sa fortune historique en lui ménageant, en amont comme en aval, des relations aisées avec des pays très divers d'aspects et de ressources. Longtemps la région mosane devait constituer la partie la plus vivante de la Belgique. Dans l'ensemble de notre pays, son développement économique et intellectuel apparaît plus rapide et plus marquant que partout ailleurs. Cette avance indéniable, elle la conserve jusqu'au jour où, sous la pression de facteurs nouveaux que n'avaient connus ni l'antiquité ni le haut moyen âge, les courants commerciaux délaissant les routes traditionnelles -les voies fluviales-, empruntent des directions nouvelles.»¹²

Certains points devaient encore être précisés, mais la ligne directrice était là. Elle servirait ultérieurement, de fondement à de nombreuses recherches, essentiellement axées sur l'étude des ressources naturelles de la région mosane, sur l'organisation politico-économique de ses villes portuaires, et, finalement, sur le fleuve, facteur de communications et d'échanges commerciaux¹³.

La Meuse occupait donc une position centrale, dans la vie politique, économique et culturelle du diocèse de Liège. Cette situation n'est pas propre à l'époque médiévale. Dès

¹² F. ROUSSEAU, *La Meuse et le pays mosan en Belgique*, p. 3-4.

¹³ A. JORIS, *À propos du commerce mosan aux XIII^e et XIV^e siècles*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, XXXVI^e Congrès, Gand, 1955, p. 227-244 ; *La ville de Huy au Moyen Age. Des origines à la fin du XIV^e siècle*, Paris, 1959 ; *Der Handel der Maasstädte im Mittelalter*, dans *Hansische Geschichtblätter*, 79, 1961, p. 15 ; *Huy, ville médiévale*, Bruxelles, 1965 ; *Huy et sa charte de franchise, 1066. Antécédents, signification, problèmes*, Bruxelles, 1966 ; *Probleme der Metallindustrie im Maasgebiet*, dans *Hansische Geschichtblätter*, t. 87, 1969, p. 58-76 ; M. SUTTOR, *La navigation sur la Meuse moyenne des origines à 1650*, Liège-Louvain, 1986 ; *Un scandale géographique : le Pays mosan au Moyen Age* dans *Cahiers de Clio*, Liège, n° 105, 1991, p. 33-54 ; *Le rôle de l'eau dans le développement de la vallée mosane (origines-1600)*, dans *Actes du colloque l'eau au moyen âge. Symboles et usages*, Orléans, 1996, p. 149-171 ; *Le fleuve, un enjeu politique et juridique. Le cas de la Meuse du Xe au XVI^e siècle*. dans *Le fleuve*, Coll. Médiévales, n° 36, Paris, 1999, p. 71-80 ; *De la haute Meuse à la Meuse moyenne : les relations économiques à la lumière de la géographie historique*, dans H. KRANZ et L. FALKENSTEIN (sous la dir.), *Inquirens subtilia diversa. Mélanges offerts à Dietrich Lohrmann*, Aix-la-Chapelle, 2002, p. 343-358 ; G. DESPY, *Villes et campagnes aux IX^e et X^e siècle : l'exemple du pays mosan*, dans *Revue du nord*, 50, 1968, p. 145-149 ; J.-L. KUPPER, *Archéologie et histoire : aux origines de la cité de Liège (VIII^e-IX^e siècles)*, dans *La genèse et les premiers siècles des villes médiévales dans les Pays Bas méridionaux. Un problème archéologique et historique*, Bruxelles, 1990, p. 377-389 ; C. GAIER, J.-L. KUPPER, A. MARCHANDISSE, *Villes, affaires, Mentalités. Autour du Pays mosan*, Bruxelles, 1993, p. 314-344.

l'époque romaine, la *civitas Tungrorum* avait su tirer profit de cette position privilégiée, au cœur d'un territoire traversé par la chaussée Brunehaut et arrosé par la Meuse. Les vastes possibilités matérielles offertes par le fleuve n'avaient pas échappé aux populations, qui, dès les origines, s'installèrent à sa proximité¹⁴.

Dans un tel contexte, il n'est pas étonnant de constater que la Meuse occuperait une position prééminente dans la réflexion identitaire de ses riverains. Sur le plan théorique, l'identité mosane peut être abordée par le biais de deux notions à la fois distinctes et naturellement liées l'une à l'autre, à savoir, d'une part, la manière dont les « mosans » se percevaient par rapport aux autres peuples, et de l'autre, le rôle identitaire qu'ils purent accorder à la Meuse, au sein de cette définition.

Les allusions au fleuve et à son peuple sont multiples et ont été, depuis longtemps déjà, relevées par les historiens, dans les sources et la littérature ancienne¹⁵.

Alors que le poète Venance Fortunat, au VI^e siècle, chantait le doux bruissement du fleuve, Cosmas de Prague songeait avec tendresse à ses années d'études, au sein des écoles liégeoises, et louait la Meuse, sa Muse, et les rives, le long desquelles il avait cueilli les fleurs du savoir¹⁶.

Préfigurant avec clairvoyance les études célèbres de quelques historiens contemporains, le moine Gozechin soulignait l'importance du fleuve, artère vitale pour l'économie et la société :

*« Cette Meuse coule, généreuse par l'abondance des poissons qu'elle procure non seulement aux citadins mais aussi aux habitants du plat pays ; elle se prête au trafic des marchandises les plus variées et on peut l'utiliser pour toutes sortes de commodités. »*¹⁷

Ce regard pragmatique ne l'empêchait cependant pas de conclure sur un mode lyrique influencé par la littérature virgilienne.

¹⁴ Marc Suttor, dans une étude remarquable consacrée à la Meuse, détaillait les différents éléments résultant de la dynamique du fleuve ; artisanat, commerce, importance économique mais également stratégique et juridique de la vallée ; M. SUTTOR, *Un scandale géographique*, p. 18.

¹⁵ J. STIENNON, *L'art mosan*, dans *la Wallonie. Le pays et les hommes*, p. 231 ; A. LEMEUNIER, *De la Meuse à l'art mosan. Ingrédients et aléas d'un concept*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, p. 11.

¹⁶ « *Aut Mosa dulce sonans, quo grus, ganta anser olorque est, Triplice merce ferax, (alite, pisce, rate).* » (V. FORTUNAT, *Poèmes*, Livre VII, *Ad Gogonem*, IV, Texte établi et écrit par M. REYDELET, Les Belles Lettres, Paris, 2004) ; COSMAE PRAGENSIS, *Chronica Boemorum*, Livre III, dans *Monumenta Germaniæ Historica.* , KOEPKE (éd.), II, 1923, p. 237 ; voir également J. STIENNON, *L'art mosan. Un âge d'or*, dans *la Wallonie, la Pays et les hommes. Lettres, arts et culture*, I, Bruxelles, 1977, p. 231.

¹⁷ *Idem.*

Renier de Saint-Laurent, pour sa part, s'écriait :

« *Mosa, noster fluvius* »¹⁸

Tandis que les chanoines de Saint-Servais de Maastricht, vers le milieu du XI^e siècle, observaient finement :

« *Certes, nous habitons Maastricht, mais nous buvons la Meuse* »¹⁹.

Parallèlement à ces exemples célèbres, cette omniprésence de la Meuse, on la perçoit encore au travers de l'œuvre emblématique de l'art mosan : les fonts baptismaux de saint Barthélemy. Figuré sous les pattes des petits bœufs qui supportent la cuve, nous le reconnaissons dans le « *fluminis impetus* » de l'inscription du pourtour :

« *L'élan du fleuve qui réjouit la ville sainte en purifiant ses citoyens* »²⁰

Si l'on dépasse le premier degré de lecture, c'est encore et toujours la Meuse !!

Outre le rôle identitaire du fleuve, les habitants de la vallée mosane semblent également avoir perçu leur singularité en d'autres termes. Nous ne pouvons à ce sujet résister à l'envie de reprendre, ici, la célèbre formule des chanoines de Saint-Lambert :

« *La Gaule nous compte parmi ses habitants les plus éloignés, la Germanie parmi ses ressortissants les plus proches. Quant à nous, nous ne sommes ni de l'une ni de l'autre, mais nous sommes à la fois l'une et l'autre* »²¹

Ce slogan est si bien trouvé qu'il peut encore de nos jours s'appliquer aux habitants de la vieille cité liégeoise.

¹⁸ *Reineri Annales*, dans *Monumenta Germaniæ historica. Scriptores*, XVI, 660; voir également L. F. GÉNICOT, *Les églises romanes du pays mosan*, Louvain, 1972, p. 20 ; A. LEMEUNIER, *Introduction*, dans *l'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 11.

¹⁹ J. STIENNON, *op.cit.*, p. 231.

²⁰ Traduction de Jean Lejeune, dans *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 174 ; pour les inscriptions des fonts baptismaux, nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré à la dinanderie.

²¹ J. STIENNON, *Coup d'œil sur six siècles d'histoire rhénane et mosane au moyen âge*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 23.

C. les premières marques d'intérêt pour le patrimoine mosan.

Le développement d'une approche historique et archéologique du patrimoine mosan remonte au XIXe siècle. Il fut influencé par différents facteurs, liés à la fois au contexte politique, scientifique et culturel de cette époque féconde.

Toutefois, restreindre à cette période notre approche de la question mosane simplifierait à l'excès la problématique, en la privant de ses fondements et de ses origines. Certes, le XIXe siècle fut une époque déterminante pour la création du concept, mais on ne peut nier le fait que les scientifiques de cette époque aient été dirigés dans cette voie par une somme d'études, de chroniques et de récits littéraires et historiques antérieurs à la fin de l'Ancien régime. C'est par ceux-ci que nous avons souhaité aborder le chapitre consacré aux premières marques d'intérêt pour le patrimoine mosan.

En réalité, les plus anciennes références à des œuvres mosanes se rencontrent dans des textes pratiquement contemporains de leur réalisation. Il s'agit le plus souvent de textes d'annales ou de chroniques consignnant les moments marquants de l'histoire d'une abbaye ou d'une institution religieuse²². La construction d'une église, l'aménagement d'un sanctuaire, l'acquisition d'un mobilier liturgique orfèvré, la réalisation d'une châsse, ou sa destruction accidentelle, représentaient des événements suffisamment importants dans l'histoire d'une communauté, pour que leurs chroniqueurs se sentent le devoir de les consigner, avec force détails, dans leurs textes.

Les allusions à des œuvres remarquables se rencontrent également dans des inscriptions commémoratives, des compositions poétiques ou de simples notices rédigées en l'honneur d'un personnage important, qu'il s'agisse du commanditaire ou de l'artiste en personne.

Deux exemples célèbres viennent immédiatement à l'esprit ; d'une part le remarquable *Chronicon rythmicum*, composé en l'honneur de l'abbé Hélin de Notre-Dame-aux-Fonts et dans lequel se trouvent décrits avec précision les célèbres fonts baptismaux de laiton actuellement conservés en l'église Saint-Barthémy²³, et d'autre part l'*Obituaire du Neufmoustier*, dans lequel il est possible de relever deux notices se rapportant à des orfèvres mosan, tout d'abord Renier, le célèbre orfèvre auquel, pendant des années, les scientifiques tenteront d'attribuer les fonts de Liège, et ensuite Godefroid de Huy, véritable figure de proue de l'orfèvrerie mosane des années 1145-1175²⁴.

²² S. BALAU, *Les sources de l'histoire de Liège au Moyen Age. Étude critique*, Bruxelles, 1903.

²³ Nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré à la dinanderie.

²⁴ Nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré à Godefroid de Huy.

Il peut également s'agir, mais nous sommes ici en présence d'un fait exceptionnel et unique pour le XIIe siècle, de la transcription de la correspondance échangée entre un abbé et un orfèvre travaillant à ses ordres. Le lecteur aura, sans peine, reconnu le célèbre échange épistolaire entre l'abbé Wibald et ce mystérieux orfèvre G. en qui, les milieux scientifiques belges et étrangers, se sont empressés de reconnaître l'orfèvre Godefroid de Huy. Il s'agit ici, il est sans doute utile de le rappeler, d'un document totalement exceptionnel, non seulement pour le contexte mosan, mais également pour le monde médiéval d'Occident²⁵.

Ces sources médiévales sont donc de nature et d'intérêt divers. Il peut s'agir de documents relativement courants, comme les annales ou l'inventaire des biens d'une abbaye, mais il arrive aussi qu'ils sortent totalement de l'ordinaire, comme dans le cas stavelotain. Un facteur, toutefois, semble les rapprocher ; leurs rédacteurs, au delà des multiples intentions dont ils étaient animés, semblent tous avoir été rejoints par un sentiment commun, celui d'une admiration avouée pour les œuvres auxquelles leurs écrits font référence.

De toute évidence, dès l'époque de leur création, les œuvres mosanes et le contexte de leur fabrication fascinèrent et étonnèrent leurs contemporains. Les clercs mosans des XIIe et XIIIe siècles étaient visiblement convaincus de se trouver en présence d'œuvres hors du commun. Ce sentiment d'admiration put, dans certains cas, se transmettre d'une époque à l'autre, de sorte que certaines œuvres remarquables réapparaissent, de siècle en siècle, dans les écrits de différents auteurs.

Le cas du célèbre chroniqueur Jean d'Outremeuse illustre à merveille ces propos. De brillants historiens se sont chargés, depuis des décennies, de faire le procès de ce fantasque écrivain. Il n'est donc pas utile de revenir ici en détail, ni sur son étonnante personnalité, ni sur la fiabilité historique de son œuvre. Nous nous contenterons de formuler une observation : si Jean d'Outremeuse a jugé bon de relater, dans une interprétation très personnelle, le contexte de l'installation des fonts baptismaux dans le baptistère Notre-Dame, s'il a décidé d'attribuer leur mise en forme à un batteur dinantais de son invention, c'est avant tout parce qu'il devait avoir la conviction qu'il s'agissait d'un monument à la fois unique et significatif pour l'histoire liégeoise²⁶.

²⁵ P. SKUBISZEWSKI, *L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane*, dans *Le travail au moyen âge. Une approche interdisciplinaire. Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve*, 21-23 mai 1987. Dir. J. Hamesse, C. Muraille-Samaran, Louvain-la-Neuve, 263-321.

²⁶ L'œuvre de Jean d'Outremeuse se trouve à l'origine d'une longue tradition littéraire de chroniques et de textes historiques relatifs au diocèse ou à la principauté. La présence chez plusieurs de ces auteurs du fameux passage relatif aux fonts, directement dérivé des textes de Jean d'Outremeuse, au delà des considérations habituelles relatives aux règles élémentaires de la critique historique, montre que ces derniers estimaient également que la

Un autre type de source illustre, d'une manière peut-être encore plus explicite, l'intérêt que les érudits des temps anciens purent manifester pour le patrimoine médiéval : il s'agit des récits de voyage.

Nombreux sont en effet les hommes de lettres et d'esprit qui, pendant les deux derniers siècles de l'ancien régime, parcoururent, à des fins diverses, la région de Liège et ses environs immédiats. Certains d'entre eux prirent la peine de compiler les notes et les croquis pris au vol au cours de leur voyage. L'intérêt historique de ces récits n'échappa d'ailleurs guère aux historiens du XIXe et du XXe siècle, qui se chargèrent d'en publier les plus intéressants.

Vers le milieu du XIXe siècle, Antoine Schayes, par exemple, devait publier le récit du voyage de Jean Ernest de Saxe, en France, en Angleterre et en Belgique, ainsi que celui, dans les Pays-Bas espagnols et l'évêché de Liège, du colonel français Duplessis l'Escuyer²⁷. Henry Michelant s'attacherait, quant à lui, à la publication des notes de Philippe de Hurgès et de Pierre Bergeron²⁸. Par la suite, Joseph Cuvelier publierait le récit du cardinal Rossetti²⁹, et Léon Ernest Halkin, l'*Itinéraire de Belgique* de Dubuisson-Aubenay³⁰.

Ces textes reflètent souvent les centres d'intérêt personnels de leurs auteurs, et dès lors, ne sont pas toujours d'égale valeur pour les historiens et les archéologues. Cette remarque est d'autant plus vraie lorsqu'il s'agit du patrimoine médiéval mosan qui, cela est bien compréhensible, ne passionnait pas forcément les voyageurs du XVIIe siècle. À ce titre, le récit du voyage que Philippe de Hurgès effectua à Liège et Maastricht, en 1615, est d'un intérêt tout à fait exceptionnel.³¹

cuve était tout à fait digne d'être mentionnée dans leurs écrits, si non pour sa qualité artistique, au moins en raison de son caractère antique et vénérable.

²⁷ A. G. B. SCHAYES, *Voyage de Jean-Ernest, duc de Saxe, en France, en Angleterre et en Belgique en 1613*, dans le *Trésor National*, t. III (Bruxelles, 1843), p. 168-254 ; *Relation d'un voyage en Belgique en 1628*, dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, t. XI, Anvers, 1854, p. 345-381 ; *Voyage dans les Pays-Bas espagnols et l'évêché de Liège, par le 1^{er} colonel français Duplessis l'Escuyer, vers l'année 1650*, dans la *Revue de Bruxelles*, t. IV, 1841, p. 1-94.

²⁸ H. MICHELANT, *Voyage de Philippe de Hurgès à Liège et à Maestrecht en 1615*, Société des Bibliophiles liégeois, Liège, 1872 ; *Voyage de Pierre Bergeron ès Ardennes et Pays-Bas en 1619*, Société des Bibliophiles liégeois, Liège, 1875.

²⁹ J. CUVELIER, *Un récit de voyage inédit du XVIIe siècle*, dans le *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, fasc. VI, Rome, 1926, p. 121-144 ; *Le Voyage du cardinal Rossetti en Belgique (1641)*, dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique (Classe des Lettres)*, 1927, p. 13-38.

³⁰ L. E. HALKIN, *L'Itinéraire de Belgique de Dubuisson-Aubenay (1623-1628)*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1946, p. 47-76.

³¹ Le manuscrit original de Philippe de Hurgès, est conservé à Paris, à la *Bibliothèque Nationale de France, Écrits du for privé*, sous la cote 9025.

Philippe de Hurgès, juriste originaire d'Arras, était doté d'une véritable sensibilité artistique. Il s'intéressait de toute évidence à l'architecture ancienne et ses notices, quelques fois agrémentées de croquis, sont dotées d'une véritable précision analytique.

Dans ce sens, il n'est sans doute pas exagéré de le considérer comme un véritable précurseur dans le domaine de l'archéologie du bâtiment. Lors de son séjour à Liège, il avait eu l'occasion d'en visiter les principaux édifices. Ses descriptions enthousiastes regorgent d'une foule de renseignements précieux pour les historiens de l'art et les archéologues. En effet, si, à l'exception de la cathédrale Saint-Lambert, la plupart des bâtiments mentionnés sont encore conservés de nos jours, aucun d'entre eux ne nous est parvenu dans l'état du XVII^e siècle. Il va sans dire que, sous cet angle, ce document est d'un intérêt inestimable pour les spécialistes de l'architecture et de la sculpture mosanes ; notre auteur, en effet, a encore connu la rotonde de Saint-Jean dans son élévation médiévale³², il a pu admirer le jubé de Saint-Jacques et, surtout, il a visité avec attention la cathédrale Saint-Lambert, dont il nous a fourni une description à la fois enthousiaste et détaillée. Le relevé du décor sculpté des principaux portails, dont on ne conserve évidemment presque plus rien, est, à ce sujet, tout à fait digne d'être mentionné :

« ...Le premier, qui donne entrée en la grande place environnée de très belles galleries, est celui que j'ay mis devant le grand, qui est orné de deux tours ; en celui-cy on peut remarquer un ouvrage admirable quant à la sculpture, qu'il m'est oit impossible d'exprimer pour la multitude des pièces en un si petit pourtrait ; car comme il est enfoncé de 33 pieds en dedans, il y a pour base 40 piliers fort menuz, longs et tous d'une pièce, la vide paroissant entre eux et la muraille, contre laquelle et sus le feste des piliers reposent debout autant d'images de saints et de saintes, accoustrées à l'antique, et fort artistement taillées, et entre autres celles des évesques de Liège que l'Église a canonisez. Plus haut que la teste de ces saints, sont posées en hémicycle trois corones qui représentent trois cieux, en la plus basse desquelles paroist un nombre infini de saints et de saintes de toutes sortes ; en la seconde sont les anges et tous les bons esprits qui ne furent oncques incorporez, chascun desquels tient quelque instrument de musique, et tous divers les uns des autres ; entre la seconde et la tierce corone, est la très sainte Trinité, avec tous les mystères que les hommes attribuent à son honneur...

³² Mal renseigné, Philippe de Hurgès pensait que saint Lambert avait érigé la collégiale Saint-Jean, et que la rotonde d'Aix, dès lors plus récente, avait été construite sur le même modèle ; P. de HURGES, *Voyage de Philippe de Hues à Liège et à Maestrecht en 1615*, H. MICHELANT (éd.), Liège, 1872, p. 165-172.

... Environ le sommet de ce chef-d'œuvre est un écriteau de pierre portant ceste date 1839, qui veut dire mille quatre cens trente et neuf, comme les anciens de ce temps formoient 8, ainsi le 4 que nous formons de ceste seconde sorte. Or y a-t-il grande apparence que ce portail fut anciennement tout doré, et à mon advis, que c'est icy la date du temps de ceste doreure ; car quant à sa première structure, l'habit et la façon des effigies qui y sont, la tesmoignent beaucoup plus ancienne que de l'an 1431.»³³

Dubuisson-Aubenay, de son vrai nom, François-Nicolas Baudot, sieur du Buisson et d'Aubenay, parcourait la principauté de Liège et les Pays-Bas méridionaux, à peu près à la même époque³⁴. Son style littéraire est sans doute moins fleuri que celui de son prédécesseur, et il semble, par nature, moins réceptif à la beauté des architectures anciennes. Ses centres d'intérêts paraissent avoir été plus éclectiques, mais les informations qu'il apporte, tantôt en français, tantôt en latin, souvent documentées avec soin, ne sont pas dépourvues d'intérêt³⁵. Là où Philippe de Hurgès appréciait des ensembles, François Baudot s'arrête, quant à lui, plus longuement sur certains détails. C'est ainsi qu'il signale, à la cathédrale de Liège, une grande châsse de bois peint recouvrant la châsse d'argent de saint Lambert, ainsi que le célèbre saint Georges offert par Charles le Téméraire³⁶. À Huy, il voit, sur le maître autel, « dans une longue caisse à « claire-voye », les corps des saints Domitien et Mengold, ainsi qu'une série d'autres reliques conservées dans la sacristie³⁷. Ces précisions peuvent, à première vue, sembler anodines. Elles sont, en réalité, riches en enseignements de différents types, relatifs aux usages et aux pratiques liturgiques anciennes.

Les listes d'inventaire des trésors des églises et institutions religieuses du diocèse de Liège montrent également l'intérêt, cette fois purement matériel, que le clergé et les érudits peuvent avoir nourri pour le patrimoine orfèvre des institutions religieuses. Il s'agit quelques fois d'une liste sommaire, d'un simple recensement opéré dans diverses circonstances historiques, religieuses ou juridiques. Dans certains cas, cependant, ces listes prennent la forme d'un véritable catalogue descriptif, élaboré avec minutie et précision.

³³ P. de HURGES, *Voyage de Philippe de Hurgès à Liège et à Maestrecht en 1615*, p. 67-70.

³⁴ Paris, *Bibliothèque Mazarine* (fonds Dubuisson-Aubenay, manuscrits répertoriés du n° 4366 au n° 4418, qui proviennent du séminaire Saint-Sulpice).

³⁵ HALKIN, *op.cit.*, p. 52.

³⁶ *Idem*, p. 68-69.

³⁷ *Idem*, p. 75.

L'inventaire systématique des reliques conservées dans les églises et les abbayes belges, publié par le chanoine Arnold de Raysse, à Douai, en 1628, mérite à ce titre un bref détour³⁸. Cet ouvrage méticuleux, composé en latin, doit son existence au vif regain d'intérêt pour le culte des saints engendré par la contre-réforme catholique, durant la première moitié du XVIIe siècle³⁹. Il constitue encore de nos jours un ouvrage de référence, non seulement pour les spécialistes de l'histoire religieuse, mais également pour les historiens de l'art, car il mentionne des reliquaires médiévaux dont on ne connaît plus, dans certains cas, que le souvenir⁴⁰.

L'intérêt du XVIIIe siècle pour la géographie et les recueils topographiques se trouve à l'origine d'un document d'un grand intérêt pour spécialistes de la région mosane ; il s'agit des *Délices du País de Liège*, publiés en cinq volumes par Pierre Lambert de Saumery, chez le célèbre imprimeur Éverard Kints, de 1738 à 1744⁴¹.

Le rôle exact joué par l'éditeur, dans la composition des *Délices* n'a jamais pu être déterminée avec certitude. Né en France de parents calvinistes, élevé en Angleterre, Saumery était ce que l'on pourrait appeler un aventurier. Après avoir beaucoup voyagé, il s'était converti au catholicisme sur le tard, probablement pour des raisons de convenance, à son arrivée dans la principauté liégeoise. Il y a donc fort à parier qu'il ne connaissait, en réalité, pas grand-chose à la région liégeoise, à ses mœurs et à ses traditions. Ses principaux biographes estimèrent dès lors, et nous leur donnons raison, qu'il dut recevoir, pour la réalisation de son imposant ouvrage, une aide soutenue de la part des deux principaux érudits liégeois de l'époque, Guillaume de Crassier et Mathias de Louvrex⁴².

³⁸ A. RAYSSIUS, *Hierogazophylacium Belgicum, sive thesaurus sacrarum reliquiarum Belgii*, Douai, 1628.

³⁹ J. B. LEFÈVRE, *Le cadre religieux*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, mai à novembre 2003, p. 35 ; J. DEMARTEAU, *Trésor et sacristie de la cathédrale Saint Lambert à Liège, 1615-1718*, dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, II, 1882, p. 307-337.

⁴⁰ J.-L. LEMAITRE, *Reliques et reliquaires dans le Hierogazophylacium Belgicum d'Arnould de Raysse*, dans *L'Église et la Société entre Seine et Rhin (Ve-XVIe siècle). Recueil d'études d'histoire du Moyen Age en l'honneur de Bernard Delmaire*, dans *Revue du nord*, vol. 86, n° 356-357, 2004, p. 813-822 ; Observons toutefois qu'il y a certaines lacunes : Arnold de Raysse n'a vu que ce qui était accessible. Ainsi par exemple, à Stavelot, il n'a pas vu toutes les reliques de saint Remacle ; P. GEORGE, *Les reliques de Stavelot-Malmedy*, Malmedy. Art et Histoire, 1989, p. 34.

⁴¹ P. L. de SAUMERY, *Les Délices du País de Liège, ou description géographique, topographique et chorographique des monumens sacrés et profanes de cet évêché-principauté et de ses limites*. Everard Kints, Liège, 1738-1744, 5 vol. in 4°, Réimpr. Libro-Science, Bruxelles, 1970.

⁴² M. LAVOYE et J. STIENNON, catalogue de l'exposition *Saumery et son temps*, Liège, 1953.

L'œuvre était ambitieuse. Elle entendait citer et décrire avec force détails les principaux monuments ou sites remarquables de la région liégeoise (églises et monastères, châteaux, demeures de plaisance, lieux dits, particularités topographiques, etc.). Le XVIII^e siècle commençant n'ayant pas été particulièrement réceptif aux attraits du patrimoine médiéval mosan, on ne trouve dans cet ouvrage que des allusions fort sommaires, voire même sévères, dans certains cas, aux œuvres et aux architectures de cette époque. En réalité, c'est pour leur valeur documentaire et historique, ainsi que par souci d'exhaustivité, que les auteurs y font alors allusion. Les nombreuses gravures dont est agrémenté cet ouvrage, réalisées d'après des dessins du paysagiste spadois Remacle Leloup, s'avèrent, quant à elles, d'un intérêt primordial pour les archéologues et les historiens du bâtiment (pl. 3-1).

Vers les XVII^e et XVIII^e siècle, l'approche du patrimoine médiéval dans une perspective strictement historique va toutefois commencer à prendre de l'ampleur.

D'un intérêt particulièrement significatif pour l'histoire de l'ancien Pays de Liège, il convient de mentionner les recherches laborieuses menées, dans nos régions, par deux célèbres bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur : Dom Edmond Martène (1654-1739) et Dom Ursin Durand (1682-1771). Dans l'idée de compléter les résultats obtenus lors d'une première campagne d'investigation, ils s'étaient à nouveau lancés sur les routes en 1718, avec comme but, cette fois, la visite des institutions religieuses situées sur le territoire de l'Empire Germanique. À l'issue d'un périple de 7 mois, ils purent regagner Saint-Germain-des-Prés, pour y préparer le second volume de leur *Voyage littéraire*. Publié en 1724, sous le titre d'*Amplissima Collectio*⁴³, ce second volume est une véritable mine d'informations pour tout qui s'intéresse au passé mosan. Le propos des deux érudits était, bien entendu, de récolter tous les renseignements susceptibles de servir à l'histoire de leur ordre. Mais bien loin de se limiter à l'étude des sources écrites, ils donnèrent des descriptions minutieuses et détaillées d'une série impressionnante d'abbayes et de prieurés, de leur trésor et de leur bibliothèque. Nous y reconnaissons, çà et là, la description d'œuvres mosanes bien connues. À Stavelot, par exemple, nos deux savants bénédictins virent, entre autres, la bible de Godéran et le retable de la Pentecôte, aujourd'hui au *Musée de Cluny*⁴⁴. Quelques fois, et c'est bien entendu là que

⁴³ Dom E. MARTÈNE et Dom U. DURAND, *Amplissima Collectio*, 2^e tome, Paris, 1724.

⁴⁴ « Les décorations de l'église sont très belles, le jubé fort joli, et l'autel magnifique. Le devant qui est de vermeil doré, représente la descente du Saint-Esprit sur les apôtres qui y sont en bosse avec cette inscription : FACTUS EST REPENTE SONUS TAMQUAM ADVENIENTIS SPIRITUS VEHEMENTIS, ET REPLETI SUNT OMNES SPIRITU SANCTO... » (MARTÈNE et DURAND, *Second Voyage littéraire*, 1724, p. 151).

réside tout l'intérêt de ces descriptions anciennes, sont mentionnés, et quelques fois dessinés, des œuvres et des monuments aujourd'hui disparus. Nous songeons ici, par exemple, à la châsse de saint Lambert, à la cathédrale de Liège⁴⁵, ou encore au célèbre reliquaire de Montier-en-Der, en Haute-Marne, dont ils fournissent non seulement une description, mais également une gravure détaillée⁴⁶.

Au même moment, les célèbres bollandistes Henschen et Papebroch devaient, à peu près à la même époque, se livrer également à un voyage littéraire en France, aux Pays-Bas et en Allemagne. Leurs centres d'intérêts sont fort proches de ce que nous avons déjà observé chez les mauristes Martène et Durand. Lorsque le cas se présentait, ils n'hésitaient donc pas à mentionner les ensembles artistiques qu'ils jugeaient dignes de figurer dans leur ouvrage. La description qu'ils donnent de l'agencement initial des châsses de Maastricht est à ce sujet particulièrement intéressante :

« Supra majus altar ingens argentea capsula est continens S. Servatii et S. Martini, Tungrensium episcoporum, lipsana. Infra hanc autem ordine collocantur quatuor argenteae capsulae minores, quas entehoc plenas innominatis D. Decanus Meys curavit vacuandas, in eisque reposuit notabiles SS. Monulphi, Gondulphi, Candidi et Valentini reliquias e sacrario acceptas ; religiosus fortasse quam prudentius, cum videri possint eorumdem sanctorum fuisse corpora quae tam splendide servabantur, etsi distinctam eorum notitiam oblivio sustulerit »⁴⁷.

Cette description est particulièrement révélatrice de la manière dont les deux célèbres bollandistes percevaient le patrimoine médiéval ; leur intérêt se portait en effet bien davantage sur les reliques que sur les reliquaires en question ; en d'autres termes, le contenu primait de toute évidence sur le contenant. Dans le cas contraire, ils auraient bien entendu remarqué que les reliquaires en question étaient faits, non pas d'argent, comme ils l'affirment, mais bien de cuivre doré. Confrontés à des œuvres du même type, Martène et Durand semblent avoir fait preuve d'un meilleur esprit d'observation.

⁴⁵ « Elle est d'un travail antique, partie d'or, partie d'argent, ornée d'un grand nombre de pierres précieuses et entre autres d'une Agathe qui représente l'impératrice Faustine, dont le travail est admirable » (MARTÈNE et DURAND, *Idem*, t. II, p. 184) ; ; J. DEMARTEAU, *Trésor et sacristie de la cathédrale Saint Lambert à Liège, 1615-1718*, dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, II, 1882, p. 307-337.

⁴⁶ P.C. CLAUSSEN, *Das Reliquiar von Montier-en-Der*, dans *Panthéon*, 36, 1978, p. 308-319.

⁴⁷ HENSCHEN et PAPEBROCH, *Voyage littéraire en 1668*, dans *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, IV, p. 339.

Durant son séjour à Liège, Dom Edmond Martène avait eu l'occasion de rencontrer le Baron Guillaume de Crassier (1662-1751)⁴⁸, avec lequel il devait, par la suite, entretenir, pendant de longues années, une correspondance soutenue⁴⁹.

Le Baron de Crassier peut être considéré comme un véritable précurseur en ce qui concerne la préservation et l'étude du patrimoine médiéval mosan. Comme beaucoup d'érudits de son époque, il nourrissait un intérêt soutenu pour l'antiquité gréco-romaine et possédait une collection importante de médailles et d'intailles⁵⁰. Il conservait également, dans son cabinet, un certain nombre de tableaux de maîtres de la renaissance et des temps modernes. Enfin, et c'est là qu'il se distingue par un esprit d'avant-garde, ce bibliophile passionné possédait une collection impressionnante de livres anciens, parmi lesquels plusieurs manuscrits médiévaux provenant, pour la plupart, de l'ancien diocèse de Liège.

La correspondance soutenue qu'il devait échanger, pendant de nombreuses années, avec les grandes personnalités scientifiques de l'époque, a pu faire, depuis longtemps déjà, l'objet de diverses publications⁵¹. On y trouve diverses mentions, doctement commentées, à des œuvres médiévales, qu'il s'agisse de manuscrits ou d'ivoires⁵². Le passage d'une lettre, envoyée au célèbre Bernard de Montfaucon⁵³, nous intéresse directement car il y est question d'une œuvre chère au cœur des liégeois : l'évangélaire de Notger (**pl. 3-2**)⁵⁴.

⁴⁸ Crassier semble alors avoir été le point de contact incontournable pour tout scientifique étranger visitant le Pays de Liège. Ainsi, Saumery nous donne-t-il une description de sa collection, ainsi que le commentaire suivant : « *Les étrangers verront toujours avec plaisir la collection de M. Le Bon de Crassier, ainsi que la belle maison qu'il occupe, où les règles d'architecture sont étalées avec beaucoup de goût et où le marbre est prodigué avec beaucoup d'ordre.* » (P. L. de SAUMERY, *Les délices du Pays de Liège, op.cit.*); Cette maison, bâtie en 1706, se situe, à Liège, au n° 14 de la rue des Célestines.

⁴⁹ L. HALKIN, *Correspondance de Edmond Martène avec le Baron G. de Crassier, archéologue liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome 27, p. 19-308 ; L. HALKIN, *Lettres inédites du baron G. de Crassier, archéologue liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome XXVI, p. 73-146 ;

⁵⁰ *Series numismatum antiquorum tam Graecum quam Romanorum cum elencho gemmarum, statuarum aliarumque id genus antiquitatum, quae non minori sumptu quam labore summo congegit boro de Crassier Leodius, Augustae-Eburonum, apud Barnabé 1721*; ainsi que le *Descriptio brevis gemmarum*, Liège, 1740 ; la biographie de ce fascinant personnage a été publiée, dès 1842, par Goethals ; GOETHALS, *Histoire des lettres, des sciences et des arts en Belgique*, t. IV, 1842, p. 262-304 et H. HELBIG, *Biographie Nationale*, tome IV, p. 487.

⁵¹ Les mauristes Dom Edmond Martène et Dom Bernard de Montfaucon, l'abbé Schannat, Uwens et Canegieter ; L. HALKIN, *op.cit.*, p. 23.

⁵² J. DESTREE, *Un Tau roman provenant de la Collection du Baron de Crassier*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XXXIX, 1909.

⁵³ U. CAPITAINE, *Correspondance de Bernard de Montfaucon, bénédictin, avec le Baron G. de Crassier, archéologue liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome 2, p. 347-424.

⁵⁴ En 1755, le manuscrit fut récupéré par la chanoine David, de la collégiale Saint-Jean. Il passa ensuite dans la collection de M. Sacré et le fils de ce dernier en fit don à la bibliothèque de Liège en 1842. Il entra ensuite en la possession de l'*Institut archéologique liégeois* et se trouve depuis lors conservé au *Musée Curtius*.

Le célèbre manuscrit avait été donné au baron de Crassier, en 1715, par un chanoine de la collégiale Saint-Jean-en-Ile. Visiblement convaincu de l'intérêt du manuscrit, notre bibliophile éclairé en donnait une description minutieuse, que son illustre correspondant dut juger assez bonne pour la publier telle qu'elle⁵⁵. Nous ne pouvons résister à l'envie de la citer :

« Enfin les ornements de la couverture garnie de dorures et de mosaïques à l'entour d'une grande pièce d'ivoire sculptée en bas relief, en haut de laquelle se voit le sauveur du monde, assis les pieds sur un globe, bénissant de sa main droite, et tenant un livre fermé de sa gauche, les 4 signes évangéliques sont placés à l'entour, et en bas est représenté entre une chaise et une chapelle notre B. Evêque Notger, le genou droit en terre, priant et tenant un livre ouvert des deux mains. Sur le bord de la pièce d'ivoire on voit cette inscription : En ego Notkerus, peccati pondere pressus, ad te flecto genu, qui terres omnia nutu. Il est fort à présumer que cet évêque a voulu être présenté ici dans cette posture humiliée, se repentant de la ruine des églises qu'il fit abattre en détruisant Chivremont, pour réparation de l'une desquelles il fonda en cette ville environ l'an 981 la collégiale S. Jean Évangéliste, à laquelle entre autres choses, il donna ce manuscrit qui depuis a été à l'usage de cette collégiale jusqu'à cette année (1715) que Messieurs du Chapitre me l'ont donné en compensation d'autres bienfaits. »⁵⁶

L'hypothèse avancée en dernier lieu par Guillaume de Crassier ne peut manquer de faire sourire. Ayant induit en erreur plus d'un historien, elle se trouve à l'origine de quelques débats endiablés entre spécialistes de l'art mosan⁵⁷.

Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons que nous incliner devant la minutie analytique de cette description. Le baron de Crassier était de toute évidence en avance sur ses contemporains et, sous bien des égards, nous pouvons le considérer comme le précurseur direct de certains grands collectionneurs du XIXe siècle, avec lesquels il partage non seulement un goût pour l'érudition scientifique, mais également une passion commune pour les antiquités médiévales.

⁵⁵ Dom B. de MONTFAUCON, *Bibliotheca Bibliothecarum manuscritorum*.

⁵⁶ Extrait tiré de U. CAPITAINE, *op.cit.*, p. 356-357.

⁵⁷ À ce sujet, nous renvoyons le lecteur au chapitre de cette étude consacré à la question des ivoires mosans.

Les différents témoignages dont il vient d'être précédemment question montrent que le patrimoine artistique médiéval de l'ancien Pays de Liège ne tomba jamais réellement dans l'oubli. De nombreux auteurs, œuvrant à des fins aussi diverses que variées, continuèrent, à travers les siècles, à mentionner, dans leurs écrits, des œuvres ou des bâtiments qui les avaient frappés par leur beauté, par leur ancienneté ou tout simplement par leur importance pour l'histoire politique ou religieuse de la région. Il ne faut toutefois pas se leurrer. Ces marques d'intérêt précoces pour le patrimoine mosan restent des faits isolés. Elles ne procèdent d'ailleurs pas d'une véritable démarche archéologique ou historique et ne trahissent d'aucune manière une quelconque prise de conscience de l'individualité artistique du patrimoine mosan. Tout au plus s'agit-il d'une marque d'intérêt pour les vestiges d'un passé reculé, de la part d'érudits de différentes époques, mus par des motivations diverses. Il serait d'ailleurs erroné de les considérer comme le reflet d'un état d'esprit généralisé face aux œuvres médiévales. Nous en voulons pour preuve le froid mépris dans lequel Louis Abry, qui était pourtant un contemporain de Guillaume de Crassier, tenait les orfèvreries médiévales conservées à Liège :

*« Quant aux orfèvres, dont le propre était de ciseler en bas-relief, il serait rare de voir des figures de cette sorte qui méritent d'en parler. Ce que nous voyons de plus ancien est le coffre de saint Lambert, placé sur le doctale ; tout enrichi de pierreries qu'il a été, ce n'est qu'un ouvrage grossier... »*⁵⁸

D. la redécouverte de l'art mosan au XIXe siècle

Pour rencontrer une véritable prise de conscience relative à l'existence et à la singularité d'une production artistique spécifique à l'ancien diocèse de Liège, ou plus exactement aux régions qui bordent le cours de la Meuse moyenne, il faudra attendre le milieu du XIXe siècle.

D'une manière générale, à travers l'Europe, le XIXe siècle correspond, comme chacun le sait, au développement d'un intérêt littéraire, historique et artistique pour le passé médiéval. Ce phénomène fait depuis longtemps déjà l'objet d'un intérêt soutenu et ses mécanismes principaux sont à présent relativement bien connus. Aussi nous contenterons-nous, ici, de les évoquer brièvement, avant de nous intéresser plus en profondeur au contexte précis de la redécouverte du patrimoine mosan.

⁵⁸ L. ABRY, *Les Hommes illustres de la nation liégeoise*, 1715, H. HELBIG et S. BORMANS (éd.), Liège, 1867, p. 300.

Sur le plan culturel et littéraire, les premières marques d'intérêt romantique pour le moyen âge et ses vestiges, dans le courant du XVIIIe siècle, contribuèrent à préparer les mentalités à la redécouverte de l'art médiéval, longtemps méprisé et bafoué. Ils préparèrent de cette manière l'Europe entière à la mouvance artistique d'ampleur internationale qu'allait être le néo-gothique. Pour la première fois, en France, mais également en Belgique, des « préservationnistes » partiraient en croisade, pour sauver d'une perte certaine les nombreux édifices religieux laissés à l'abandon, ou recyclés à des usages dégradants, depuis leur fermeture, sur ordre du gouvernement révolutionnaire.

Parallèlement à cette impulsion romantique, l'histoire, et ses disciplines dites auxiliaires (paléographie, diplomatique, codicologie, archéologie et histoire de l'art), alors en plein essor, allaient établir leurs règles critiques fondamentales en se fondant en grande partie sur l'exemple fourni par l'étude des sources médiévales. Dès lors, en utilisant ces sources comme terrain d'expérimentation théorique, elles contribueraient inmanquablement à en révéler la richesse et l'importance.

Au même moment, nous assistons, un peu partout en Europe, à la naissance du concept d'histoire nationale, fortement encouragé par les nouveaux pouvoirs en place, partis à la recherche d'une certaine forme de légitimation⁵⁹. Assez paradoxalement, certains opposants idéologiques et politiques se tourneraient également, avec nostalgie, vers les hauts faits d'un passé médiéval idéalisé⁶⁰.

Ces généralités, qui s'appliquent alors à l'Europe entière restent de toute évidence également valables pour l'ancien pays de Liège et le patrimoine mosan. Nous avons toutefois la chance, dans ce cas précis, de posséder suffisamment d'éléments, de diverses natures, pour nous permettre de reconstituer le contexte culturel, politique et idéologique qui présida à la formation du concept d'art mosan.

Sous de nombreux aspects, l'historiographie de l'art mosan constitue, en ce qui concerne l'histoire des classifications historiques, un formidable terrain d'étude. Pour bien le comprendre, plusieurs facteurs, de différentes natures, doivent être pris en compte. Pour des raisons évidentes de lisibilité, il nous a fallu les envisager l'un après l'autre, mais il s'agit bien

⁵⁹ F. LOYER, *Le néogothique, histoire et archéologie*, dans *Histoire de l'histoire de l'art*, tome II, XVIIIe-XIXe siècles, Cycle de conférences organisées au musée du Louvre par le Service culturel, du 23 janvier au 6 mars 1995, p. 58-62 ; U. KULTERMANN, *The History of Art History*, New York, 1993 ; et du même auteur, *Identité nationale*, dans *Histoire de l'histoire de l'art*, tome II, XVIIIe-XIXe siècles, p. 225-247.

⁶⁰ F. LOYER, *op.cit.*, p. 58.

entendu d'un étagement artificiel ; ces différents éléments constituent en réalité les différentes facettes d'un même phénomène.

1. un patrimoine en liberté

Il n'est sans doute pas exagéré, pour reprendre la célèbre expression de Robert Didier, de parler, au sujet de l'art mosan, d'un « art sinistré ». Personne ne songera en effet à le contester ; ce que nous connaissons à présent de l'art mosan doit être à peine représentatif de ce qui exista jadis. Le poids des siècles semble ici avoir été très lourd, et ce, non seulement pour l'architecture, mais aussi pour la sculpture mobilière, les manuscrits, les ivoires et l'orfèvrerie.

Il faut dire que les temps anciens n'avaient guère été bénéfiques à la conservation et à l'entretien des œuvres médiévales. Les guerres et les désastres en tout genre, tout d'abord, avaient, à travers les siècles, causé d'irréparables dommages. Le clergé local s'était chargé du reste, et ce, dès l'époque médiévale⁶¹. Il suffit pour s'en convaincre de se rappeler que l'évêque Otbert avait réquisitionné les vases liturgiques du diocèse pour en récupérer le métal précieux afin de monnayer l'achat du duché de Bouillon. Cet épisode bien connu est malheureusement loin d'être un fait isolé.

À l'avènement des goûts classiques et baroques, un nombre important d'orfèvreries et de sculptures médiévales, passées de mode, lorsqu'elles ne furent pas reléguées dans les combles ou dans les armoires des sacristies, furent tout bonnement dépouillées de leurs ornements les plus précieux. Le cas stavelotain vient à ce sujet immédiatement à l'esprit : Le précieux retable orfèvré de saint Remacle, c'est un fait notoire, semble avoir disparu bien avant l'époque révolutionnaire. Ce furent, en réalité, probablement les moines qui, dans le courant du XVIIIe siècle, le démembrèrent dans le but d'en récupérer le métal précieux⁶². Le

⁶¹ « Il faut rappeler aussi les munificences du clergé et l'importance que le Chapitre attachait à l'administration du trésor ; mais les chanoines, peu soucieux des anciens souvenirs, sacrifiaient à la mode : les vieilles pièces d'orfèvrerie étaient fondues et les vêtements usagés étaient brûlés, afin d'en retirer l'or et l'argent des broderies. » (J. PURAYE, *Les vicissitudes du trésor de Saint-Lambert*, dans *Revue Générale belge*, 1, 1953, p. 797).

⁶² En réalité, la châsse romane de Remacle, ainsi que son grand retable, se trouvaient dans un tel état de délabrement que les moines renoncèrent probablement à les faire restaurer ; W. HARLESS, *Der Reliquien- und Ornamentenschatz der Abteikirche in Stablo*, dans *Jahrbuch des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinland*, 46, 1869, p. 137, n. 2 ; J. DEMARTEAU, *Orfèvrerie liégeoise du XIIIe siècle, le retable de saint Remacle à Stavelot*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 17, 1883, p. 135-180 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, dans le catalogue de l'exposition *Trésors des abbayes de Stavelot, Malmédy et dépendances*, 1965, p. 21-22 ; U. KREMPEL, *Das Remachusretabel in Stavelot und seine künstlerische Nachfolge*, dans *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, XXII, 1971, p. 25 J. DECKERS, dans le catalogue de l'exposition *Wibald, abbé de Stavelot-Malmédy et de Corvey 1130-1158*, p. 63.

retable que Martène et Durand décrivent dans leur récit n'est pas le retable de Remacle. Il s'agit d'un autre retable, orné de scènes de la *Passion*. Il semblerait qu'il y ait alors eu une certaine confusion entre les deux œuvres⁶³.

Ce même retable de la *Passion*, emporté en exil par le dernier abbé, ne connaîtrait d'ailleurs pas un sort meilleur que le retable de saint Remacle. Louis Thomassin, dans son *Mémoire statistique*, écrivait, en effet :

« Ce tableau a été transporté en 1794, au delà du Rhin, par l'abbé qui s'y était retiré à l'approche de l'armée française. Il a été fondu et a servi à sa subsistance et à celle des moines qui l'ont accompagné. »⁶⁴

Toutes les œuvres stavelotaines ne prirent fort heureusement pas le chemin de l'exil. Grâce à la présence d'esprit des quelques moines, elles furent cachées, et pieusement conservées en secret pendant quelques décennies, dans l'attente de temps meilleurs. Alors que Dom Jean-Nicolas Closset s'était enfoui avec le chef-reliquaire de saint Alexandre, Dom Malacord avait emporté l'autel portatif émaillé⁶⁵. Les sandales et les peignes liturgiques associés au souvenir de saint Remacle avaient, quant à eux, été dissimulés dans l'autel de l'église des Capucins de Stavelot. Tout espoir de voir renaître l'abbaye ayant été abandonné, ces pièces seraient mises en vente, dans les années 1860, avec la célèbre bible de Godéran, rachetée entre-temps lors de la vente de la bibliothèque abbatiale⁶⁶.

La chute de l'ancien régime et ses conséquences directes se révéleraient particulièrement funestes pour les plus remarquables témoins de l'architecture mosane. Nous sommes beaucoup moins bien documentés en ce qui concerne les arts dits mineurs mais nous pouvons toutefois imaginer que les pertes furent ici aussi impressionnantes. Bon nombre de reliquaires et de plaques émaillées furent, sans aucun doute, délibérément détruits dans le but d'en récupérer le métal. Une anecdote assez révélatrice de cette situation, rapportée par Rupin dans son célèbre ouvrage consacré à l'émaillerie médiévale, nous vient ici à l'esprit. Alors

⁶³ MARTENE et DURAND, *Amplissima Collectio*, 1724, p.151.

⁶⁴ L. THOMASSIN, *Mémoires statistiques du département de l'Ourthe*, p. 249-250.

⁶⁵ J. YERNAUX, *l'église abbatiale de Stavelot*, dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, 1932, p.154 ; l'autel sera caché, avec le Christ reliquaire de Goesen pendant des décennies dans la propriété familiale de Grimonster, non loin de Stavelot. Nous remercions chaleureusement Messieurs Hubert et Albert Descamps pour leurs précieuses informations ; voir également au sujet de la bible de Stavelot, J. THONISSEN, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 2^e série, XIII, 1867, I, p. 604.

⁶⁶ de REIFFENBERG, dans le *Bulletin du bibliophile*, 1847.

que le célèbre Alexandre du Sommerard cherchait à se procurer des émaux médiévaux, un chaudronnier, auprès duquel il s'était renseigné, lui fit la réponse suivante :

*« Ah ! Monsieur, il aurait fallu me demander cela il y a vingt ans. Combien n'en ais-je pas martelés sur mon enclume ! J'en ai fait des quintaux de cuivre brut que j'aurais tant aimé vendre au poids sans cette peine ! »*⁶⁷

Ce témoignage concerne des émaux limousins mais il est tout à fait plausible d'imaginer que des œuvres rhéno-mosanes purent subir un sort analogue. Joseph de Borchgrave d'Altena, dans une étude des œuvres mosanes conservées en France, rappelait en effet que les commissaires de la république, en 1802, avaient rapatrié en France, dans le but de les fondre, des chariots entiers d'ustensiles liturgiques et d'orfèvreries religieuses, saisis dans les trésors des églises et des abbayes de nos régions⁶⁸. Jean Puraye, dans une remarquable étude consacrée aux vicissitudes du trésor de Saint Lambert, nous livrait l'appréciation des délégués de Talleyrand :

*« L'emploi le plus naturel et le plus prompt à faire de ces matières est de les faire fondre, attendu que de l'avis des connaisseurs ces ouvrages n'ont d'autre valeur que leur valeur intrinsèque. »*⁶⁹

Si la période révolutionnaire ne causa pas, à elle seule, la perte du patrimoine religieux de l'ancien Pays de Liège, elle y contribua incontestablement, même si ce fut, dans certains cas, de manière indirecte⁷⁰. Il convient d'évoquer, à ce sujet, une anecdote rapportée par Rita Lejeune et Pierre Colman, dans l'étude qu'ils consacrèrent en 1968 au trésor de l'abbaye Saint-Laurent de Liège. Interrogées par les commissaires de la République, venus inventorier leurs biens mobiliers, les Sépulchrines de l'hôpital Sainte-Marguerite affirmèrent que, privées de leur rente, elles avaient dû tout vendre pour assurer leur subsistance⁷¹.

⁶⁷ E. RUPIN, *L'Émaillerie au Moyen Âge*, Paris, 1890, p. 49.

⁶⁸ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *AA propos d'orfèvreries mosanes conservées en France*, p. 9.

⁶⁹ J. PURAYE, *Les vicissitudes du trésor de Saint-Lambert*, dans *Revue générale Belge*, 1953, 1, p. 802.

⁷⁰ Alfred Darcel, qui était conscient de cette manie répandue d'attribuer aux révolutionnaires des dégâts qu'ils n'avaient pas causés évoquait, en 1888, «... nos armées républicaines, à qui l'on attribue, à l'étranger, tous les méfaits dont parfois elles sont fort innocentes » (A. DARCEL, *L'exposition rétrospective d'art industriel à Bruxelles*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 38, 1888, p. 316).

⁷¹ R. LEJEUNE et P. COLMAN, *L'orfèvrerie de l'abbaye Saint-Laurent de Liège. Autour d'un trésor perdu*, dans *Saint-Laurent de Liège. Église, abbaye et hôpital militaire*, Liège, 1968, p. 175 ; « N'étant pas payées des rentes qu'elles ont sur la France, ni de celles qu'elles ont sur nos ci-devant États, elles ont été obligées depuis quatre ans, pour avoir de quoi vivre, de vendre leur argenterie d'église, consistant en vingt-quatre chandeliers dont six grands et des petits de table ; un ciboire, une lampe, une selle à l'eau bénite, deux reliquaires, un Christ, deux anges, un encensoir, une assiette avec ses burettes, deux calices, une raie de devant d'autel, etc.

En réalité, la fermeture des abbayes et des institutions religieuses de l'ancienne Principauté de Liège, et la vente de leurs biens, à la fin du XVIII^e siècle, allaient jouer un rôle essentiel dans la redécouverte du patrimoine mosan. Durant les derniers temps de l'ancien régime, de nombreuses œuvres d'art médiéval (sculptures, manuscrits, orfèvreries,...) se trouvaient encore entre les mains des principales institutions religieuses du diocèse. Elles se trouvaient d'ailleurs souvent conservées au sein des établissements pour lesquels elles avaient été créées.

Après la suppression de ces institutions, ce patrimoine religieux, lorsqu'il ne put être caché à temps, ou expédié à l'étranger, fut saisi et, dans de nombreux cas, mis en vente publique. Au premier abord, ces événements pourraient sembler tragiques. En réalité, la situation semble avoir été beaucoup plus ambivalente que cela. En effet, la fermeture des anciennes abbayes mosanes, tout en dispersant irrémédiablement un estimable patrimoine artistique, en révélerait, du même coup, l'intérêt à un public d'archéologues et d'amateurs d'art ancien. C'est ce qui, et c'est là tout le côté paradoxal de la chose, en assurerait la sauvegarde. Les œuvres mosanes allaient enfin être connues et appréciées à leur juste valeur par un public, essentiellement laïc, composé d'érudits et d'amateurs d'art qui, jusque alors, avait à peine connaissance de leur existence.

Dans un premier temps, les antiquaires et amateurs d'art locaux, à l'une ou l'autre exception près, semblent avoir été relativement peu sensibles à l'intérêt du patrimoine médiéval. Les premières acquisitions seraient essentiellement le fait d'acheteurs étrangers, allemands et anglais dans leur majorité, un fait qui ne doit pas nous étonner dans le sens où ces nations avaient développé un goût précoce pour les antiquités médiévales, alors que les français et les belges conservaient une préférence marquée pour l'antiquité gréco-romaine et l'esthétique néo-classique⁷². Présents dès la première heure sur le territoire de l'ancien pays de Liège, les acheteurs britanniques allaient opérer de véritables razzias organisées, courant les antiquaires et les salles de ventes. Plus tard, vers le milieu du siècle, lors de la vente de quelques prestigieuses collections privées, les œuvres de premier intérêt, ou pour le moins

même la plus grande partie des effets de leur couvent »; cette citation a été empruntée par les deux précédents auteurs au célèbre ouvrage de Théodore Gobert ; T. GOBERT, *Liège à travers les âges*, t. III, Liège, 1926, p. 535.

⁷² F. LOYER, *op.cit.*, p. 49-50 ; L. GRODECKI, *Le gothique retrouvé avant Viollet-le-duc*, Paris, 1979 ; P. FRANKL, *The Gothic : Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton, 1960, p. 685 ; R. MIDDELTON et D. WATKIN, *Neoclassicism and 19th century Architecture*, New York, 1980.

réputées telles, seraient inexorablement emportées Outre-Manche, au grand désarroi des collectionneurs et des musées européens...⁷³

Un autre type d'acheteur doit également être signalé ; il s'agit des antiquaires et hommes d'affaire de confession judaïque, cités dans de nombreux témoignages, de l'époque révolutionnaire jusqu'au début du XXe siècle⁷⁴.

Plusieurs raisons peuvent être évoquées pour expliquer ce phénomène. La première est d'ordre logique ; les juifs s'étant depuis l'époque médiévale spécialisés dans le commerce du métal précieux et des orfèvreries, le patrimoine religieux, vendu à la suppression du culte, devait tout naturellement aboutir dans leurs échoppes. La seconde, plus subjective, se rapporte à des considérations d'ordre éthique ; en effet, nous pouvons imaginer que les négociants de confession judaïque aient pu éprouver moins de scrupules que leurs homologues catholiques à l'idée de s'enrichir grâce au négoce d'antiquités chrétiennes⁷⁵.

L'identité de ces acheteurs potentiels, juifs ou anglais, ne semble pas avoir échappé aux membres du clergé et aux érudits de l'époque qui, assistant impuissants à la dispersion du patrimoine national, ne tarderaient pas à stigmatiser le phénomène et, quelques fois, même, à en tirer parti comme moyen de pression pour faire monter les enchères. Le contexte des transactions relatives à la châsse de sainte Ode est à ce sujet assez révélateur. Au comte de Beaufort, qui avait estimé l'œuvre entre 2500 et 3000 francs, les membres du conseil de fabrique rétorquèrent qu'un juif leur en avait déjà offert 3000 et qu'ils en attendaient davantage...⁷⁶

Ce phénomène n'était évidemment pas spécifique à la Belgique. Charles de Linas, en conclusion à *l'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, évoquait de

⁷³ La liste des acquisitions opérées par le *British Museum* vers le milieu du XIXe siècle se révèle à ce sujet particulièrement éloquente ; nous renvoyons le lecteur au chapitre que Neil Stratford consacre à l'histoire des collections d'émaux du *British Museum* ; N. STRATFORD, *Catalogue of medieval enamels in the British Museum*, II, *Northern romanesque enamel*, Londres, 1993, p. 46-51.

⁷⁴ Jean Puraye, dans son rapport de la vente publique du trésor de Saint-Lambert, en 1802, nous apprend que les juifs ont été les principaux acheteurs ; J. PURAYE, *op.cit.*, p. 806.

⁷⁵ Pour la Belgique, nous pouvons mentionner l'antiquaire Louis Stein, auquel le *Musée royal d'antiquités* de Bruxelles acheta plusieurs œuvres médiévales. Sur le plan international, citons l'autrichien Frédéric Samuel Spitzer, ou encore, plus récemment, la célèbre famille Seligmann qui, parallèlement à son activité commerciale, regroupa une importante collection d'orfèvrerie médiévale.

⁷⁶ Anecdote rapportée par A. LEMEUNIER, *la châsse de sainte Ode d'Amay*, dans *Trésors de la Collégiale d'Amay*, 1989, p. 53.

son côté les « *razzias juives et auvergnates qui écrémèrent à plaisir les villes et les campagnes* »⁷⁷.

Ces diverses remarques, pour être comprises, doivent évidemment être envisagées en considération de l'antisémitisme des milieux catholiques et ultramontains, souvent à l'origine de ce type de commentaire.

L'hostilité à l'égard des anglais, de confession anglicane, et disposant de budgets avec lesquels les collectionneurs indigènes, et même l'état Belge, se trouvaient dans l'impossibilité de rivaliser, était peut-être encore plus répandue au sein des milieux intellectuels et scientifiques belges et étrangers, véritablement rongés par un sentiment d'impuissance⁷⁸. Les documents d'époque regorgent d'allusions à la fuite inexorable des chef-d'œuvres du patrimoine national vers les collections d'Outre-Manche. Dès 1833, le comte de Renesse-Breidbach, dans le projet qu'il adressait au roi au sujet de la nomination d'un conservateur des monuments nationaux, décrivait à plusieurs reprises cette situation :

« *Combien les arts et les sciences, en France, ne doivent pas à feu M. Lenoir, conservateur des monuments nationaux à Paris, qui, dans le temps de la tourmente révolutionnaire, où de tous côtés on ne cherchait qu'à détruire et vendre à vil prix des objets précieux pour l'histoire, dont une grande partie ont tout à fait disparu, d'autres sont passés en pays étranger, principalement en Angleterre, a par ses soins assidus rassemblé un des plus grands Musées d'Antiquités en tout genre.* »⁷⁹

Et plus loin :

« *Qui pourrait croire que, dans un siècle qu'on appelle de lumières et où l'on veut faire tant de prouesses d'art ou de science, il se trouve encore beaucoup d'hommes qui se font un plaisir de tout détruire ; des hommes qui veulent faire accroire à leurs concitoyens qu'ils sont de zélés amateurs d'antiquités, mais qui d'un autre côté en font un commerce, de telle sorte que des chefs-d'œuvre d'art ancien sortent du pays, tels par exemple que les superbes vitraux d'église qui ornaient nos anciens temples, dont une partie orne présentement les fabriques*

⁷⁷ C. de LINAS, *l'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, p.

⁷⁸ Joseph Demarteau, en 1881, dans son introduction au catalogue de l'exposition de Liège, perpétuait encore ce traumatisme en rappelant l'achat de la bible de Stavelot « *enlevée naguère à la Belgique par les banknotes anglaises* » (J. DEMARTEAU, *Introduction historique*, dans le catalogue de l'exposition *l'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, Liège, 1881, p. 22).

⁷⁹ C.W. de RENESSE BREIDBACH, *Projet pour l'établissement d'un conservateur des monuments nationaux et la vente de mon cabinet a sa majesté* (1833), publié par H. SCHUERMANS, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1873, p. 455.

*des parcs anglais*⁸⁰. Nos descendants y trouveront avec étonnement les armoiries des anciennes familles nobles qui habitaient les bords de la Meuse et du Rhin ; ils seront bien étonnés d'apprendre que ces personnes ont, par l'appât du gain, enlevé ces précieux monuments à leur pays natal pour en enrichir des pays étrangers...»⁸¹

Un sentiment analogue de crainte et d'agacement semble avoir, à la même époque, traversé les milieux intellectuels français, déjà anglophobes par tradition. Aussi, remarque-t-on un soulagement marqué, lorsque l'un ou l'autre musée national fait l'acquisition d'une collection privée ou d'une œuvre réputée. Les propos tenus par le Comte de Clarac, conservateur au Louvre, à l'époque des transactions qui devaient déboucher au rachat de la collection Révoil, en 1828, son éloquent :

« ..., cette collection est bien digne d'attirer les regards, et elle mérite sans doute de prendre place à côté des richesses du musée Charles X, dont elles seront un très beau complément. Nous ne sommes pas les seuls dont elle ait fixé l'attention, et, si elle n'est pas acquise par sa majesté, il est à craindre qu'elle n'aille orner, des belles dépouilles de la France, les cabinets de Londres, de Saint-Pétersbourg ou de Munich... »⁸²

Une notice de Louis Deschamps de Pas, publiée en 1858 dans les *Annales Archéologiques*, au sujet du célèbre pied de croix émaillé de l'ancienne abbaye de Saint-Bertin, se situe dans le même ordre de pensées :

« ... Finalement, le Musée l'acquiert pour une somme relativement minime. Il est heureux qu'aucun anglais ne soit venu à passer chez nous dans l'intervalle, sans quoi nous en serions probablement privés. »⁸³

⁸⁰ Jules Helbig rapportait une anecdote analogue ; « De nos jours encore l'Angleterre n'enlève-t-elle pas dans les fenêtres de ses temples protestants, à titre d'œuvres admirables entre toutes, les vitraux qu'elle est venue enlever à prix d'argent au pays de Liège, comme ces verrières du début du XVI^e siècle, passées de la noble abbaye d'Herckenrode à la cathédrale de Lichfield ? » (J. HELBIG, *Rapport présenté à l'assemblée générale de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, le 7 juin 1881, dans le *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, tome 1, 1881, p. 11).

⁸¹ C. W. de RENESSE BREIDBACH, *op.cit.*, p. 456.

⁸² Lettre du comte de Clarac, conservateur de la sculpture antique et moderne du *Musée du Louvre*, au comte de Forbin, directeur des *Musées royaux* (22 février 1828), citée par L. COURAJOD, *La Collection Révoil au Musée du Louvre*, extrait du *Bulletin Monumental*, n° 52, 1886, p. 15).

⁸³ L. DESCHAMPS DE PAS, *Le pied de Croix de Saint-Bertin*, dans *Annales Archéologiques*, 18, 1858, p. 6, n. 1 ; cité par N. STRATFORD, *Some mosan enamel fakes in Paris*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1997, p. 208.

Nous verrons, ultérieurement, si cette rancœur à l'encontre des collectionneurs britanniques était réellement justifiée en ce qui concerne plus précisément le patrimoine mosan.

2. les collectionneurs d'art médiéval et l'art mosan

Pour qu'une production artistique puisse être analysée et étudiée, il faut évidemment qu'un corpus suffisamment représentatif soit conservé. Il s'agit d'une étape préalable, totalement indispensable à toute forme de recherche historique. Aussi avons-nous choisi d'appréhender la genèse de la formation du concept d'art mosan par un survol des principales collections privées qui, au travers du XIXe siècle, en assurèrent la préservation et la pérennité.

Le rôle de ces collectionneurs, il faut le souligner, fut primordial pour le destin du patrimoine mosan. Dès les premières années du XIXe siècle, plusieurs décennies avant que des initiatives officielles ne soient enfin entreprises, ces amateurs des premiers temps, belges et étrangers, sauvèrent d'une perte probable de multiples vestiges du patrimoine médiéval de nos régions. Il n'est certainement pas exagéré d'affirmer que, sans leur présence d'esprit, on n'aurait peut-être jamais parlé d'art mosan !

L'étude des collections privées du XIXe siècle est incontournable pour tout qui s'intéresse de près à l'évolution du discours scientifique relatif à l'histoire de l'art. Ces collections, plus ou moins célèbres, constituent un terrain de recherche passionnant car elles reflètent non seulement l'évolution de la société, des goûts et des mœurs, mais elles fournissent également aux chercheurs de précieux jalons correspondant aux étapes majeures de l'évolution des connaissances historiques.

Pendant la Renaissance, et en tout cas jusqu'à la fin de l'ancien régime, seuls les rois, l'aristocratie, le haut clergé, et dans certains cas la noblesse de robe, avaient pu bénéficier à la fois du loisir et des fonds nécessaires à la constitution d'une bibliothèque, d'une collection particulière, ou d'un cabinet de curiosités.

La chute des anciennes monarchies et l'avènement de l'ère industrielle vont considérablement changer les choses. Si les aristocrates oisifs et les rentiers en tout genre constituent encore une part importante des collectionneurs d'art ancien, va également venir s'y joindre un nouveau public constitué d'industriels et de bourgeois enrichis, soucieux non

seulement de se cultiver, mais également de réinvestir leurs gains dans un patrimoine matériel⁸⁴.

La nature même des collections s'en trouvera profondément modifiée. Si les livres anciens, la sculpture, la peinture de chevalet, la numismatique, les antiquités gréco-romaines ou asiatiques continuent à passionner les amateurs d'art, un nouvel intérêt pour ce que l'on appelle alors « les arts industriels », peut-être plus représentatifs des goûts naturels de ces « nouveaux riches », va également s'amorcer. Cette nouvelle tendance se trouvera tout naturellement encouragée par l'arrivée massive, sur le marché de l'art, suite à la fermeture d'un nombre important d'institutions religieuses, d'une foule d'antiquités médiévales ; manuscrits enluminés, orfèvreries, ivoires, etc.

Nous sommes ici directement confrontés à un phénomène, bien connu des commerciaux, et que nous avons choisi de nommer « la loi de l'offre et de la demande ». En effet, ce patrimoine religieux médiéval devenant enfin accessible, les antiquaires et les collectionneurs vont commencer à s'y intéresser de près, suscitant de cette manière le développement d'un goût pour le moyen âge auprès des potentiels acheteurs. Mais l'inverse est également vrai. L'intérêt de plus en plus soutenu des érudits et des scientifiques pour la civilisation médiévale a sans doute également encouragé les représentants du marché de l'art à porter leur dévolu sur les vestiges mobiliers de cette époque. Dans tous les cas, un marché intéressant semblait s'offrir à eux. Ces phénomènes sont donc à la fois parallèles et indissociables dans le sens où, de manière continue, ils s'entretinrent et se nourrirent mutuellement pendant tout le XIXe siècle.

Un autre facteur, étroitement lié aux précédentes observations, semble également devoir être pris en compte. À la chute de l'ancien régime, et durant les premières années du XIXe siècle, le public local des amateurs d'art, pétri d'esthétique néo-classique, n'avait pas encore eu réellement le temps de développer une attirance véritable pour les antiquités médiévales. Du même coup ces objets, qui se retrouvaient subitement en grand nombre sur le marché de l'art, pouvaient être acquis à fort bon prix. Pour cette raison, ils deviendraient la proie des collectionneurs débutants ou disposant d'un budget relativement restreint.

⁸⁴ « Dans le deuxième tiers du XIXe siècle, l'expansion économique de l'Europe sera particulièrement favorable aux échanges entre les grands pays industriels. La circulation des idées suit celle des marchandises, atténuant peu à peu les spécificités nationales. Comme toute science, l'histoire de l'art n'échappe pas à cette évolution. La génération de 1830 sera celle de la fusion internationale des méthodes, en même temps que de leur rayonnement en dehors du cercle étroit des érudits. » (F. LOYER, *op.cit.*, p. 68).

Au même moment, comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner, des collectionneurs avertis, venus d'Allemagne ou d'Angleterre, conscients de cette prodigieuse opportunité, fréquentaient de manière assidue les ventes publiques et les échoppes d'antiquaires, quand ils n'allaient pas directement harceler les membres d'un clergé généralement peu réceptif aux attraits de l'art médiéval. Avec les années toutefois, les choses évolueraient de manière significative. Le goût pour le moyen âge allait se muer en véritable phénomène de mode, ce qui ne manquerait pas d'avoir une incidence directe sur l'ordre des prix.

Si les amateurs des premiers temps correspondent à un profil totalement différent de celui des grands collectionneurs des années 1850-1870, ces derniers appartiennent, eux aussi, à un monde qui, au tournant des XIXe et XXe siècles, semble depuis longtemps déjà révolu. Il ne faut pas pousser les investigations fort loin pour s'en persuader...

En s'appuyant sur ces précédentes constatations, qui s'appliquent en réalité au patrimoine médiéval européen dans son intégralité, quelles observations pouvons-nous formuler au sujet du « cas mosan » ? Avant toute chose, il est nécessaire de souligner que, à notre connaissance, aucune collection uniquement consacrée à l'art mosan ne semble avoir jamais existé. Les œuvres mosanes furent, en effet, toujours intégrées à des collections variées, dans le meilleur des cas spécialisées dans l'art médiéval. Ensuite, il semble qu'il y ait eu autant de collections de nature différente que de collectionneurs et dès lors, dans ce sens, il est difficile de mettre en évidence des généralités. Par ailleurs, dans le cadre de cette thèse, il aurait été impensable d'envisager chaque collection de manière individuelle. Aussi avons-nous choisi de nous limiter aux cas les plus intéressants ou les plus représentatifs.

En toute logique, mais également parce qu'elles correspondent à des périodes bien différenciées, nous avons décidé d'aborder l'histoire de ces collections en fonction de leur ordre de formation.

a. Les précurseurs

Les collectionneurs de la première époque sont encore des hommes du XVIIIe siècle. Tout comme la baron de Crassier, leur illustre prédécesseur, ils se caractérisent par un goût prononcé pour les livres anciens, l'archéologie gréco-romaine, la numismatique, ainsi que pour des *hobbies* à la mode, comme l'agronomie, la biologie, ou encore l'horlogerie et la

serrurerie. Il est assez difficile de déterminer si ces premiers collectionneurs furent capables de développer un goût véritable pour les antiquités médiévales. Ils eurent peut-être simplement la chance de se trouver là, au moment où les biens des grandes abbayes de la région furent vendus. Quelle était alors leur intention ? L'enrichissement de leur collection ? L'espoir de sauver un patrimoine séculaire d'une perte irrémédiable ? Un goût du gain ou des bonnes affaires ? Un attrait pour la nouveauté et les curiosités ? C'est en réalité assez difficile de se prononcer, l'une ou l'autre solution étant probablement plus ou moins vraie selon les cas.

Le baron Hüpsch, qui en réalité n'était pas plus baron qu'il ne s'appelait Hüpsch⁸⁵, est parfaitement représentatif de cette première génération de collectionneurs d'art rhéno-mosan. Né à Vielsalm en 1730, il effectuera, à Cologne, des études de droit, de médecine et de biologie à l'issue desquelles il mènera une vie de rentier, entièrement consacrée à la constitution de son impressionnante collection. L'étendue de ses connaissances et de sa culture générale le portera à rassembler une collection représentative de chacun de ses nombreux centres d'intérêt. Dans son cabinet de la *Johannisstrasse*, qui se visitait comme une des attractions principales de la ville, on pouvait donc admirer à la fois des minéraux, des fossiles, des animaux empaillés, un répertoire de botanique, une collection d'armes et d'armures, des textiles et des ivoires médiévaux, des émaux, des manuscrits et des livres anciens.

Hüpsch, bien qu'il fût rentier, ne disposait pas de sommes exorbitantes, aussi s'est-on souvent interrogé sur l'honnêteté des moyens mis en œuvre pour former son impressionnante collection. Il semblerait pourtant qu'il n'ait été ni un voleur ni un escroc⁸⁶. Il avait en revanche développé un impressionnant réseau de relations, avec lesquelles il échangeait une correspondance soutenue et dont il se servait probablement pour obtenir certaines informations capitales⁸⁷. Hüpsch était l'homme de la situation : il savait se trouver au bon endroit, au bon moment. Il faut ensuite admettre que l'art médiéval était encore bien souvent

⁸⁵ Il s'appelait en réalité Jean Guillaume Adolphe Fiacre Honvlez. Il semble qu'il ait choisi ce titre à son installation à Cologne en 1755. Le nom de Hüpsch est en réalité dérivé du nom de jeune fille de sa grand-mère, qui s'appelait effectivement d'Hüps mais qui n'était pas baronne ; A. SCHMIDT, *Baron Hüpsch un sein Kabinett*, Darmstadt, 1906 ; A. SCHMIDT, *Baron Hüpsch als Inkunabelsammler und Händler*, dans *Wiegendrucke und Handschriften, Festgabe Konrad Häbler zum 60 Geburtstag*, Leipzig, 1919 ; H. KNAUS, *Baron Hüpsch*, dans le catalogue de l'exposition *die Sammlungen des Baron von Hüpsch. Ein Kölner Kunstkabinett um 1800*, Darmstadt-Cologne, 1964, p. 1 ; catalogue de l'exposition, *Das Kabinett des Baron von Hüpsch*, Darmstadt 2006.

⁸⁶ H. KNAUS, *op.cit.*, p. 2.

⁸⁷ H. KNAUS, *Maugérard, Hüpsch und die Darmstädter Prachthandschriften*, dans *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, V, 1963.

considéré, surtout dans nos régions, comme une curiosité sans grande valeur, ce qui dut bien souvent lui permettre de faire d'excellentes affaires.

Le cas liégeois, qui nous intéresse ici directement, en est parfaitement révélateur. Hüpsch connaissait parfaitement le terrain. Son carnet d'adresses laisse supposer qu'il avait visité les principales collections de la région et qu'il y entretenait de nombreux contacts⁸⁸. Principal acquéreur des manuscrits bradés à bas prix lors de la vente publique de la bibliothèque de l'abbaye Saint-Jacques, en 1788⁸⁹, il avait également fait l'acquisition de certaines pièces majeures issues, entre autres, de la bibliothèque épiscopale et de l'abbaye Saint-Laurent⁹⁰. Il avait, d'autre part, récupéré un nombre important d'éléments orfèvres, détachés de châsses et de reliquaires rhéno-mosans dont certains, provenant de la châsse colonaise de Saint-Cunibert ou de celle des Rois-Mages, de Cologne, ont pu être identifiés⁹¹.

Si la collection Hüpsch est de nos jours encore aussi bien connue, c'est sans doute parce que, contrairement à tant de collections de cette époque, elle ne fut pas dispersée à la mort de son propriétaire, mais fut léguée dans son entièreté au Landgrave Louis X de Hessen-Darmstadt⁹². Elle est de nos jours partagée entre le *Hessische Landesmuseum*, la bibliothèque universitaire, et la *Landesbibliothek* de Darmstadt. Des expositions et publications lui sont encore de nos jours régulièrement consacrées, ce qui contribue à démontrer, après tout ce temps, que la baron Hüpsch avait véritablement le nez fin en matière d'art médiéval.

Le comte Clemens-Wenceslas de Renesse-Breidach, bien que plus jeune de plusieurs décennies, appartient également à cette première génération de collectionneurs. Né à Liège en 1774, il dut, dès l'âge de 12 ans, quitter sa ville natale pour rejoindre Coblenche. Il y fut élevé par son grand père maternel qui était déjà lui-même amateur d'art et collectionneur, et qui sut lui transmettre sa passion. Adolescent, le comte de Renesse parcourait déjà les provinces

⁸⁸ *Idem*, p. 4.

⁸⁹ La vente de la bibliothèque de l'abbaye Saint-Jacques ne dura pas moins de 13 jours, et ne rapportera que 6887 florins. 1107 ouvrages dont 700 manuscrits y furent mis en vente. La baron Hüpsch fut l'acquéreur des pièces les plus intéressantes, parmi lesquelles non moins de 45 manuscrits médiévaux ; J. PAQUOT ; P. VOLK, *Baron Hüpsch und der Verkauf der Lütticher Sint-Jakobs bibliothek, 1788*, dans *Zentralblatt für bibliothekswesen*, t. 42, 1925, p. 201-218.

⁹⁰ Hüpsch y avait, entre autres, en 1792, fait l'acquisition du manuscrit dont le plat de reliure est orné du célèbre panneau d'ivoire représentant le consul Asturius. Provenant de la collégiale Saint-Martin, ce manuscrit avait fait partie de la collection Crassier ; P. GEORGE, *le diptyque en ivoire du consul Asturius*, dans le catalogue de l'exposition *Saint-Martin. Mémoire de Liège*, n° 89, p. 207-208.

⁹¹ A. DIGTES, *Emailplättchen des alten St. Kunibertschreines in Darmstadt*, dans *Zeitschrift für christlichen Kunst*, 1899 ; K. DEGEN, *Nachbildung oder Fälschung ?* dans *Lebendiges Dramstad*, 1955, ; K. DEGEN, *Emails von Kölner Kunibertschrein im Landesmuseum*, dans *Lebendiges Dramstadt*, 1956, n° 13-14.

⁹² Le 13 août 1805, selon les conditions fixées par voie testamentaire, les 341 caisses contenant la collection Hüpsch dans son intégralité, furent livrées au Landgrave Louis X.

rhénanes et les Pays-Bas pour en étudier les monuments et les œuvres d'art. La collection de son grand-père, ainsi que le cabinet de médailles hérité d'un de ses oncles, chanoine à Trèves, constitueront le noyau initial d'une collection aussi vaste qu'éclectique.... Contraint très jeune, pour diverses raisons, à mener à une existence retirée, il consacra sa vie entière à l'enrichissement et à l'étude de ses collections, partagées, pour manque de place, entre Coblenche et s'Heeren-Elderen⁹³.

Passionné de numismatique ancienne, nous lui devons une des premières publications consacrées aux monnaies émanant de l'ancien diocèse de Liège⁹⁴. Il s'intéressait également aux antiquités gallo-romaines, orientales et médiévales, et possédait une belle collection de manuscrits et de tableaux anciens. Le comte de Renesse avait souhaité que, après sa mort, sa collection reste en Belgique. Il avait dans ce but nourri le projet de fonder un musée national dont il aurait été le conservateur⁹⁵. Il avait dans cet espoir, tout au long de sa vie, tenu à jour un catalogue raisonné pour chaque section de sa collection⁹⁶. Malheureusement ce projet ne devait pas aboutir. À son décès, survenu en 1833, l'entièreté de sa collection sera vendue.

Les catalogues de vente, rédigés préalablement, par le comte en personne, en reflètent à la fois l'ampleur et l'intérêt⁹⁷. On y repère un certain nombre d'objets médiévaux, ivoires et

⁹³ Clément-Wenceslas de Renbesse Breidbach servit, durant la révolution, en tant qu'officier de l'armée impériale. Blessé assez rapidement, il fut contraint de se retirer dans la propriété familiale de s'Heeren-Elderen. Il rejoignit la vie publique à la mort de Napoléon mais se retira définitivement à l'Indépendance Belge ; *Biographie Nationale*, tome... ; SCHUERMANS, *op.cit.* , p. 428-429.

⁹⁴ C-W de RENESSE-BREIDBACH, *Histoire numismatique de l'évêché et principauté de Liège depuis les temps les plus reculés jusqu'à sa destruction, arrivée par la réunion de ce pays à la République française*, Bruxelles, 1830-1831.

⁹⁵ SCHUERMANS, *op.cit.* , dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1873, p. 454-471.

⁹⁶ *Description abrégée du cabinet de médailles antiques et modernes, tableaux, gravures, etc., appartenant à M. Le comte de RENESSE-BREIDBACH, divisée par classes*, Bruxelles, 1831, 32p, in 8° ; *Collection d'antiquités romaines, celtes, grecques, etc. formant une des parties du Cabinet de M. Le comte de Renesse-Breidbach*, 1825 ; *Cabinet d'antiquités romaines, celtes, gauloises, égyptiennes et de divers peuples du nord, composant l'une des parties appartenant à M. Le comte de Renesse-Breidbach, à Coblenche, dessinées d'après les originaux par M. G. WELCKER, à Coblenche dans les années 1820 à 1825* ; Certains fascicules seront également publiés par ses fils, de manière posthume ; *Mes loisirs, mes amusements numismatiques, ouvrage posthume de M. Le comte C.-W. De Renesse-Breidbach, publié sur les documents originaux par ses fils*, 3vol. Anvers, 1835-1836.

⁹⁷ *Catalogue du magnifique cabinet délaissé par feu M. Le Comte Clemens-Wenceslas DE RENESSE-BREIDBACH, n° 2. Tableaux, dessins originaux et de plus de 20,000 gravures, faisant partie du magnifique cabinet délaissé par feu M. le comte Clemens-Wenceslas DE RENESSE-BREIDBACH* (Vente à Anvers le 5 octobre 1835. Anvers, 308 p., in 8° ; *Catalogue d'une très belle collection de livres de la bibliothèque délaissée par feu le comte C.-W. De RENESSE-BREIDBACH, n°3* (Vente à Anvers, 2 novembre 1835), Anvers, 206p., in 8° ; *Catalogue d'une superbe collection d'antiquités du moyen âge, objets d'art et curiosités, faisant partie du magnifique cabinet délaissé par feu M. Le comte Clemens-Wenceslas de RENESSE-BREIDBACH, n° 5* (Vente à Anvers, par TER BRUGGEN, le 3 juin 1836), Anvers, 1836, 48p, in 8° ; *Catalogue de 35,000 médailles, monnaies et jetons, composant le superbe médailler délaissé par feu M. Le comte C.-W. DE RENESSE-BREIDBACH* (Vente par le greffier TER BRUGGEN, en sa demeure, ...) le 1^{er} septembre 1836), n° 6, Anvers, 1836 ; le n° 1 était vraisemblablement le catalogue de vente de livres de rebus, vendus encore du vivant du comte

orfèvreries, d'origine rhéno-mosane plus que probable, le comte de Renesse ayant mené la majorité de ses investigations aux alentours de ses propriétés de S'Heeren-Elderen et de Coblenche. À l'une ou l'autre exception près, ces objets passeront dans la célèbre collection Debruge-Duménil. Le *Musée royal d'Antiquités* de Bruxelles, fera quant à lui, entre autres, l'acquisition de la petite châsse d'ivoire provenant de l'abbaye de Sayn, près de Coblenche (*MRAH*, Inv. n°1), de la petite stèle d'ivoire montée en reliquaire (*MRAH* Inv. n° 2) ainsi que de l'olifant reliquaire provenant de Saint-Servais de Maastricht (*MRAH* Inv. n° 4) (**pl. 4-1 à 3**)⁹⁸.

Le caractère un peu disparate de la collection médiévale du comte de Renesse montre que, s'il éprouvait un véritable intérêt pour les vestiges de cette époque, il n'y entendait peut-être pas grand-chose. Les identifications et les datations restent en effet relativement floues et hasardeuses. Les prix annotés dans l'exemplaire du catalogue de vente conservé aux *Musées royaux d'Art et d'Histoire* montrent que, sur le marché de l'art, les antiquités médiévales pouvaient encore s'obtenir pour des sommes dérisoires.

Au premier abord, tout laisse supposer que le baron Hüpsch et le comte de Renesse aient été des hommes que finalement assez peu de choses rapprochaient, si ce n'est précisément le fait d'avoir été élevés et éduqués en Allemagne, dans des milieux précocement enclins à apprécier la culture et la civilisation médiévale⁹⁹.

Parmi les plus anciennes collections de notre pays, et sans doute aussi les plus éclectiques, nous devons également signaler la collection du sénateur et bourgmestre de Bruges, Joseph van Huerne¹⁰⁰. Mise en vente à sa mort, survenue en 1844, cette collection

⁹⁸ À ce sujet, une erreur semble s'être glissée dans les inventaires des *MRAH*. En effet, selon cet inventaire, l'olifant est supposé avoir été acheté en 1861 ; or il porte le n° d'inventaire 4, ce qui démontre au contraire son appartenance au lot de pièces provenant de la collection Renesse-Breidbach. Jos Koldeweis, dans une publication consacrée à cet olifant, indique que, à la vente aux enchères, c'est Mlle Maes, antiquaire à Anvers, qui en aurait fait l'acquisition pour la somme de 155frs ; J. KOLDEWEIS, *De reliekenhoorn van Sint-Servatius : een romaanse jachthoorn in de collectie van de Koninklijke Musea*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1985, p. 28 -30. Jos Koldeweis, sur base des indications fournies par Joseph Destrée dans son catalogue, affirme que les musées ont acheté la pièce à Louis Stein en 1861. Il s'agit plus que probablement d'une erreur. En fonction du n° d'inventaire de cet olifant, tout porte en effet à croire qu'il fut directement racheté à cette Mlle Maes, et ce d'autant plus qu'il ne figure déjà plus dans le catalogue de vente de la collection de cette antiquaire, quelques années plus tard ; voir *op.cit.*, p. 31.

⁹⁹ C'était dans les régions Germanique, ne l'oublions pas, une époque nourrie des écrits enthousiastes de Goethe. C'était l'époque qui avait vu les frères Boisserée partir en « croisade » pour sauver la cathédrale de Cologne. C'était également l'époque où le chanoine Wallraf déployait une énergie considérable pour sauver de la destruction tant de peintures et de manuscrits anciens...

¹⁰⁰H. VANDER VIN, *Catalogue des collections de tableaux, dessins, gravures, antiquités, curiosités et objets d'histoire naturelle, formant le cabinet van Huerne*, Gand, 1844 ; Son fils récupéra fort probablement une partie de la collection paternelle ; *Catalogue d'une magnifique et précieuse collection de livres, de manuscrits et*

regroupait de nombreux manuscrits, des estampes, quelques monnaies, des antiquités gallo-romaines, des chinoiseries, des porcelaines, des instruments de musique, ...

S'y trouvaient également, les plaques émaillées, fort controversées, provenant de l'ancienne cathédrale Saint-Donatien de Bruges. Ces plaques émaillées, supposées provenir d'un retable orné de scènes évangéliques, furent souvent jugées suspectes, en raison de leur style à la fois inégal et atypique. Or deux anges, arrachés selon toute vraisemblance au même reliquaire¹⁰¹, et provenant également de l'ancienne cathédrale, semblent bien prouver leur authenticité¹⁰².

En réalité, van Huerne, comme le comte de Renesse et tant d'autres collectionneurs du début du XIXe siècle, récupéraient les œuvres médiévales, en tant que témoins des temps anciens, mais également, pour les sauver d'une destruction plus que probable¹⁰³.

À Coblenz, le comte de Renesse avait peut-être eu l'occasion de rencontrer un émigré français, le comte Charles Etienne de Bourgevin-Vialart de Saint-Morys¹⁰⁴. À une époque où ses contemporains se souciaient fort peu de la disparition inexorable d'un patrimoine séculaire, le comte de Saint-Morys, issu, lui aussi, d'un milieu de collectionneurs et d'amateurs d'art, avait sauvé de la destruction quantité d'œuvres médiévales (statues, stalles, dalles funéraires et sarcophages, et surtout vitraux). Privé d'attaches véritables, il voyagea énormément durant ses années d'exil, non seulement en Rhénanie, mais également en Angleterre. Il est difficile de croire que ces voyages répétés, dans des régions précocement favorables à l'étude et à la préservation de l'art médiéval, restèrent sans influence sur son destin de collectionneur. De retour en France, il s'emploiera à la sauvegarde du patrimoine médiéval dont il collectait sans relâche les moindres vestiges. Membre de l'*Académie*

d'incunables, gravures, estampes, dessins, peintures, etc., délaissés par feu Messire Jean baron de Pemichy – van Huerne. Ancien sénateur.bourgmestre de la ville. Bruges, 1860.

¹⁰¹ Probablement la châsse médiévale de saint Donatien.

¹⁰² Catalogue de l'exposition *Sint Donaas Brugge. Leven en dood van een Kathedraal*, dans *MUSEUM bulletin*, 2000, n° 7-9.

¹⁰³ Les *MRAH* conservent, dans leurs réserves, des lames d'argent estampées détachées probablement d'une châsse ou d'une orfèvrerie de grand format. Elles proviennent de la collection de Monseigneur Béthune, de Bruges. On ne sait rien de leur origine médiévale mais on peut se demander si elles ne proviennent pas elles aussi, de la châsse médiévale de saint Donatien. Des lames d'argent estampées du même type sont utilisées, en remploi, sur le reliquaire actuel (1835-1843).

¹⁰⁴ Le comte de Saint-Morys était en réalité un parfait contemporain du comte de Renesse. Né le 17 janvier 1772, il connut comme ce dernier un exil précoce. Les points communs entre les deux hommes ne manquent d'ailleurs pas. Ils sont tous les deux issus d'une noblesse érudite et bibliophile. Le père de Saint-Morys collectionnait les gravures anciennes et était lui même graveur ; F. ARQUIÉ-BRULEY, *Un précurseur : le comte de Saint-Morys (1782-1817) collectionneur d'Antiquités Nationales (1ere partie)*, dans *Gazette des Beaux Arts*, 1980, p. 109-117, p. 110.

celtique, ami personnel d'Alexandre Lenoir, dont il partageait la passion pour le moyen âge, il se battra activement pour que soit créée une *Société d'antiquités nationales*¹⁰⁵.

Son destin romanesque, digne d'un roman de Victor Hugo, s'intègre parfaitement dans les temps mouvementés qui marquèrent des premières années du XIXe siècle. Ruiné par ses années d'exil, il cherchera en vain à récupérer les biens familiaux, confisqués dans le cadre de la saisie des biens des expatriés¹⁰⁶. Tombé en disgrâce et considéré comme un excentrique relativement dérangeant, il se trouvera, un peu malgré lui, impliqué dans une querelle qui devait déboucher sur un duel à l'issue fatale. Sa veuve, ruinée, devra se résoudre à mettre en vente l'intégralité de la collection. Le catalogue de la vente organisée en janvier 1818 au domicile même de Saint-Morys est assez difficile à décrypter tant les indications semblent laconiques, surtout en ce qui concerne les œuvres médiévales. Françoise Arquie-Bruley, qui reconstitua avec brio l'histoire de cette collection parvint toutefois à identifier quelques œuvres. Parmi celles-ci, il est possible de reconnaître plusieurs fragments émaillés provenant du recouvrement d'une croix typologique rhéno-mosane bien connue des spécialistes¹⁰⁷ (**pl. 5-3**). D'où provenaient ces vestiges ? Se les étaient-ils procurés lors de son séjour forcé en Rhénanie¹⁰⁸, ou dans le trésor d'une église du nord de la France ? Nous ne le saurons sans doute jamais. Ce cas constitue néanmoins une illustration intéressante de la manière dont le patrimoine mosan en perdition fut, dès la fin de l'Ancien régime, introduit dans des collections étrangères.

À la même époque, il semblerait qu'à Lyon on ait développé plus tôt que partout ailleurs en France, un goût marqué pour le moyen âge et ses vestiges. Il est assez malaisé d'expliquer cette particularité. Il semblerait toutefois que l'on puisse l'imputer à l'état d'esprit, emprunt de romantisme et de mysticisme chrétien, dans lequel se serait alors trouvée l'élite intellectuelle et artistique lyonnaise¹⁰⁹.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 114-116.

¹⁰⁶ « *Mais ses lettres de réclamation se heurtaient aux réponses dilatoires des fonctionnaires, forts des instructions de Louis XVIII, bien décidé à conserver les collections des émigrés.* » (*Idem*, 2^e partie, p. 63).

¹⁰⁷ F. ARQUIÉ-BRULEY, *Un précurseur : le comte de Saint-Morys (1772-1817), collectionneur « d'antiquités nationales »*, dans *Gazette des Beaux-Arts (suite)*, 1981, p. 61-77 ; N. STRATFORD, *Some mosan enamel fakes in Paris*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1997, p. 206.

¹⁰⁸ La croix typologique de la collection Bouvier semblerait quant à elle provenir de la région de Constance : N. STRATFORD, *Medieval enamels*, Catalogue, n° 4 et 10.

¹⁰⁹ « *Cet attachement profond s'explique par leur appartenance au milieu lyonnais, milieu qui connaît, au début du XIXe siècle, une grave crise de conscience, au sujet de laquelle Louis Trénard écrit « En France, et davantage en Allemagne, la catholicisme apporte à de nombreux esprits des consolations et des certitudes que l'Aufklärung n'avait point données. Toutefois à Lyon, elle paraît plus précoce et plus nette que dans d'autres centres français. D'abord en raison des relations avec l'étranger ; l'âme lyonnaise s'ouvre volontiers aux*

En tête de ce mouvement, il convient de citer le peintre Pierre Révoil (1776-1842). Elève de David, sa fascination pour le moyen âge le porta très vite à se détourner des sujets classiques privilégiés par son maître. Véritable figure de proue, en France, du « style troubadour », il consacra sa vie entière aux « antiquités médiévales ». Mais Révoil ne se contentait pas seulement de peindre d'édifiants tableaux, inspirés par l'histoire et la littérature ; il composait également d'improbables poèmes¹¹⁰ et surtout, il collectionnait tout ce qui de près ou de loin semblait se rapporter à ces temps reculés. On ignore ce qui motivait exactement ses achats. À côté d'une admiration sincère pour cette époque, nous rencontrons également chez lui un sens aigu du détail, qui le conduisait à sa procurer des objets anciens authentiques destinés à servir de modèles dans ses compositions¹¹¹. Quoi qu'il en soit, les acquisitions effectuées par Révoil trahissent toujours, à la fois, sagacité et pertinence en matière d'art médiéval. Nous ne pouvons tout particulièrement manquer d'être frappés par la présence d'œuvres romanes au sein sa collection, alors qu'à cette époque, les amateurs d'art médiéval se tournaient en général exclusivement vers les produits de l'époque gothique¹¹². Nous ignorons également quelles purent être ses sources. Le commerce des antiquités médiévales n'était pas encore fort développé à cette époque mais, en revanche, les objets de grande qualité étaient moins chers et plus nombreux. La provenance exacte des émaux mosans de sa collection, c'est à dire les fragments d'une croix de procession émaillée, ornée

influences germaniques ; ensuite en raison du tempérament lyonnais propice aux tendances mystiques, et enclin à la dissidence à l'égard de la centralisation parisienne. Enfin, en raison du siège qui décima les éléments dirigeants, mina l'optimisme du siècle des lumières et exacerba la sentimentalité lyonnaise. » (TRENARD, *Lyon, de l'Encyclopédie au pré-romantisme*, Paris, 1958, t. II, p. 784, cité par F. GARNIER, *le goût du moyen âge chez les collectionneurs lyonnais du XIXe siècle*, dans *Revue de l'Art* 47, 1980, p. 15) ; Karin LEUENBERGER, *Jean-Baptiste Carrand collectionneur et du goût Lyonnais pour le Moyen âge*, exposé donné à l'occasion du colloque *La création des œuvres d'art et leur réception*, organisé à l'Université des Bastions, Genève, le 28 et 29 mai 2004.

¹¹⁰ « *Il chantait dans les soirées de petits romances de sa façon, que ses compatriotes trouvaient admirables. La ballade intitulée : la mort du sire de Damas, eut, à Lyon, beaucoup de retentissement. Révoil n'était pas plus poète qu'il n'était peintre : Ut pictura poesis.* » (L. COURAJOT, *La collection Révoil*, extrait du *Bull. Monumental*, 52, 1886, p. 5).

¹¹¹ Il se servait également des objets de sa collection pour inculquer le goût du moyen âge à ses élèves ; le Louvre, par exemple, conserve toujours une étude de la crose d'Humbert, réalisée par le peintre Bonnefond, alors qu'elle se trouvait en la possession de son maître Révoil : « *Révoil, avait une prédilection marquée pour le moyen âge, auquel il a demandé le sujet de la plupart de ses tableaux. Fidèle à ce goût, il s'était créé une collection d'objets précieux de cette époque : cuirasses, armures, bahuts, vases, tentures, tableaux, manuscrits. Chaque pièce de ce musée était pour nous, de sa part, l'objet d'une instruction. Il nous en expliquait l'origine, l'emploi, la valeur artistique et nous en faisait reproduire quelques uns par le pinceau.* » (GENOD, *Éloge de Pierre Révoil*, cité par L. COURAJOT, *op.cit.*, p. 5.).

¹¹² « *Il fallait être véritablement intelligent pour former systématiquement, en province, à cette époque, une collection de cette nature. Toute proportion gardée, la collection Révoil était, pour les menus objets mobiliers, l'équivalent de celle de Lenoir, aux Petits-Augustins, pour la sculpture monumentale. Bien peu d'amateurs contemporains étaient à son niveau. D'autres collectionneurs recueillaient sans doute, par-ci par là, quelque meuble ou quelque monument de l'école gothique, mais ce n'était qu'à titre d'exception.* » (L. COURAJOT, *op.cit.*, p. 12) ; F. GARNIER, *le goût du moyen âge chez les collectionneurs lyonnais du XIXe siècle*, p. 16.

de scènes typologiques et dont les différents fragments étaient éparpillés entre plusieurs collections, reste donc inconnue¹¹³. Il est en tout cas fort à parier que Révoil ne vit jamais l'œuvre complète, dans son état original, car dans le catalogue de sa collection, ces émaux sont interprétés comme les plaques de revêtement d'un coffret¹¹⁴.

En 1828, le roi Charles X, qui avait visité la collection Révoil à l'occasion d'un séjour à Lyon¹¹⁵, en ordonna l'acquisition pour les salons du Louvre. Révoil, fervent royaliste, en fut certainement flatté. Il la céda volontiers contre la somme de 60 000 francs, après avoir pris soin d'en restaurer lui-même les principaux chefs d'œuvres¹¹⁶.

Retiré de la vie publique, tombé en disgrâce après le *Révolution de juillet*, et ruiné, il viendra finir sa vie à Paris, en 1842, dans un grenier de la rue de Seine, non loin de son ancienne collection¹¹⁷.

Jean-Baptiste Carrand, né dans les dernières années du XVIIIe siècle dans un milieu relativement modeste, présente un tout autre profil¹¹⁸. Alors que rien, *a priori*, ne le prédisposait pour une semblable passion, il semble avoir développé dès l'adolescence un goût prononcé par les arts industriels du moyen âge et de la renaissance. Sa passion pour l'histoire médiévale lui vaudra d'ailleurs d'être nommé archiviste de la ville de Lyon en 1826. Il quittera ce poste dès 1830, pour des raisons d'ordre politique, à l'avènement du roi Louis-Philippe. Dès ce moment, il se consacrera uniquement à la formation d'une ample collection regroupant mobilier, orfèvreries, émaux, ivoires et armes anciennes. Dans l'espoir de voir ouvrir à Lyon, un musée dont il aurait été le conservateur, Jean-Baptiste Carrand avait rédigé un catalogue raisonné de sa collection. Ce projet n'aboutit jamais. Le catalogue, qui est aujourd'hui perdu, aurait été donné au collectionneur Spitzer¹¹⁹.

¹¹³ Ces fragments ont fait l'objet d'une bibliographie soutenue. D'autres fragments de la même croix transitèrent par la collection Debruge, H. et H. BUSCHHAUSEN, *Studien zu den typologischen Kreuzen der Ile-de-France und des Maaslandes*, dans *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst und Kultur*, vol. 5, *Vorträge und Forschungen*, Stuttgart 1979, p. 247-277; D. KÖTZSCHE, H. MEURER, A. SCHALLER, *Signa Tau. Grubenschmelzplatte eines typologischen Kreuzes*, Stuttgart, 2000.

¹¹⁴ Catalogue de la Collection de M. P. Révoil, consistant en Armes, Meubles, Bijoux, Coffrets, Vases, Bassins, Peintures, Émaux, Tapisseries, Médaillons en bois, en cuivre et en argent, Sceaux de bronze, Oliphants, Diptyques d'ivoire, Crosses d'ivoire et de bronze émaillé, Statuettes et autres objets pouvant servir de matériaux à l'histoire des costumes et de la vie privée des anciens Français, n° 218 et 219

¹¹⁵ M. DAUSSIGNY, *Éloge historique de Pierre Révoil*, p. 17.

¹¹⁶ L'année précédente, la collection Durand avait également été achetée pour le Louvre. D'une manière assez surprenante, alors que cette collection regroupait une grande majorité d'œuvres égyptiennes, nous y rencontrons également quelques beaux émaux mosans. ; voir L. COURAJOT, dans *Bulletin Monumental*,

¹¹⁷ L. COURAJOT, *op.cit.*, p. 13.

¹¹⁸ Son père était fabricant de chaux.

Après la révolution de 1848, Carrand, accompagné de son fils naturel Louis, quitta définitivement Lyon pour s'installer à Paris. Sa réputation l'y avait précédé. L'art médiéval était, alors, de plus en plus recherché par les collectionneurs, qui n'hésitaient pas à faire appel aux Carrand, père et fils, pour des estimations, des expertises, pour la rédaction de leur catalogue ou encore pour des travaux de restauration¹²⁰.

Lorsque Jean-Baptiste Carrand mourut, en 1871, il céda toute sa collection à son fils Louis, qu'il avait reconnu légalement deux ans auparavant. Ce dernier, après avoir vendu la collection d'armes¹²¹ et de mobilier ancien, quitta Paris avec le reste de la collection paternelle, complétée par sa collection personnelle, constituée essentiellement d'objets de la renaissance italienne. Il retourna à Lyon jusqu'en 1880, puis partit pour Nice avant de quitter définitivement le territoire français. Il émigra en Italie où il s'établit comme marchand d'œuvres d'art, à Pise tout d'abord, puis ensuite à Florence, où il se retira définitivement, aigri, et plein de rancœur envers ses contemporains. À sa mort, survenue en 1888, il légua l'entièreté de sa collection au Musée du *Bargello*¹²². Sa participation, deux ans plus tôt, à l'organisation de l'exposition célébrant le cinquième centenaire de la naissance de Donatello, en tant que membre d'honneur du comité scientifique, dut probablement influencer sa décision¹²³.

Les œuvres mosanes du *Bargello* ne sont certes pas très nombreuses, mais témoignent de la sagacité des Carrand en matière d'art médiéval. Parmi celles-ci, certaines méritent tout particulièrement de retenir notre attention. Il s'agit essentiellement des parois émaillées d'un

¹¹⁹ Carrand, tout comme, en Belgique, le comte de Renesse, avait donc formé le projet de fonder un musée dont sa collection personnelle aurait constitué le noyau central. Avec le recul, ce projet semble découler d'aspirations de type mégalomane. En réalité, à cette époque, cela ne revêtait rien d'irréalisable. Le cas de la collection privée d'Alexandre du Sommerard, devenue propriété d'État dès 1843 et installée dans l'ancien complexe des Thermes et de l'hôtel de Cluny constitue l'illustration parfaite de la concrétisation réussie d'un semblable projet.

¹²⁰ GERSPACH, *La collection Carrand au Musée National de Florence*, dans *Les Arts*, 1831, juillet 1904, p. 2-6.

¹²¹ Ces dernières furent rachetées par le marchand d'art et collectionneur Spitzer.

¹²² G. SANGIORGI, *Florence. La collection Carrand au Bargello. Guide des Musées d'Italie*, Rome, 1895.

¹²³ Le texte de son testament est assez révélateur de l'état d'esprit dans lequel il prit ses dernières dispositions ; « *Finally, je lègue toute la collection d'objets d'art de l'Antiquité, du Moyen Age et de la Renaissance à la cité de Florence pour être mise et exposée au Musée National du Bargello. Je recommande par dessus tout mon importante série d'ivoires, et mes précieux et rares bijoux d'or du Moyen Age, afin que ces précieux objets soient mis en lieu sûr contre les voleurs. Ces collections furent réunies par mon père et par moi ; elles sont le fruit de nos deux existences et méritent, par cela, d'être transmises à la postérité. Et moi, quoi que français, je choisis l'Italie pour en être dépositaire, ayant peu de confiance dans mon malheureux pays. Et quant aux républicains et révolutionnaires, je leur lègue ma haine et mon mépris.* » (extrait publié par GERSPACH, *op.cit.*, p. 6).

autel portatif apparenté à celui de Stavelot¹²⁴, de deux anges de laiton¹²⁵ et de quatre figures d'évangélistes¹²⁶. Ces dernières figurines proviennent probablement d'un ensemble orfèvre de grandes dimensions. Elles s'apparentent par leur style aux productions de l'atelier responsable des châsses de saint Servais, à Maastricht, et de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, mais faute de documents d'archives, il est impossible de pousser plus loin les investigations. Ce problème introduit la question des procédés d'acquisition des grands collectionneurs d'art médiéval du XIXe siècle. Nous aurons l'occasion d'en reparler par la suite.

Parmi les premiers collectionneurs d'art médiéval, citons encore en France, au début du XIXe siècle, la collection Bouvier d'Amiens, au sein de laquelle se trouvaient, mélangées à quantité d'œuvres gallo-romaines, un certain nombre d'œuvres médiévales, parmi lesquelles certaines pièces mosanes réputées, comme par exemple la superbe croix émaillée du *British Museum* (pl. 5-4)¹²⁷, une œuvre apparentée, pour diverses raisons, aux croix émaillées évoquées plus haut¹²⁸.

À la même époque, la ville de Cologne, sous l'impulsion, notamment, des frères Boisserée et du chanoine Wallraf, était traversée par une intense vague d'intérêt pour le patrimoine médiéval. On y trouvait alors de nombreuses collections privées consacrées, de près ou de loin, aux arts décoratifs et à la peinture des maîtres primitifs allemands. C'est dans ce contexte tout à fait propice à la redécouverte du moyen âge que Anton Josef Essingh devait former sa collection.

Nous nous trouvons ici confrontés à un type de collectionneur assez particulier, solitaire et misanthrope. Alors que la plupart des grands collectionneurs du XIXe siècle semblent avoir été poussés par le désir de former une collection exemplaire, ouverte au public et aux scientifiques, Essingh semble avoir davantage fonctionné en prédateur égoïste,

¹²⁴ *Bargello*, inv. 643-646 C ; S. GEVAERT, *un autel portatif mosan de Florence et les miniatures d'Echternach*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1933, p. 112-115 ; ces vestiges semblent s'être auparavant trouvés dans la collection Basilewsky.

¹²⁵ *Bargello*, inv. 665 C et 666 C ; GERSPACH, *La collection Carrand*, dans *Les Arts*, juillet 1904, p. 1-32 ; J. LADMIRANT, *deux statuettes mosanes inédites du XIIe siècle conservées au Musée National de Florence*, dans *Bulletin historique Belge à Rome*, 1936, p. 57-60.

¹²⁶ *Bargello*, Inv. 667-670 C ; H. SWARZENSKI ; catalogue de l'exposition *The Year 1200*,

¹²⁷ N. STRATFORD, *Catalogue of medieval enamels in the British Museum*, n° 4, p. 68-77 ; *Catalogue des objets d'art et de curiosité composant la collection de M. Bouvier, d'Amiens*, Paris, Hôtel Drouot, Salle n° 8, 8-16 décembre 1873.

¹²⁸ H. et H. BUSCHHAUSEN, *Studien zu den typologischen Kreuzen der Ile-de-France und des Maaslandes*, dans *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst und Kultur*, vol. 5, *Vorträge und Forschungen*, Stuttgart 1979, p. 247-277.

accumulant les œuvres d'art pour son seul et bon plaisir. Le territoire dans lequel il exerçait ses prospections semble s'être limité *grosso modo* à l'ancien archidiocèse de Cologne et ses environs directs, ce qui signifie que nous rencontrons une majorité d'œuvres rhéno-mosanes dans sa collection. Il semble avoir opéré avec le plus grand discernement. Malheureusement, comme c'est par ailleurs le cas pour la plupart des collectionneurs de cette époque, la provenance de ses plus belles œuvres n'est pas indiquée. On ignore à ce jour si les documents personnels de Anton Joseph Essingh les fournissaient, mais en tout cas, le catalogue de vente rédigé à sa mort, survenue en 1864, reste à ce sujet, généralement muet¹²⁹. Parmi les œuvres les plus significatives pour l'art mosan, il convient de citer le fameux ivoire aux petites figures dit de la *Crucifixion* (MRAH, Inv. 1483) (pl. 19-3). Il est à son sujet assez amusant d'observer que le *Musée royal d'Antiquités* de Bruxelles fit l'acquisition de cette pièce remarquable non pas en tant qu'exemple de la sculpture mosane, mais au contraire à titre de comparaison, en tant qu'exemple de la sculpture sur ivoire produite Outre-Rhin ...¹³⁰

b. Les amateurs

Le goût du moyen âge ne tarda guère à se répandre pour toucher, vers le milieu du siècle, une seconde génération de collectionneurs. Leur profil est totalement différent de celui des « précurseurs ». En effet, en quelques décennies, les goûts ont considérablement évolué¹³¹. Le moyen âge, de curiosité barbare ou de hobby pour collectionneur excentrique¹³², s'est mué

¹²⁹ J.-M. HEBERLE (alias H. LEMPERTZ), *Catalogue illustré de la collection des objets d'art qui composent le Cabinet de A. J. ESSINGH à Cologne (Heberle's Auction V Sept. 1865)* ; A. SIRET, *la Collection Essingh à Cologne*.

¹³⁰ « La vente du riche cabinet de feu M. Essingh à Cologne, au mois de septembre 1865, a fourni l'occasion d'acquérir, comme élément de comparaison, une autre couverture d'évangélaire en ivoire. Celle-ci est du Xe ou du XIe siècle, et elle a été attribuée à l'école rhénane... » (T. JUSTE, *Notice sur les accroissements du Musée royal d'Antiquités*, dans BCRAA, 5^e année, Bruxelles, 1866, p. 32).

¹³¹ « Vers la fin du règne de Louis XVIII, les exagérations de l'école du premier Empire produisirent dans les arts un mouvement de rénovation et de délivrance ; on voulut arracher l'art industriel aux étreintes de l'Antiquité, et retremper à d'autres sources toutes les productions de notre industrie artistique. On comprit que le sentiment de l'art au moyen âge n'avait pas dû se manifester seulement dans les monuments de l'architecture sur lesquels les écrivains romantiques avaient d'abord appelé m'attention en en révélant la beauté, et que les instruments du culte, les meubles, les armes, les bijoux et même les ustensiles domestiques, devaient porter l'empreinte du talent et de l'imagination des artistes de l'ancien temps. » (J. LABARTE, *Histoire des arts industriels*, t. 1, 1^e éd. Paris, 1864, p. III).

¹³² « Il faut garder à l'esprit que ce goût pour le moyen âge, qui, avec le recul, peut sembler caractéristique de cette époque, restait cependant totalement marginal. Les collectionneurs d'art médiéval passaient alors aux yeux de tous pour de joyeux farfelus ; en 1835, un rapport confidentiel sur Germeau, préfet de la Haute-Vienne, souligne : « le goût très prononcé du préfet pour les antiquités amuse les habitants de cette ville (Limoges) et jette sur lui un petit ridicule, à ce qu'il m'a semblé voir : on le dit grand amateur et dénicheur de vieux émaux, de vieilles porcelaines, de vieux vitraux et de vieux meubles » (F. ARQUIÉ-BRULEY, Debruge-Duménil, p. 231).

en véritable phénomène de mode. Les nouveaux collectionneurs n'ont plus grand chose en commun avec les affables rentiers des premiers temps, qui, au gré des découvertes et des ventes publiques, glanait les « bonnes occasions » ou les curiosités. Il s'agit à présent, dans de nombreux cas, de véritables « prédateurs » qui, spécialisés dans la collection et l'étude de l'une ou l'autre production spécifique, envoient des émissaires en repérage sur le terrain, et sont prêts à déboursier des sommes importantes pour obtenir l'objet convoité. Leur démarche est systématique et calculée. Les achats ne se décident plus uniquement en fonction du hasard et des « coups de cœur » passagers, mais également en fonction de la valeur, sur le marché de l'art, de chaque acquisition potentielle ; une particularité qui ne doit pas nous étonner dans le sens où ces nouveaux collectionneurs sont souvent, à l'origine, des marchands enrichis et des hommes d'affaires. Il n'est, dans ce sens, pas étonnant de constater que leurs collections, exposées avec le plus grand soin, sont souvent ouvertes au public, sur rendez-vous ou à jours fixes. Pensées, méditées, méthodiquement classées, elles font d'ailleurs souvent l'objet de catalogues ou de répertoires illustrés, rédigés par des sommités scientifiques de l'époque.

Par ailleurs, ces collections présentent, lorsque l'on prend la peine de les observer avec un certain recul, un caractère relativement stéréotypé. En caricaturant un peu les choses, il est possible d'en déduire que, vers 1860, une bonne collection d'art médiéval devait renfermer quelques ivoires (diptyques consulaires, plats de reliures carolingiens et ottoniens, Vierges parisiennes du XIV^e siècle,...), divers émaux limousins et rhéno-mosans, l'une ou l'autre pièce de plus grande importance, comme un reliquaire de forme anatomique ou une châsse, un plat de reliure, l'un ou l'autre exemple de sculpture mobilière, des dinanderies, quelques monstrances gothiques, quelques pièces byzantines, etc.

À cet ensemble purement médiéval, venaient souvent s'ajouter des œuvres plus récentes, comme des émaux peints de Limoges, des faïences de Palissy, des verres vénitiens, ... , c'est à dire des produits des arts mineurs de la première Renaissance, une période que l'on assimilait alors avec les temps médiévaux en raison de sa continuité directe par rapport à cette dernière. Les propos tenus, à ce sujet, par Jules Labarte, dans son introduction au catalogue de la collection Debruge, contribuent à nous renseigner quant à la raison d'être de ces regroupements :

«... On reconnaît tout de suite le double inconvénient de semblables dispositions : les monuments du moyen âge et de la renaissance étant divisés perdent toute la valeur, tout

*l'intérêt d'une collection, et les antiques, comme les tableaux, subissent dans leur classification une interruption qui est presque un contresens.»*¹³³

Louis-Fidèle Debruge-Duménil s'intègre parfaitement dans cette seconde génération de collectionneurs d'art médiéval. En l'espace d'une dizaine d'années seulement, il constitua, avec frénésie, une incomparable collection axée essentiellement sur l'illustration des arts industriels du moyen âge et de la renaissance.

Debruge était ce que nous pourrions appeler, de nos jours, un nouveau riche. Il avait exercé tous les métiers. Après avoir débuté dans un négoce indéterminé, il acheta, en 1816, une charge d'argent de change qu'il revendit en 1823 pour se lancer dans l'immobilier, ce qui fera sa fortune.

Ses premières acquisitions, essentiellement alors des œuvres d'art chinois et japonais, remontent à 1828. Le décès de sa femme, survenu l'année suivante, joua vraisemblablement un rôle déterminant dans la genèse de son impressionnante collection. Dès 1830, et jusqu'à sa propre mort, en 1838, les achats s'enchaîneront sur un rythme compulsif. En réalité, Debruge-Duménil n'y connaît pas grand-chose. Écumant les salles de vente parisiennes et étrangères, il achète à peu près tout ce qui peut être acheté, se promettant de faire le tri par la suite. Il est assez difficile, de nos jours, de se faire une idée de ce que dut être sa collection. Son gendre, qui n'était autre que Jules Labarte, se vit confier la mission, non seulement d'en dresser le catalogue, mais également, par la suite, d'en organiser la vente. Dans l'introduction à son étude de la collection Debruge, il parle de 6000 pièces, mais en réalité, si on additionne les œuvres réputées de moindre intérêt, vendues entre 1839 et 1840, et les œuvres reprises dans le catalogue de 1847, on arrive en tout à 14460 unités !¹³⁴

Debruge-Duménil est de nos jours connu comme un des grands collectionneurs d'art médiéval du XIXe siècle. En réalité cette réputation semble quelque peu usurpée. S'il acheta, il est vrai, une quantité impressionnante d'œuvres du moyen âge et de la renaissance, cela ne veut pas dire, nous l'avons déjà souligné, qu'il s'y connaissait pour autant. Debruge semble avoir suivi, à la fois, la mode et les conseils avisés de ses amis, Du Sommerard et Carrand, mais également, et surtout de son gendre, Jules Labarte, de sorte que les louanges dont ce

¹³³J. LABARTE, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil précédée d'une introduction historique*, Paris, 1847, p. 10 : nous pouvons observer qu'une semblable répartition, dérivée directement des classements inhérents à l'ancienne collection Godtschalck, prévaut toujours aux *MRAH* de Bruxelles, dans l'organisation de leur circuit chronologique « Gothique-Baroque ».

¹³⁴F. ARQUIÉ-BRULEY, *Debruge-Duménil (1788-1838) et sa collection d'objets d'art*, dans *Annali della scuola Normale Superiore di Pisa (Classe di lettere et filosofia)*, serie III, vol XX, 1, 1990, p. 221-248.

dernier semble vouloir l'encenser, en introduction à son catalogue, paraissent avec le recul relativement inadéquates¹³⁵.

En réalité, à travers la collection Debruge, c'est surtout la personnalité de Jules Labarte qui transparait. On ignore quelle fut son influence exacte sur les acquisitions de son beau-père. En revanche, par ses nombreux écrits, il fit passer les chefs d'œuvres de la collection Debruge à la postérité et surtout, influença sans conteste l'histoire de l'art médiéval¹³⁶.

Debruge avait souhaité que, une fois un tri élémentaire effectué, sa collection soit conservée dans son intégralité pour être présentée au public comme un modèle du genre. Malheureusement ses héritiers, confrontés à d'importants problèmes financiers, furent contraints de s'en séparer. En 1849, la majeure partie de la collection fut vendue, sous seing privé, au célèbre prince russe Piotr Soltykoff, pour la somme de 350 000 frs. Ce dernier la remit directement en vente pour récupérer sa mise, après y avoir, toutefois, prélevé les plus belles pièces¹³⁷.

Contrairement à Debruge, qui, nous l'avons vu, brassait large dans l'idée de redéfinir ses choix par la suite, Pierre Soltykoff semble avoir davantage médité et planifié ses achats, qui comptent une majorité d'œuvres d'exception, ou au moins de grande qualité. En réalité, l'acquisition de la collection Debruge ne constitue pas le coup d'essai de cet intrigant personnage qui, dès les années 1840, semble avoir chargé quelques intermédiaires de dépouiller consciencieusement les catalogues de vente, et de ratisser pour lui les trésors d'église laissés à la garde d'un clergé peu sensible aux charmes de l'art médiéval. C'est de cette manière, sans doute, qu'il lui fut possible de se procurer les quatre pignons reliquaires actuellement conservés aux *Musées royaux d'art et d'histoire* de Bruxelles. Franz Bock, dans sa description du Trésor de Saint-Servais, nous décrit le contexte de la transaction :

« Après la démolition de la crypte en 1811, démolition qui nécessita la destruction de l'antique autel, les quatre Châsses furent placées sur les autels latéraux du chœur. Cependant environ l'an 1843 un brocanteur se présenta à différentes reprises pour acheter ces reliquaires si négligés. Afin de se débarrasser de cet importun, le Curé d'alors lui demanda une somme qu'il croyait énorme ; elle fut tout de suite accordée et payée. Cette vente illégale

¹³⁵ Jules Labarte avait épousé Joséphine, la fille de Debruge, en 1823 ; *Idem*, p. 215 ; J. LABARTE, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil*, Paris, 1847.

¹³⁶ J. LABARTE, *Histoire des Arts industriels*, Paris, 1864-1866 ; S. AUBENAS et M. H. SMITH, *La naissance de l'illustration photographique dans le livre d'art : Jules Labarte et l'Histoire des Arts industriels (1847-1875)*, dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 158, 2000, p. 169-196.

¹³⁷ F. ARQUIÉ-BRULEY, *op.cit.*, p. 243-244.

*les fit passer dans le Musée du prince russe Soltikow à Paris, et cette riche collection ayant été mise aux enchères en 1861, le Gouvernement belge les acquit, avec un cinquième, au prix de 6250 francs.»*¹³⁸

Dans sa collection, se trouvaient également les deux triptyques de la sainte Croix, passés, ensuite dans la collection des frères Dutuit, un troisième triptyque, complètement faux et inspiré, entre autres, par les deux petits, acheté par la *Victoria & Albert Museum* (**pl. 6-1 et 7-1 à 2**), le grand reliquaire émaillé, à coupole, également au *Victoria & Albert Museum*, le panneau reliquaire de la sainte Croix des *MRAH*, la petite staurothèque émaillée du *Musée Thomas Dobrée* de Nantes, ainsi que quelques ivoires, des émaux champlevés, et des dinanderies.

Le côté un peu « prédateur » du prince ne semble guère avoir échappé à ses contemporains. Une observation publiée en 1845 par Didron dans la rubrique « Actes de vandalisme » de ses célèbres *Annales Archéologiques* est à ce sujet tout à fait éloquente :

*« Ces sculptures, nous le craignons, sont à jamais perdues pour le gouvernement et sans doute pour la France ; elles iront grossir le Musée de quelque prince russe, qui s'est enrichi dernièrement, aux dépens de notre pays, de la châsse de sainte Calmine, de crosses pontificales, de reliquaires, de croix romanes, d'agrafes gothiques, d'émaux de toute sorte, lesquels remplissaient plusieurs caisses et qu'on avait ramassés dans toutes les églises de la Guyenne, du Languedoc, du Périgord et du Limousin. C'est le prince Solticoff, qui, servi à merveille par Monsieur Joyau, nous dépouille ainsi. Disons-le, ce prince Solticoff a parfaitement raison ; il recueille avec amour ce que nous jetons à la voirie. Un jour, cependant, les hommes de notre génération, ceux qui écrivent dans les *Annales Archéologiques* ou qui sympathisent avec nous, auront autorité pour demander un compte sévère de cette dilapidation du trésor de la France, et nous verrons ce qu'on leur répondra... »*¹³⁹.

On ne sait exactement pour quelle raison, sans doute connaissait-il un revers de fortune, ou peut-être s'était-il tout simplement lassé, mais Piotr Soltykoff décida de se défaire de sa collection, qui fut mise aux enchères dans son intégralité dans le courant du mois d'avril

¹³⁸ F. BOCK et M. WILLEMSSEN, *Antiquités sacrées conservées dans les anciennes collégiales de S. Servais et de Notre-Dame à Maestricht*, Maestricht, 1873, p. 138-139.

¹³⁹ L. N. DIDRON, *Annales Archéologiques*, 1845, p. 297 ; Un commentaire, à la page suivante, nous apprend que ce Monsieur Joyau était marchand de curiosités, Quai Voltaire, à Paris ; Cette citation concerne des œuvres médiévales françaises, émaux de Limoges et autres, mais le spectre d'action du prince Soltykoff s'étendait également vers le nord de la France, la Belgique et les Pays-Bas où il semble avoir fait de nombreuses et importantes acquisitions.

1861. La nouvelle fit grand bruit. Tous les connaisseurs et les scientifiques de l'époque connaissaient l'intérêt de sa collection, de sorte qu'une grande agitation semble avoir régné dans les milieux spécialisés au cours des semaines qui précédèrent directement la vente. Les grands musées européens de l'époque virent sans aucun doute, dans cet événement, une ultime occasion d'enrichir leurs collections, aussi tentèrent-ils de débloquer des subsides exceptionnels, de manière à arracher les œuvres convoitées au milieu des collectionneurs privés. La vente fut une réussite. Jamais auparavant des enchères posées sur des œuvres médiévales n'avaient atteint de tels plafonds. Sous cet aspect, la vente Soltykoff marque un véritable tournant. L'art médiéval semble à cette époque avoir suscité une véritable reconnaissance, auprès des connaisseurs, et les prix s'en ressentent nettement (pl.6-2 à 3).

Parmi les principaux acheteurs, nous rencontrons quelques grands musées, comme le musée du *South-Kensington*, alors particulièrement impliqué dans une vaste politique d'acquisition, le *Musée royal d'Antiquités* de Bruxelles ou encore le *musée de Cluny*, des antiquaires renommés, comme le fameux John Webb de Londres, ainsi quelques grands collectionneurs de l'époque comme les frères Dutuit, l'industriel nantais Thomas Dobrée, ou encore le russe Alexandre Petrovich Basilewsky¹⁴⁰.

Basilewsky est né en Ukraine le 6 juillet 1829. Arrivé dès sa jeunesse à Paris, il semble avoir commencé sa collection dans les années 1850. Un voyage en Inde le portera, dans un premier temps, à former une collection d'armes et d'armures orientales, mais ses goûts personnels le conduiront à s'en défaire assez rapidement pour se concentrer, dès 1860, à la formation d'une vaste collection entièrement consacrée à l'illustration de l'histoire de l'art chrétien, de ses origines jusqu'à la fin de la renaissance¹⁴¹. C'était, il faut le dire, l'époque idéale pour former ce type de collection. Non seulement parce que le goût pour le moyen âge connaissait alors une véritable apogée, mais surtout parce que les années 1860-1865 connaîtraient la vente des plus grandes collections d'art médiéval de l'époque ; les collections Soltykoff et Louis Fould en 1861, les collections Essingh et Pourtalès en 1865. Plus besoin d'envoyer des émissaires à travers l'Europe, pour parcourir les sacristies et les

¹⁴⁰ Alexandre Basilewsky achètera plusieurs ivoires et émaux de grande qualité à la vente Soltykoff (le détail de ses acquisitions est annoté dans l'exemplaire du catalogue de la vente Soltykoff conservé au Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg) ; Quelques unes de ses principales pièces mosanes semblent toutefois provenir de la collection Pourtalès, une autre grande collection d'art médiéval de cette époque, vendue en 1865 ; *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, qui composent les collections de M. Le comte de Pourtalès Gorgier*, Paris, 1865.

¹⁴¹ A. DARCEL, *La collection Basilewsky*, dans *Gazette des Beaux Arts*, 1885, p. 43 ; M. KRYZANOVSKAYA, *Alexander Petrovitch Basilevsky : a great collector of medieval and Renaissance works of Art*, dans *Journal of the History of Collections*, Volume 2, Number 2, 1990, p. 143.

trésors d'église à l'affût de l'un ou de l'autre chef d'œuvre méconnu ; il suffisait de parcourir les catalogues de vente et de marquer d'un point rouge les pièces convoitées....

La collection d'Alexandre Basilewsky pouvait se visiter tous les vendredis, sur simple demande. Les lundis étaient réservés à un public plus spécialisé, composé de scientifiques et d'érudits¹⁴². Le catalogue raisonné de sa collection, rédigé par son ami personnel, conservateur au Louvre, Alfred Darcel¹⁴³, nous en donne une idée relativement précise, immortalisée, par ailleurs, par deux aquarelles, réalisées en 1870 par les peintres Pavel Veretschchaghin et D. Lavezzari¹⁴⁴.

Sa renommée était telle qu'il fut possible de l'admirer dans son intégralité aux expositions rétrospectives organisées dans le cadre des *Expositions Universelles* de 1865 et de 1867, ainsi qu'à l'exposition du Trocadéro de 1874¹⁴⁵.

Jamais une collection d'art médiéval n'avait été à ce point médiatisée, de sorte que l'annonce, en 1883, des revers de fortune importants conduisant son propriétaire à la vendre dans son entièreté fit grand bruit dans les milieux spécialisés. On attendait la vente de la collection avec impatience. Le marchand parisien Mannhein avait déjà offert 9 millions de francs lorsque elle fut soudainement cédée au tsar Alexandre III pour la somme, plus modeste mais toujours importante pour l'époque, de 6 millions de francs. La collection partit pour la Russie et fut installée à l'Hermitage dans le courant de l'année 1884¹⁴⁶.

Les propos tenus par le journaliste Paul Eudel, dans le *Figaro* du 29 novembre 1884, illustrent particulièrement bien le désappointement général causé, dans les milieux artistiques, par l'annulation de la vente, et l'exil de la collection Basilewsky :

« Vendue hier soir sur un simple télégramme, la collection Basilevski ! Vendue six millions de francs au gouvernement russe ... L'année de curiosité vient de perdre le plus beau fleuron de sa couronne. Quelle déception pour les amateurs, qui préparaient déjà pour le mois de mars leurs munitions de combat ! Jamais depuis la vente Soltikoff, qui avait produit

¹⁴² A. DARCEL, *op.cit.*, p. 39-40.

¹⁴³ A. DARCEL et A. BASILEWSKY, *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVe siècle*, Paris, 1874.

¹⁴⁴ Les deux aquarelles sont conservées au *Musée de l'Ermitage* sous les numéros d'inventaire 45878 et 14230. Elles sont suffisamment détaillées pour que l'on puisse y reconnaître sans hésitation un certain nombre d'ivoires et d'orfèvreries. Les deux aquarelles ont été publiées par Marta Kryzanovskaia ; M. KRYZANOVSKAIA, *op.cit.*, p. 146-147.

¹⁴⁵ *Exposition Universelle à Paris de 1865. Musée rétrospectif. Catalogue*, Paris, 1867 ; catalogue de l'*Exposition Universelle à Paris de 1867. L'Histoire du travail*, Paris, 1868.

¹⁴⁶ M. KRYZANOVSKAIA, *op.cit.*, p. 150-152;

*1.800.000 F en 1860, le public n'aurait assisté à des auctions plus importantes. Toute l'Europe intelligente aimant les arts aurait été présente ! »*¹⁴⁷.

En réalité, cette acquisition tombait à point. Le musée de l'*Ermitage* était alors en pleine expansion. L'acquisition de la collection Basilewsky allait lui permettre d'ouvrir, dès 1885, une nouvelle section au sein du *Département d'Europe occidentale*, entièrement consacrée à l'illustration des arts industriels du moyen âge et de la renaissance¹⁴⁸.

Si la collection Basilewsky conservait un nombre impressionnant d'orfèvreries médiévales, il s'agissait essentiellement d'émaux de Limoges. On y trouvait également quelques pièces mosanes, mais il est difficile de parler à leur sujet d'œuvres majeures, comme ce fut le cas pour la collection Soltykoff. Citons toutefois d'intéressants bustes d'apôtres émaillés, assemblés, avec d'autres pièces authentiques, sur un autel portatif relativement douteux, ainsi que deux phylactères quadrilobés. Le premier, de grande qualité, porte, sur sa face, un décor émaillé apparenté, entre autres, par son style, aux émaux du triptyque Arenberg et du phylactère de Cleveland. Son revers est orné d'un intéressant décor végétal exécuté au vernis brun. Le second phylactère résulte vraisemblablement d'un remontage, mais, indépendamment l'un de l'autre, les différents éléments qui le constituent ne sont pas dénués d'intérêt. Le quadrilatère central est orné d'une plaque émaillée figurant l'iconographie typologique traditionnelle du signe *Tau*, inscrit par Aaron sur les linteaux des maisons. Les lobes portent quant à eux des représentations émaillées dont les personnages, épargnés en doré sur un fond coloré, évoquent certaines compositions gravées comme on en trouve, par exemple, sur la staurothèque de la collégiale de Tongres. Des petits lobes, à l'intersection des quatre grands, portent des rosettes similaires à celles que l'on peut voir sur la châsse de Saint-Servais.

Se trouvaient également dans la collection Basilewsky, le célèbre Tau d'ivoire du Baron de Crassier, ainsi qu'un chandelier au Samson du même type que celui des *MRAH*¹⁴⁹.

¹⁴⁷ *Le Figaro*, 29 novembre 1884 ; En réalité, au moment où se conclut la transaction, la vente était déjà prévue à l'Hôtel Drouot au cours des mois d'avril et de mai 1885. Le catalogue de vente était presque achevé ; M. KRYZANOVSKAIA, *op.cit.*, p. 150.

¹⁴⁸ L'achat prémédité de collections renommées est une manœuvre tout à fait caractéristique de la politique d'acquisition des grands musées européens du XIXe siècle ; on se souviendra à ce sujet que le musée du *South-Kensington* avait formé le premier noyau de ses collections en faisant l'acquisition, en 1861, d'une part importante des collections Soulages et Soltykoff. À la même époque, le *Musée royal d'Antiquités* de Bruxelles s'emparait de la collection Hagemans...

¹⁴⁹ J. LAFONTAINE DOSOGNE, *Oeuvres d'art mosan au Musée de l'Ermitage à Leningrad*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'art*, XLIV (1975), 1976, p. 85-107.

Citons encore, bien qu'elles n'émanent pas du foyer mosan mais plutôt de régions avoisinantes, une croix fleuronée ornée d'un décor filigrané, et la célèbre statuette orfèvrée figurant un diacre. Nous ne pouvons toutefois reconnaître formellement dans ces deux œuvres des réalisations mosanes, bien que cette attribution ait pu être quelques fois avancée.

À la même époque, on ne rencontrait à Paris qu'une seule collection d'art médiéval suffisamment importante pour rivaliser avec celle d'Alexandre Basilewsky. Il s'agissait de la collection Spitzer, qui, rassemblée dans un superbe autel particulier de la rue de Villejust¹⁵⁰, était ouverte au public tous les mardis.

Frédéric Spitzer, né à Vienne en 1815, était antiquaire. Après avoir jalonné l'Europe entière, il ne devait s'installer définitivement à Paris qu'en 1852, une fois sa fortune faite. Comme plusieurs de ses contemporains, Spitzer avait nourri le projet de former une vaste collection raisonnée, vouée à l'illustration de l'histoire des arts industriels, de la fin de l'Antiquité jusqu'au XVIIIe siècle. La vogue du moment pour le moyen âge et la renaissance le portera toutefois à se concentrer essentiellement sur les œuvres de cette période, à une époque où ce type d'objet était encore abordable pour qui avait le nez fin et le sens des affaires. Spitzer était véritablement un homme de terrain, un professionnel, de sorte que sa collection constitue, d'une certaine manière, un « parcours sans faute », regroupant des œuvres de provenances diverses, glanées au gré de ses pérégrinations en Allemagne, aux Pays-Bas, en Angleterre et en Belgique¹⁵¹. Véritable référence en matière d'art ancien, la collection Spitzer fit l'objet d'un imposant catalogue illustré (**pl. 8 et 9**), à la rédaction duquel furent amenées à collaborer les principales sommités scientifiques de l'époque¹⁵². Spitzer en

¹⁵⁰ Actuelle avenue Victor Hugo.

¹⁵¹ « ...Entretemps, tout en achetant et vendant, il mettait de côté les éléments d'une collection personnelle, éléments de choix, recueillis un à un, patiemment, et c'est de la sorte qu'il a pu constituer une série de plusieurs milliers d'objets, sans que ses affaires eussent à en souffrir ». (E. MOLINIER, *La plus grande vente du siècle*) ; « ... Le programme de Spitzer était raisonné, méthodique ; il le poursuivit sans relâche depuis le premier jour, colligeant en silence les matériaux de l'avenir au fur et à mesure de ses acquisitions, mettant en réserve dans chaque série les types choisis, exceptionnels, les chefs de famille. Et le jour où, sa fortune faite, il pût enfin se retirer des affaires et prendre son indépendance, la collection préparée de longue main n'attendait plus qu'un logement....Aujourd'hui la même collection serait impossible à refaire avec des éléments équivalents. Les prix de la haute curiosité sont devenus inabordables ; la rivalité de quelques amateurs, la passion des uns, la vanité des autres et naturellement la pénurie toujours croissante des morceaux exceptionnels, ont provoqué une hausse inusitée... » (E. BONAFFE, *Préface dans Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance composant l'importante et précieuse collection Spitzer, dont la vente publique aura lieu à Paris 33 rue de Villejust, du lundi 17 avril au vendredi 16 juin 1893, publique les vendredi 14 et samedi 15 avril 1893 de une heure à cinq heures et demie*).

¹⁵² Il avait lui-même confié la direction de la rédaction à E. MOLINIER et la direction artistique à E. LÉVY ; F. De MELY, *La collection Spitzer, dans Revue de l'art chrétien*, 1890, 5^e livraison, Lille, 1894.

avait, lui-même, élaboré le plan et le considérait comme le parachèvement de son ample projet¹⁵³.

Suite à sa mort, survenue le 23 avril 1890, cette imposante collection fut mise en vente. Il s'agit, notons-le, au point de vue chronologique, de la première vente publique postérieure à la publication fondatrice de Charles de Linas.

c. l'art mosan dans les collections privées

Une étude systématique de la place que l'art mosan put occuper, au sein des principales collections d'art médiéval du XIXe siècle, participe de manière fondamentale d'un incontestable paradoxe puisque les collectionneurs des premiers temps ignoraient absolument qu'ils se trouvaient en la possession d'œuvres mosanes. Le concept même d'art mosan n'avait pas encore été mis en évidence et l'on commençait à peine, en tout cas en France, à envisager, pour l'époque romane, l'existence d'une école d'émaillerie autre que celle de Limoges. Dans le meilleur des cas, les pièces mosanes étaient répertoriées comme allemandes, ou rhénanes lorsqu'il s'agissait d'émaux. Et pourtant, il est frappant de constater que, en dépit de l'ignorance généralisée dans laquelle se trouvait encore le patrimoine mosan, il était presque toujours représenté au sein des principales collections privées¹⁵⁴. Il s'agissait d'ailleurs, il faut l'observer, la plupart du temps, non pas d'œuvres entières, mais plutôt de *membra disjecta* provenant de châsses ou de reliquaires démembrés (émaux, banderoles d'inscriptions, plaques de revêtement de différents types). Cet aspect quelque peu disparate et décousu du patrimoine mosan, tel qu'il se trouvait dans les grandes collections du XIXe siècle, est sans doute encore accentué par le manque flagrant d'indications de provenance.

Les collectionneurs de cette époque étaient en général relativement peu sensibles à l'importance scientifique que revêt à nos yeux la parcours singulier d'une œuvre ou d'un objet ancien, aussi ne trouve-t-on généralement, dans leurs catalogues, aucun renseignement à ce sujet. Ce silence relatif peut probablement s'expliquer par diverses raisons. Les œuvres qui se trouvaient en leur possession avaient souvent connu un destin agité. Elles avaient connu l'exil,

¹⁵³ F. SPITZER *La Collection Spitzer : Antiquité, Moyen Âge, Renaissance*, Paris-Londres, 1890-1892 - 6 volumes in-folio max. : 341 pl. *in folio*.

¹⁵⁴ Les émaux allemands, considérés comme des raretés, s'emportaient à des prix bien plus élevés que les très nombreux émaux limousins. Cette rareté, conjuguée à leur finesse évidente par rapport aux pièces limousines contribua sans aucun doute à convaincre les amateurs de l'intérêt de cette production.

ou l'oubli, avant d'être récupérées par le marché de l'art et de commencer, dans certains cas, une longue transhumance de salle de vente en collections privées. L'information, jugée de second ordre, avait alors eu de multiples occasions de se perdre.

Les marchands portent sans aucun doute également une certaine part de responsabilité. Peut-être avaient-ils, dans certains cas, tout à fait intérêt à taire leurs sources. Pour éviter le risque de se faire « doubler » par un confrère ou un client, ou tout simplement parce qu'ils avaient des choses à cacher, que l'œuvre ait été acquise de manière frauduleuse, ou qu'elle ait été amplement retouchée...

Quoi qu'il en soit, la question des origines du patrimoine mosan présent dans les collections françaises et étrangères du XIXe siècle reste tout à fait légitime. En d'autres termes, il est impossible de ne pas se demander par quel biais les collectionneurs français purent se procurer des œuvres mosanes. Se trouvaient-elles déjà sur le territoire, ou bien furent-elles importées pour répondre à une demande. Cette question semble particulièrement pertinente en ce qui concerne les collectionneurs des premiers temps, les Saint-Morys, les Révoil, les Bouvier, qui semblent avoir considéré les œuvres mosanes bien plus comme des curiosités, comme les épaves d'un âge reculé, plutôt que comme des œuvres d'art à part entière.

Il est, par ailleurs, significatif de constater que ces collectionneurs furent, bien souvent, contraints de se satisfaire des fragments orfèvrés détachés d'ensembles plus importants. Cette observation, loin d'être anodine, entraîne une foule de questionnements. En effet, comment expliquer la quasi-absence d'objets entiers, de pièces intactes, au sein de ces collections. Quelle était l'origine de ces *membra disjecta* ? Avaient-ils été conservés en tant que tels, ou bien s'agit-il du résultat d'un dépeçage mercantile ?

d. Un patrimoine en exil.

Qu'en était-il, par ailleurs, des véritables chefs-d'œuvre de l'art mosan ? Avaient-ils été mis à l'abri ou bien au contraire, avaient-ils, depuis longtemps déjà, franchi la frontière de l'Ancien Pays de Liège ? Se trouvaient-ils dans la collection de l'un ou l'autre collectionneur excentrique d'Outre-Manche ? Ces acheteurs britanniques avaient-ils été aussi redoutables que le laissent penser les publications de l'époque ? Sommes-nous ici confrontés à un fantasme ou à une réalité ?

En 1857, William Burger, qui venait de visiter l'exposition de Manchester, se livrait à une observation intéressante :

« *De tous les pays du monde, la Grande Bretagne est la plus riche en trésors d'art. La docteur Waagen, directeur du Musée de Berlin, qui a écrit un livre sous ce titre (Treasures of art in Great Britain, 1854), n'a vu qu'une partie de ces richesses, et cependant il n'y a point d'anglais qui en ait vu autant que lui. Personne ne connaît ce que l'Angleterre possède de tableaux, sculptures, ciselures, camées, ivoires, émaux, gravures, etc.*

Tout objet d'art importé dans cette île n'en sort plus ; il est condamné à la réclusion perpétuelle ; on ne le revoit plus jamais dans la circulation, et l'on finit même par ne plus savoir s'il existe.

L'Angleterre est pour les chefs-d'œuvre comme le tombeau pour les morts : sa porte ne s'ouvre point en dedans. »¹⁵⁵

En réalité, lorsque l'on appréhende ces collections privées britanniques avec un certain recul, on se rend compte qu'elles ne diffèrent pas tant que cela des principales collections européennes de l'époque. Les collectionneurs anglais ne furent sans doute, ni plus avides, ni plus redoutables dans leurs méthodes que leurs homologues continentaux.

Les tendances et les intérêts de l'époque les dirigeaient vers les antiquités greco-romaines, les arts extra-européens, la peinture de chevalet européenne¹⁵⁶, du XVe au XVIIIe siècle, les livres anciens, et bien entendu également les arts décoratifs, du moyen âge à la fin de l'ancien régime. Le cœur même de ces collections semble donc avoir été, dans les grandes lignes, très proche de ce que l'on rencontrait alors sur le continent. Le contexte archéologique particulier à leur pays les avaient sans doute portés à développer un intérêt précoce pour l'art médiéval, mais cet aspect de la problématique semble, dans un premier temps, s'être principalement manifesté sur un plan national.

En réalité, ce qui semble avoir, alors, frappé les esprits, c'est surtout le fait que le patrimoine ancien ait pu quitter le territoire européen pour alimenter les collections privées anglaises. En d'autres termes, ce qui choquait les esprits, ce n'était pas tant le négoce des œuvres d'art, ou le passage d'un patrimoine religieux dans le domaine privé, que son exil vers les territoires insulaires, anglicans de surcroît.

¹⁵⁵ W. BURGER, *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857 et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières*, Paris, 1857, p. 1.

¹⁵⁶ Voir à ce sujet G. WAAGEN, *Treasures of art in Great Britain*, Londres, 1854; *Galleries and cabinets of art in Great Britain*, supplemental volume, Londres, 1857.

Les collectionneurs britanniques étaient souvent des bibliophiles, aussi trouve-t-on, dans leurs collections, un nombre important de manuscrits et de plats de reliures ouvragés, ornés d'émaux et d'ivoires. On songera ici par exemple à l'impressionnante collection amassée par Sir Thomas Phillips¹⁵⁷, ou encore à la collection de Sir Francis Douce¹⁵⁸, au sein de laquelle figuraient plusieurs manuscrits mosans dont, par exemple, le très célèbre *Codex Douce 292*¹⁵⁹. Le cas précis de la collection Douce est une aubaine pour les historiens des collections. Léguée dans son intégralité à la *Bodleian Library* d'Oxford, à la mort du collectionneur, en 1834, elle fournit un exemple très représentatif de la composition d'une collection anglaise de livres anciens, au début du XIXe siècle.

Pour se faire, à présent, une idée de la nature des éléments orfèvres rhéno-mosans conservés dans ces collections, il convient de feuilleter les catalogues des expositions organisées à Manchester et à Londres, dans les années 1850-1860¹⁶⁰. On observera, d'ailleurs, que les pièces les plus intéressantes finirent souvent par aboutir, parfois après avoir transité par plusieurs collections privées, dans les collections du *British* et du *Victoria & Albert Museum*¹⁶¹. Il s'agit, la plupart du temps, de plaquettes isolées, conservées telles qu'elles, ou montées en plat de reliure. Quelques assemblages dans des montures modernes sont également attestés. Les œuvres de plus grande importance, les reliquaires entiers, semblent avoir été beaucoup plus rares¹⁶². Les quelques ciboires émaillés, rattachés par tradition aux

¹⁵⁷ La collection Phillips, dont de nombreux ouvrages furent récupérés par la *Bibliothèque royale* de Bruxelles, représente un cas un peu extrême, frôlant le degré psychiatrique de la bibliophilie. Vu son ampleur, il était presque inévitable d'y rencontrer des manuscrits d'origine mosane ; *The Phillips manuscripts. Catalogus librorum manuscriptorum in bibliotheca D. Thoame Phillips*, introduction par A. N. L. MUNBY, Londres 1968, réimpression anastatique des éditions de 1837-1871 ; *Bibliotheca Phillipica. A catalogue of the Phillips manuscripts*, n° 1388-2010, Cheltenham, 1886 ; A. N. L. MUNBY, *The formation of the Phillips Library up to the year 1840*, Cambridge 1954 ; M. R. HENRY, *Les manuscrits de Sir Thomas Phillips à la Bibliothèque royale Albert Ier*, dans *Miscellanea M. Wittek*, Louvain, 1993, p. 189-212.

¹⁵⁸ J. DUCHESNE, *Voyage d'un iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes, bibliothèques et Musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre*, Paris, 1834 ; A. BERTIN, *Bibliothèque de Fr. Douce à Oxford*, Paris, 1840 ; G. BRUNET, *Catalogue des livres et des manuscrits légués à la bibliothèque Bodleienne d'Oxford par Sir Francis Douce*, dans le *dictionnaire de bibliologie catholique*, Tome unique, Paris, 1860.

¹⁵⁹ Nous aurons l'occasion d'en reparler de manière détaillée dans le chapitre consacré aux ivoires mosans.

¹⁶⁰ *Catalogue of works of ancient and mediæval art*. House of the Society of arts, Londres, 1850 ; *The Art Treasures in Manchester*, Londres, 1857 ; *Catalogue of the special exhibition of works of art of the mediæval renaissance, and more recent periods, on loan at the South Kensington Museum, June 1862*, revised edition, Londres, 1863.

¹⁶¹ Neil Stratford, dans la remarquable introduction historique au corpus des émaux romans du *British Museum*, évoque en quelques mots les principales collections britanniques des années 1850-1900 ; N. STRATFORD, *Catalogue of mediæval enamels in the British Museum*, volume II, *Northern romanese enameis*, Londres, 1993, p. 46-51.

¹⁶² Le reliquaire coupole du *Victoria and Albert Museum*, ainsi que le faux triptyque mosan de la vraie croix proviennent, rappelons-le, de la vente Soltykoff.

productions de orfèvres mosans, semble quant à eux s'être trouvées sur le sol britannique depuis l'époque de leur création¹⁶³. Il en va de même, par ailleurs, en ce qui concerne la fin de l'époque médiévale, pour les quelques aigles lutrins conservées sur le sol britannique.

Il faut en réalité se rendre à l'évidence. Les anglais, en ce qui concerne le patrimoine religieux mosan, emportèrent peu d'œuvres de grand format¹⁶⁴. Il convient toutefois de mentionner deux exceptions majeures ; d'une part la châsse de Meldert, achetée par le duc de Norfolk mais offerte peu de temps après à la cathédrale d'Amiens, et de l'autre, les pignons de la châsse romane de Sainte Ode, qui séjournèrent un moment dans la collection Hollingworth Magniac¹⁶⁵. Il s'agit ici, soulignons-le, de cas exceptionnels.

e. l'art mosan dans les collections belges du XIXe siècle

Faut-il donc en conclure que les principaux chef-d'œuvres de l'orfèvrerie mosane se trouvaient toujours sur le territoire Belge ? Se trouvaient-ils toujours entre les mains du clergé ou bien étaient-ils passés dans le domaine privé ?

Quel est donc le profil, à la même époque, des principales collections belges d'art médiéval ?

Vers le milieu du XIXe siècle, en Belgique, les collections privées ne semblent pas avoir eu la même ampleur qu'à l'étranger. D'une manière générale, elles étaient, ou bien plus modestes, ou bien particulièrement éclectiques. Mais si le patrimoine mosan présent dans ces collections n'était pas important en quantité, mais, il l'était, en revanche, en qualité.

En réalité, si une multitude de plaquettes émaillées et *membra disjecta* de différents types avaient, depuis longtemps déjà, pris le chemin de l'exil pour alimenter un grand nombre de collections étrangères, plusieurs témoins majeurs du patrimoine mosan, restés en Belgique, étaient passés entre les mains de collectionneurs privés, appartenant pour la plupart à l'aristocratie et à la haute bourgeoisie locale.

¹⁶³ Voir *infra*.

¹⁶⁴ Sans doute était-il plus simple, et aussi plus discret, de franchir la Manche avec un manuscrit, un ivoire ou un élément orfèvré de petit format plutôt qu'avec une châsse entière...

¹⁶⁵ C. ROBINSON, *Notice of the principal works of Art in the collection of Hollingworth Magniac, Esq., of Colworth*, Londres, 1862; *Catalogue of the renowned collection of works of art, chiefly formed by the late Hollingworth Magniac, Esq. (known as the Colworth Collection)*: Christie's, July 2- July 4, 1892 and following days, n° 494, p. 425.

L'exposition d'objets d'art et de haute curiosité organisée au profit des pauvres, par la *Société de Saint-Vincent de Paul*¹⁶⁶, en 1855, à Bruxelles, reflète assez bien cette situation. À l'exception du *Musée royal d'Antiquités*¹⁶⁷, les œuvres exposées émanaient pour la plupart de collections privées. Au milieu des antiquités romaines ou orientales, des *preciosæ* et des curiosités de différents types, nous relevons la présence, dans le catalogue, d'un certain nombre d'objets médiévaux, orfèvreries, sculptures ou manuscrits enluminés. Les goûts naturels de l'époque étaient portés vers le gothique, aussi trouve-t-on une majorité d'œuvres des XIVe et XVe siècles. Les quelques œuvres mosanes, exposées à cette occasion, méritent toutefois d'être signalées, car elles illustrent particulièrement bien notre propos.

La collection Arenberg occupait un salon entier. Mêlées à des œuvres de nature et d'origine diverses, signalons, le célèbre évangélaire, actuellement conservé au *Musée Curtius*, ainsi qu'un psautier du XIIIe siècle, le phylactère émaillé représentant la Vierge à l'Enfant, actuellement au *Cleveland Museum of Art*, ou encore le Saint-Étienne du *Cloisters Museum*. Le triptyque émaillé, supposé provenir du trésor de la cathédrale Saint-Lambert (*Metropolitan Museum*), ne semblaient pas encore, alors, faire partie de la collection¹⁶⁸.

Le baron Snoy d'Oppuers exposait le polyptyque de Floreffe, mais le clou de l'exposition était sans aucun doute la châsse de saint Maur, prêtée par le duc de Beaufort¹⁶⁹.

Les goûts de l'époque portaient les collectionneurs à s'intéresser de préférence aux produits de l'époque gothique, mais certains d'entre eux semblent toutefois avoir été plus réceptifs que d'autres aux attraits plus rudes des arts ottonien et préroman

¹⁶⁶ *Société de Saint-Vincent de Paul. Exposition d'objets d'art et de haute curiosité ouverte au profit des pauvres sous le patronage de S.A. Madame la princesse Charlotte dans le Palais du duc de Brabant, à Bruxelles, Bruxelles, 1855.*

¹⁶⁷ Parmi les œuvres prêtées par le *Musée d'Antiquités*, nous reconnaissons le triptyque de Florennes, la situle d'ivoire de la collection Renesse, ainsi que la croix de l'abbaye de Salzennes. En réalité, les collections d'art médiéval national étaient, à cette époque, encore fort maigres, les principales acquisitions ayant été opérées, pour la plupart, après 1861.

¹⁶⁸ Les ducs d'Arenberg, bibliophiles réputés, collectionnaient les vestiges de l'art religieux de nos régions. Quelques belles pièces mosanes se trouvaient en leur possession. Cette collection, exposée en partie à l'exposition de Düsseldorf de 1904, resta pendant longtemps inaccessible aux scientifiques. Elle fut dispersée dans les années cinquante. Alors que le célèbre évangélaire, après quelques péripéties, allait aboutir au *Musée Curtius*, les principales orfèvreries mosanes de la collection Arenberg prendraient de manière massive leur envol pour de grandes collections privées et publiques d'Outre-Atlantique... ; *Catalogue des très belles collections ayant appartenu à la Princesse Charles d'Arenberg*, Bruxelles, Georges Giroux, 1926, in-4°, 115 pp, 16 pl. ; *Livres anciens des Pays-Bas : la collection Lessing J. Rosenwald provenant de la Bibliothèque d'Arenberg* : exposition, La Haye, Museum Meermanno-Westreenianum du 29 août au 9 octobre 1960 [et] Bruxelles, Bibliothèque Albert I, du 21 octobre au 31 décembre 1960 : [catalogue] / [W. Post, R. Pennink, Elly Indestege ; traduction Georges Colin

Recherches bibliographiques sur quelques incunables précieux de la bibliothèque de S.A.S. le duc d'Arenberg / par C.D.B Bruxelles : M. Hayez ; Gand : L. Hebbelynck, 1849

¹⁶⁹ Au sujet de ces œuvres, nous renvoyons le lecteur au chapitre traitant de l'orfèvrerie du XIIIe siècle.

À ce sujet, il convient de mentionner la collection Gustave Hagemans, léguée au *Musée royal d'Antiquités* de Bruxelles en 1861. Il s'agissait essentiellement d'une collection d'art égyptien mais s'y trouvaient également quelques objets relatifs au patrimoine national, dont la principale était sans aucun doute la célèbre *Sedes Sapientiae* mosane d'Hermalle-sous-Huy (**pl. 19-1**). Hagemans, que la passion pour l'Égypte ancienne avait peut-être entraîné à apprécier des formes artistiques à la fois plus archaïques et moins conventionnelles, avait su reconnaître l'intérêt de la statuaire romane de la région liégeoise, d'où il était originaire¹⁷⁰.

En réalité, le collectionneur belge d'art médiéval semble, lui aussi, avoir été essentiellement bibliophile. Tel était par exemple le cas du Sénateur Vergauwen, de Gand, qui posséda, pendant un moment, la célèbre bible de Stavelot¹⁷¹. Sa collection renfermait également quelques exemples intéressants de l'orfèvrerie mosane, comme par exemple, le panneau reliquaire émaillé actuellement conservé au *Louvre* (**pl. 11-1 à 2**), ou encore la croix de cristal de roche dite de Scheldewindeke (**pl. 10-2**)¹⁷².

Qu'en était-il à présent des collectionneurs liégeois ? Leur profil était-il différent ? Retrouvons-nous dans leurs collections, comme nous serions en droit de nous y attendre, une proportion accrue d'œuvres mosanes ?

En réalité, il ne semble y avoir eu, en région liégeoise, aucune collection consacrée de manière spécifique à l'art mosan. La situation était en réalité assez comparable à ce qui se passait dans les autres régions belges, avec cependant, comme le faisait très justement observer Joseph Philippe, un penchant prononcé pour les arts décoratifs¹⁷³. Les catalogues des grandes expositions d'art ancien organisées à Liège en 1881, 1905, et 1930 reflètent en effet assez bien cette situation.

¹⁷⁰ Rentier dès l'âge de 21 ans, Gustave Hagemans (1830-1908) aurait tout le loisir de se consacrer à sa passion pour l'archéologie égyptienne. Conservateur du Musée de l'Institut archéologique liégeois, dès sa fondation, en 1855, c'est pourtant aux Musées royaux de Bruxelles qu'il lèguerait son impressionnante collection ; E. WARMEMBOL, *Les antiquités égyptiennes de Gustave Hagemans. De la sublime porte à la Porte de Hal*, dans *la Caravane du Caire*, Bruxelles, 2006, p. 121-143.

¹⁷¹ *Catalogue de la Bibliothèque de feu M. Fr. Vergauwen Membre du Sénat, Président de la Société des Bibliophiles flamands*. In-8°, 25 x 18,5 cm, 231 pp, 1325 lots, Bruxelles, 1883.

¹⁷² D'après les archives des *MRAH*, La célèbre croix de cristal de roche, provenant de Saint-Christophe de Scheldewindeke, aurait en réalité été offerte au conseil de fabrique de l'église, dans le courant du XIXe siècle, par le Sénateur Vergauwen. Ce dernier possédait une résidence secondaire à Scheldewindeke, ce qui explique qu'il ait voulu faire un cadeau de choix à l'église paroissiale qu'il fréquentait.

¹⁷³ J. PHILIPPE, *Les collectionneurs liégeois*,

Il convient toutefois de modérer quelque peu ces propos en consacrant quelques lignes à la collection Frésart.

Le banquier Jules Frésart, fondateur de l'école Saint-Luc, était convaincu de la nécessité d'inculquer aux masses laborieuses un enseignement professionnel de qualité. Il estimait, comme beaucoup de personnalités de son époque, qu'il fallait donner le goût des belles choses aux jeunes générations en les confrontant à l'exemple de l'art ancien. Cette préoccupation se reflétait assez bien dans sa collection, presque entièrement consacrée aux arts décoratifs. Particulièrement hétéroclite, elle regroupait des reliquaires et des ustensiles liturgiques, quelques beaux ivoires, de nombreuses dinanderies, parmi lesquelles une importante série de mortiers, quelques sculptures, des verres, des céramiques, et des armes anciennes¹⁷⁴.

Jules Frésart semble avoir mené ses prospections artistiques sur un périmètre relativement restreint, de sorte que, en dépit d'un caractère quelque peu disparate au premier abord, sa collection présente la particularité de réunir des objets provenant, pour la plupart, du territoire des anciens Pays Bas méridionaux et de la principauté de Liège. Il n'est donc pas étonnant d'y retrouver quelques pièces mosanes, comme par exemple un petit Christ de laiton situé dans la mouvance des fonts de Saint-Barthélemy, un coffret émaillé orné de scènes profanes ou encore le célèbre médaillon de *l'Arbre de Vie*, passé ensuite dans la collection Fabri.

Parmi les collectionneurs liégeois, nous rencontrons également quelques bibliophiles avertis auxquels nous devons la conservation d'œuvres du plus haut intérêt. Nous songeons ici, par exemple, à la très belle collection Wittert, par laquelle transitèrent les feuillets typologiques conservés à l'Université de Liège.

f. l'art mosan et le marché de l'art au XXe siècle

L'évolution amorcée par l'art mosan, sur le marché de l'art, à la fin du XIXe siècle, se poursuivra au siècle suivant¹⁷⁵. Alors que les œuvres majeures, issues des collections de la

¹⁷⁴ Une grande partie de la collection Frésart participa à l'exposition d'art ancien organisée à Bruxelles, en 1880, dans le cadre des festivités du cinquantenaire de l'indépendance belge. Dans le catalogue publié à cette occasion, nous ne relevons pas moins de 143 notices se rapportant à des objets de la collection Frésart ; *Exposition nationale. IVe Section. Industries d'Art en Belgique antérieures au XIXe siècle. Catalogue officiel*, Bruxelles, 1880.

¹⁷⁵ A. LEMEUNIER, *L'art mosan et le marché des Antiquités*, dans *Arts-Antiques-Auctions*, déc. 2003-janv. 2004, 347, p. 150-151.

seconde génération, avaient été rachetées par les grands musées internationaux, les œuvres restées sur le marché de l'art passeraient entre les mains de collectionneurs de plus en plus avertis, et de plus en plus spécialisés. Les acquisitions ne seraient, alors, plus uniquement motivées par la simple curiosité ou par un intérêt esthétique pour l'art médiéval, mais deviendraient de véritables placements. En Belgique, la collection Stoclet en constitue un exemple éloquent.

Tout au long du XXe siècle, Les prix allaient continuer à grimper de sorte qu'il deviendrait de plus en plus difficile de se procurer des œuvres complètes. Les dernières acquisitions majeures seraient le fait de grands musées américains, au cours des deux décennies suivant la seconde guerre mondiale. Les particuliers devraient, quant à eux, apprendre à se contenter de fragments orfèvrés, de plaques de revêtement, de fragments d'inscriptions...

Cet aspect de l'évolution des collections privées d'art médiéval est particulièrement frappant, lorsque l'on prend la peine d'observer les catalogues de vente les plus récents. Nous songeons ici surtout aux collections Brummer, Stoclet, Seligmann et Keir. Des *membra disjecta* se vendent pour des sommes exorbitantes et plus que jamais, les grands musées nationaux se trouvent dans l'incapacité de débloquer les sommes demandées pour l'acquisition d'œuvres complètes. Le cas récent du phylactère de Lobbes est à ce sujet tout à fait représentatif¹⁷⁶.

g. pastiches, faux et restaurations abusives

L'intérêt précoce des collectionneurs d'art ancien et d'art médiéval pour le patrimoine mosan se trouve à l'origine du phénomène tout à fait particulier, que constitue la restauration abusive et de la falsification des œuvres mosanes. Quel musée européen ou américain ne possède-t-il pas, en effet, dans ses réserves, et dans certains cas dans ses salles d'exposition permanente, l'une ou l'autre pièce réputée fausse ou pour le moins douteuse ?

Les «faux » mosans constituent, par leur nature même, un terrain d'étude passionnant. Leur destin est étroitement lié à l'histoire de l'art mosan dans un sens large, non seulement parce qu'on ne compte plus les collectionneurs et les scientifiques qui s'y laissèrent prendre,

¹⁷⁶ E. BERTRAND, dans le catalogue *Brimo de Laroussilhe : sculptures et objets d'art précieux du XIIIe au XVIe siècle*, Paris, 1993, p. 14-21.

mais aussi parce que, d'une certaine manière, ils constituent un phénomène historique à part entière.

Ces « faux » peuvent être classés en différentes catégories, en fonction de leur nature et des intentions de leur auteur ou de leur commanditaire.

-les restaurations abusives

La première catégorie, probablement la plus vaste, s'intègre au sein des restaurations et restitutions de différentes natures. En effet, rares sont les œuvres mosanes qui purent traverser les siècles sans subir aucun dommage, fut-il minime. Si de nos jours, les spécialistes optent généralement pour une politique de restauration non-interventionniste, se contentant de maintenir un objet dans un état de conservation stable, en laissant intactes les lacunes causées par le temps et les manipulations, telle n'était pas l'optique des collectionneurs et des scientifiques du XIXe siècle. Ceux-ci en effet, étaient motivés par des considérations éthiques et esthétiques toutes autres. Ils privilégiaient en effet le concept « d'œuvre d'art » sur celui d'*artefact*, de vestige archéologique. Ils voulaient que l'objet puisse être vu sous son plus beau jour, et n'hésitaient pas, dans ce sens, à le compléter, de manière à ce qu'il apparaisse sous son aspect originel, ou, plus souvent encore, dans un état fantasmé en fonction des critères esthétiques de l'époque et de l'idée générale que l'on se faisait alors de l'art médiéval. Dans ce cas, c'est l'objet idéalisé qui primait sur l'objet réel, avec tous les dérapages que cela peut entraîner. Si des émaux, si des éléments de crétage avaient disparu, on les recréait « à l'identique », en s'inspirant des éléments conservés. Les lacunes importantes étaient complétées en s'inspirant du style et de l'iconographie de l'objet restauré, ou d'autres objets du même type. Certains artistes, au service des autorités scientifiques ou religieuses, s'étaient même spécialisés dans les manipulations de ce type. On sait, par exemple, que le chanoine Bock, au Dôme d'Aix-la-Chapelle, s'était entouré d'une équipe d'orfèvres chargés de remettre à neuf les objets liturgiques du trésor. Parmi ceux-ci, il convient de mentionner les orfèvres néo-gothiques Reinhold Vasters et Conrad Anton Beumers qui, à côté de leur travail de restaurateur, fabriquaient un certain nombre de répliques d'œuvres médiévales à des fins privées ou commerciales ¹⁷⁷.

¹⁷⁷«Als die Gefäße des Domschatzes zu aachen in den 1860er Jahren auf Betreiben des damals einflußreichen Kanonikus Bock unter freigebiger Unterstützung Aachener Familien resyauriert wurden, hat ein geschikter Goldschmied von einem der ihm zur Wiederherstellung anvertrauten Brustschilder zur Schließung der

Dans certains cas, des éléments d'origines diverses pouvaient être assemblés : éléments médiévaux de différentes provenances ou mélange hétéroclite d'éléments anciens et factices. Ces interventions, qui n'étaient généralement pas signalées, sont plus ou moins visibles, en fonction du talent du restaurateur, et se trouvent, de nos jours à l'origine d'un bon nombre de discussions. En réalité, elles n'échappent généralement pas à un œil averti, pour des raisons techniques évidentes, tout d'abord, mais également parce qu'elles sont « datées », dans le sens où elles ne reflètent pas l'orfèvrerie médiévale authentique mais plutôt la manière dont les amateurs du XIXe siècle la percevaient. Il y a dans tout cela une part de subjectivité évidente, subjectivité à laquelle nos contemporains ne peuvent d'ailleurs pas échapper, et qui les conduit quelques fois à rejeter une œuvre car elle ne correspond pas à leurs critères, ou qu'elle leur paraît « trop médiévale ». Nous songeons par exemple ici à la petite chasse de l'abbaye de Sayn (pl. 4-3), jugée douteuse par Hermann Schnitzler et Rainer Kaschnitz sur base de critères stylistiques purement intuitifs¹⁷⁸.

Certains antiquaires-collectionneurs, comme Spitzer¹⁷⁹, intervinrent de manière intensive sur les objets se trouvant en leur possession¹⁸⁰. Une série d'artisans renommés étaient couramment employés à cet effet¹⁸¹. Arsène Alexandre, en 1895, peu de temps après la retentissante vente de la collection Spitzer, écrivait à son sujet, dans l'*Éclair* :

« Il avait compris le travers de son temps, on voulait de l'ancien, n'en fût-il plus au monde : il en donna ; quand il n'y en avait pas tout à fait assez pour la consommation, il en fit ou en fit faire »¹⁸².

Rauchmäntel wohl « ein Dußend Kopien » gefertigt. Die meisten derselben werden jeßt in Museen und Sammlungen als Meisterwerke mittelalterlicher Goldschmiedekunst Bewundert» (S. BEISSEL, *Gefälschte Kunstwerke*, Freiburg., p. 86) ; Y. HACKENBROCH, *Reinhold Vasters, Goldsmith*, dans *Metropolitan Museum Journal* 19/20, 1986, p. 163.

¹⁷⁸ H. SCHNITZLER, *Ada-Elfenbeine des Baron von Hüpsch*, dans *Festschrift für Herbert von Einem zum 16 Februar 1965*, Berlin 1965, p. 228 ; R. KASHNITZ, *Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800-1400. Zu der Ausstellung in Köln und Brüssel im Sommer 1972*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36, 1973, p. 305-306.

¹⁷⁹ « *Im Organ für christliche Kunst verrät schon 1859 ein Kenner, der in die kölnner Verhältnisse gut eingeweiht war, daß in seiner Stadt seit etwa 1850 Emailen aus allen Epochen des Mittelalters in allen Formen und Dimensionen meist für französische Antiquitätenhändler (Spitzer) und sonstige Kunstfreunde fabriziert und von den Bestellern ziemlich gut bezahlt wurden.* » (S. BEISSEL, *op.cit.*, 1909, p. 80).

¹⁸⁰ Les objets issus de la collection Spitzer sont facilement reconnaissables car ils portent un poinçon d'appartenance, une sorte de trèfle à quatre feuilles, présent, entre autres, sur un certain nombre de dinanderies, comme par exemple le groupe d'*Aristote et Phyllis* (Bruxelles, *MRAH* Inv. 3145).

¹⁸¹ Citons, parmi d'autres, la firme Samson, que Spitzer employait pour restaurer des émaux et des céramiques, ou encore le célèbre orfèvre néogothique Reinhold Vasters, qui restaura, compléta, mais également fabriqua de toutes parts des œuvres médiévales et renaissantes ; F. SLITINE, *Samson, génie de l'imitation*, Paris, 2002, p. 15 ; Y. HACKENBROCH, *Reinhold Vasters, Goldsmith*, dans *Metropolitan Museum Journal*, 19/20, 1986, p. 164, 166-177.

¹⁸² Cité par F. SLITINE, *op.cit.*, p. 15.

Certains remaniements furent quelques fois opérés dans le seul souci de compléter, voire d'améliorer un objet incomplet ou détérioré. Les exemples ne manquent pas. Citons, à titre d'exemple, le retable de la *Pentecôte*. Provenant de Stavelot et exilé à Coblenche à la fermeture de l'abbaye, il fut saisi par les troupes françaises et ramené à Saint-Denis, pour finalement aboutir au Musée de Cluny en 1895. Dans le courant du XIXe siècle, les colonnettes furent remplacées et les apôtres furent agrémentés de nimbes émaillés, *membra disjecta* d'une œuvre rhéno-mosane non-identifiée (pl. 46-2).

Nous pouvons également mentionner le cas du prétendu « reliquaire miroir » des *Musées royaux d'Art et d'Histoire*. Issu de la collection Gustave Vermeersch, il fut légué au musée en 1911. Joseph Destrée publia assez vite un article dans lequel, avec clairvoyance, il soulignait l'étroite parenté unissant les vernis bruns de ce « miroir » et certains détails ornementaux de la châsse de Saint-Servais de Maastricht¹⁸³. Toutefois, l'objet ne tarda guère à être relégué dans les réserves, en raison de son caractère passablement déroutant. L'usage de tels miroirs ne semblait guère attesté de sorte que l'objet finit par passer pour une pièce douteuse, sinon complètement fautive. Un séjour récent du panneau au sein de l'atelier de restauration des musées permit toutefois de démontrer que l'âme de bois et son parement de vernis brun étaient tout à fait authentiques. Il s'agit bel et bien d'un panneau reliquaire mosan, peut-être un reliquaire de la sainte Croix, comme le confirme une logette, ménagée au centre de son âme de chêne. On ignore tout à fait d'où pourrait provenir ce reliquaire, dans quel état il se trouvait et par quelles mains il transita avant d'aboutir dans la collection Vermeersch. Ce que l'on sait en revanche c'est qu'il fut agrémenté, à une époque récente, d'une plaque d'argent artificiellement vieillie au sulfure, destinée à masquer les lacunes laissées par le décor perdu du panneau central.

En réalité, les intentions des commanditaires, comme celles des restaurateurs, étaient souvent honorables, mais le pas qui sépare ces restaurations de la fraude pure et simple est assez vite franchi. Dans son ouvrage consacré à la célèbre maison Samson, Florence Slitine faisait observer avec pertinence que l'éthique et la législation, en ce qui concerne les restaurations et les reproductions d'œuvres d'art, étaient loin d'être aussi clairement établies que de nos jours¹⁸⁴. La plus grande vigilance est donc de rigueur. Il faut procéder au cas par cas. En effet, si on peut tolérer qu'un amateur d'art ait voulu faire « restaurer » les œuvres de

¹⁸³ J. DESTRÉE, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1911.

¹⁸⁴ F. SLITINE, *op.cit.*, p. 15.

sa collection personnelle, il est impossible d'envisager avec la même bienveillance les interventions du même type, opérées sur l'ordre d'un antiquaire, avant la vente d'un objet...

Il y a quelques années, le cas des triptyques de la collection Soltykoff a été remis sur la sellette. On savait, depuis longtemps déjà, que le grand triptyque du *Victoria & Albert Museum*, l'œuvre vedette de la vente Soltykoff (**pl. 6-1**), était en réalité un pastiche, dont la forme générale et les parties décoratives avaient été copiées, ou carrément moulées, sur plusieurs œuvres authentiques du patrimoine orfèvre mosan, dont, par exemple, la fameuse chasse de Meldert dans le Brabant ou encore la staurothèque de la collégiale Notre-Dame de Tongres.

On s'était en revanche relativement peu inquiété de l'état des deux autres triptyques Soltykoff, qui, après avoir transité par la collection des frères Dutuit, avaient fini par aboutir dans les collections du *Petit-Palais*, à Paris (**pl. 7-1 à 2**). En réalité, leur parenté évidente avec le triptyque de l'église Sainte-Croix, à Liège, avait contribué, pendant des décennies, à leur conférer une sorte de label de qualité. Dès 1993, Neil Stratford allait pourtant ébranler ces certitudes¹⁸⁵. Un examen attentif des deux triptyques devait le conduire à formuler les constatations suivantes ; les deux triptyques, contrairement à ce qu'avait affirmé Darcel, et, des années plus tard, Renate Kroos, ne provenaient aucunement de Saint-Servais de Maastricht¹⁸⁶. Sortis d'un même contexte artistique, ils avaient probablement connu des destins séparés¹⁸⁷ avant de se trouver réunis, vers le milieu du XIXe siècle, dans l'atelier de l'orfèvre parisien responsable du « faux » triptyque Soltykoff¹⁸⁸. À ce moment, des manipulations intensives, pour ne pas dire carrément frauduleuses, avaient, selon lui, été opérées. Ces deux œuvres authentiques auraient alors été agrémentées d'éléments modernes, inspirés directement des caractères de l'orfèvrerie mosane du XIIe siècle. Selon Neil Stratford, le premier triptyque aurait alors été pourvu d'une monture, de charnières et de différentes bordures décoratives d'exécution moderne, et surtout de représentations angéliques, en ronde bosse, librement inspirées des figures analogues du second triptyque¹⁸⁹.

¹⁸⁵ N. STRATFORD, *Un triptyque émaillé mosan du XIIe siècle de Beaufays*, dans *Bulletin de la société royale le Vieux Liège*, n° 262, t. 12, Juillet-Septembre 1993, p. 465-469 ; N. STRATFORD, *Some « Mosan » enamel fakes in Paris*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1997, p. 199-210.

¹⁸⁶ A. DARCEL, *la collection Soltykoff*, *op.cit.*, p. 217 ; R. KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht*, p. 57, 100, 178, 217, 247, 294 .

¹⁸⁷ Une plaque de cuivre, fixée au revers de l'un de ces triptyques, démontre qu'il se trouvait encore, au XVIIIe siècle, conservé au prieuré de Beaufays ; STRATFORD, *Un triptyque émaillé*, p. 466, fig. 2 ; *Some mosan enamel fakes*, p. 205 ; on ignore en revanche tout du parcours du second triptyque.

¹⁸⁸ Triptyque qu'ils inspirèrent d'ailleurs en grande partie.

¹⁸⁹ L'argument avancé par Neil Stratford reposait essentiellement sur une observation d'ordre technique ; ces anges avaient été réalisés par la technique de la fonte à la cire perdue, alors que, en général, sur les œuvres

Les volets de ce dernier auraient à leur tour été complétés par des apôtres émaillés, en buste, directement inspirés des figures originelles conservées en place, sur les volets¹⁹⁰. Celles-ci, suite à la substitution, auraient été mises en vente séparément¹⁹¹. Le résultat, d'une qualité surprenante pour l'époque, avait berné pendant plus d'un siècle les plus grands spécialistes de l'art médiéval.

Hautement perturbé par les conclusions avancées par Neil Stratford, le *Petit-Palais* allait demander à Isabelle Biron, du *Centre de recherche et de restauration des Musées de France*, de se livrer à un examen technologique approfondi des deux triptyques. À l'issue de cet examen¹⁹², il devait apparaître que les éléments mis en doute dans le précédent article étaient en réalité bel et bien de facture médiévale¹⁹³. La composition des émaux suspects du second triptyque Dutuit était tout à fait conforme à celle des échantillons mosans et limousins du XIIe siècle, et les deux anges exécutés, non pas à la cire perdue, mais bel et bien au repoussé.

Si les théories avancées au sujet des triptyques Dutuit semblent donc, au moins partiellement, tomber à l'eau, certains éléments avancés avec pertinence par Neil Stratford doivent toutefois être retenus, le plus important étant, sans aucun doute, la mise en évidence de l'activité frauduleuse de l'orfèvre Alexis Berg. En effet, si ce dernier ne semble finalement être intervenu que très modestement sur les triptyques Dutuit, il n'en reste pas moins très certainement responsable de la fabrication du triptyque de Londres.

Par recoupement, d'autres « faux » mosans, conservés dans des musées New Yorkais, purent d'ailleurs lui être également imputés. Il s'agit d'un triptyque conservé au *Metropolitan Museum* (Inv. 17.190.510) et d'une plaque au repoussé ornant le plat de reliure d'un manuscrit conservé à la *Morgan library* (ms.563 –ex. *Coll. n. Libri*).¹⁹⁴

mosanes, ce type de personnage est exécuté au repoussé... (*op.cit.*, p. 155). On serait toutefois tenter d'opposer à cet avis le fait que, sur les pignons reliquaires de Monulphe et de Gondulphe, conservés au *MRAH*, ces deux techniques coexistent, les anges étant exécutés au repoussé tandis que les deux saints, en buste dans leur *arcosolium*, sont en laiton coulé.

¹⁹⁰ L'examen critique reposait essentiellement sur des critères stylistiques ; Neil Stratford jugeait ces apôtres raides, stéréotypés et douteux en raison du caractère répétitif de certains motifs. Par ailleurs, les plaques intermédiaires, destinées à recevoir des cabochons, étaient également mises en doute en raison de leur caractère atypique, nettement différencié des éléments analogues sur le premier triptyque.

¹⁹¹ Neil Stratford pensait reconnaître ces émaux originaux dans les trois plaques émaillées figurant des apôtres, respectivement conservées au *British Museum* et au *Cleveland Fine arts Museum* ; *op.cit.*, p. 205.

¹⁹² Les méthodes utilisées furent l'émission de rayons X et l'analyse chimique élémentaire du verre et du métal. Il s'agit donc de techniques bien maîtrisées et ayant fait leurs preuves.

¹⁹³ I. BIRON, D. MOREL, T. BOREL, *Les triptyques reliquaires Dutuit de l'œil du connaisseur à l'examen en laboratoire histoire d'une réhabilitation*, dans *Technè*, n° 8, 1998, p. 97-106.

¹⁹⁴ STRATFORD, *op.cit.*, n.17; ce dernier triptyque est d'ailleurs d'un intérêt capital puisque c'est lui qui livra le nom d'Alexis Berg puisqu'il porte l'inscription suivante : « *Fait par Alexis Berg (Restau)rateur d'objets d'art et d'antiquités L'en 1854 Dec.* »

De tout cela, il importe donc de retenir que, déjà vers 1845-1850, l'art mosan, qui n'existait d'ailleurs pas encore sous ce nom, avait acquis une importance suffisante, au sein des milieux artistiques parisiens, pour faire l'objet de supercheries de la plus haute qualité.

Ce phénomène ne fit que prendre de l'ampleur. Nous avons déjà mentionné le nom de l'orfèvre Rheinhold Vasters, chargé dans les années 1850 de la restauration des orfèvreries de la Cathédrale d'Aix-la-Chapelle¹⁹⁵.

Nous ne pouvons manquer de mentionner également le contexte nébuleux de la restauration de la châsse de saint Annon, de Siegburg, opérée par Paul Beumers, en 1902.

Pour les besoins de la restauration, plusieurs détails ornementaux de la châsse (plaques émaillées, colonnettes, ...) avaient été reproduits à l'identique¹⁹⁶. Rien de bien exceptionnel si ce n'est que, dans le courant du XXe siècle, plusieurs éléments authentiques, directement prélevés sur la châsse, firent leur apparition sur le marché de l'art¹⁹⁷. C'est par exemple le cas de trois petites plaquettes émaillées représentant des visages (**pl. 15-2**). Réputées provenir de la collection privées de Beumers, elles furent acquises par la *Walters art Gallery* de Baltimore à la vente de la collection Ernest Brummer, en 1949. Il est légitime de se demander à quelle fin Beumers opéra cette indélicate substitution. Quoi qu'il en soit, cette affaire est loin d'être éclaircie...¹⁹⁸

En France cette fois, une anecdote analogue et non moins alarmante, mérite d'être signalée. Alors que l'orfèvre Louis Bachelet, en 1858, lors de la restauration de la châsse de saint Alban de Nesle-la-Reposte (**pl. 24-2**), avait fabriqué une série d'émaux champlevés afin de combler certains manques, quelques émaux authentiques, visiblement détachés de cette même châsse, firent subitement leur apparition dans les salles de vente. Il semblerait, ici aussi, que l'orfèvre en personne se soit livré à cette peu scrupuleuse substitution¹⁹⁹.

¹⁹⁵ L. LEMEUNIER, *De la Meuse à l'art mosan. Ingrédients et aléas d'un concept*, dans *L'art mosan*, B. VAN DEN BOSSCHE (sous la dir.), Liège, 2007, p. 34, n.15.

¹⁹⁶ Catalogue de l'exposition *Monumenta Annonis*, Cologne-Siegburg, 1975, p. 200.

¹⁹⁷ Catalogue de l'exposition *The Year 1200*, n° 184.

¹⁹⁸ *The Notable Art Collection belonging to the estate of the late Joseph Brummer*, I, Parke-Bennet Galleries, 1949, n° 697 ; P. VERDIER, *Émaux mosans et rhéno-mosans dans les collections des États-Unis*, dans *Revue Belge d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, XLIV, 1975, p. 3-84.

¹⁹⁹ L. PRESSOUYRE, *Réflexions sur la sculpture du XIIe siècle en Champagne*, dans *Gesta*, IX/2, 1970, p. 17 ; N. STRATFORD, *Catalogue*, n° 18, p. 97-98.

-Les assemblages frauduleux, les faux et les *fac-simile*

Les exemples d'escroquerie ne manquent pas. Au fil des ventes et des acquisitions, de nombreuses œuvres, complètement fausses ou profondément manipulées, ont réussi à passer entre les mailles du filet et se trouvent actuellement conservées au sein des collections de nombreux musées internationaux. Les plus grands spécialistes se sont fourvoyés. Le destin de certains objets est à ce sujet révélateur. Tel est le cas d'une croix émaillée du *Metropolitan Museum*, provenant de l'ancienne collection Pierpont Morgan²⁰⁰. Adroit mélange de parties authentiques et complètement fausses (pl. 14-1 à 6), elle se trouve à l'origine de nombreux questionnements. Tombée dans le discrédit au début du XXe siècle, elle fut réhabilitée par les plus grandes sommités scientifiques de l'après-guerre²⁰¹, avant d'être une dernière fois étudiée sous un regard à la fois scientifique et impartial à la fin des années 1960²⁰².

Il apparut, à l'issue de cet examen, que, à une époque indéterminée, on avait assemblé un pied de croix et un *corpus* authentiques mais d'origines différentes au moyen d'une croix de fabrication moderne. Cette croix avait, de toute évidence, été conçue dans l'intention tromper un éventuel acheteur. Toutefois, la composition de son métal et de ses émaux, sa dorure faussement usée, ses proportions peu crédibles dans le contexte mosan, ainsi qu'un ensemble de fautes trahissant une méconnaissance flagrante de l'art roman firent éclater la vérité²⁰³. La base, apparentée par sa forme et son décor, au célèbre pied de croix de Saint-Omer fut exposée seule, le Christ et sa croix factice se trouvant relégués dans les réserves.

²⁰⁰ Avant d'aboutir dans la collection Pierpont, cette œuvre se trouvait dans la célèbre collection Bourgeois, vendue à Cologne en 1904. Son destin antérieur est inconnu ; *Collection Bourgeois Frères, Katalog der Kunstsachen und Antiquitäten des VI bis XIXe Jahrhunderts*, Cologne, 1904, n° 361 ; O. VON FALKE et E. FRAUBERGER, *Deutschen Schmelzarbeiten des Mittelalters*, p. 80-81 ; J. BRECK, *Notes on some mosan Enamels*, dans *Metropolitan Museum Studies*, I, New York, 1928 ; C. GOMEZ-MORENO, *The Mystery of the Eight Evangelists*, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of Arts*, 1967/68, p. 263-270.

²⁰¹ ; R. H. RANDALL, dans *Apollo*, 1966, p. 44.

²⁰² « *Many years earlier, in 1933, the cross had been separated from the base and held under suspicion. It would have remained that way if a famous scholar, who visited the Metropolitan Museum in 1956, had not defended the authenticity of the cross and its right to remain together with the figure of Christ and the base. His verdict was accepted, the reasons for suspicion were dropped, the case was closed, and the three pieces were reunited.* » (C. GOMEZ-MORENO, *op.cit.*, p. 263).

²⁰³ La dorure aurait dû être préservée sous le Christ si ce dernier avait été conçu pour cette croix. Or, il n'y avait aucune trace de dorure à cet endroit. Par ailleurs, les symboles évangéliques apparaissaient à la fois aux extrémités des bras de la croix et sur la base émaillée, ce qui semble peut crédible pour une œuvre intégralement authentique. Plusieurs fautes de transcription trahissent une profonde méconnaissance de la langue latine et de son utilisation dans le contexte liturgique du XIIe siècle. Les proportions de la croix sont par ailleurs étranges et inadaptées au *corpus Christi*. Les examens en laboratoire des émaux et de la croix sont enfin sans appel. La croix est bel et bien une œuvre moderne ; C. GOMEZ-MORENO, *op.cit.*, p. 263-270.

On ignore qui se trouve à l'origine de cette manipulation. Les faussaires ne manquaient pas. Les restaurateurs les plus renommés ne sont d'ailleurs pas totalement exempts de suspicion. Il faut dire que la tentation était grande. Ne leur demandait-on pas en effet, pour combler certaines lacunes, de fabriquer les répliques fidèles de certaines parties authentiques ?

À côté des reproductions à l'identique opérées dans le cadre d'une restauration, il convient également de citer quelques falsifications pures et simples, reproduisant des œuvres authentiques ou les interprétant librement.

Certains matériaux semblent d'ailleurs, plus que d'autres, pour des raisons matérielles évidentes, avoir été davantage sujets à des falsifications. Ce fut par exemple le cas de dinanderies et des figurines coulées à la cire perdue, reproductibles quasiment à l'infini en raison, précisément, de leurs caractéristiques technologiques²⁰⁴. Otto von Falke leur consacrait déjà un chapitre, dans son célèbre *Bronzegeräte des Mittelalters*²⁰⁵.

La technique du surmoulage permit d'ailleurs la réalisation de fausses dinanderies, à partir d'objets authentiques, en laiton, voire même en fer, en os ou en ivoire²⁰⁶.

Il est assez difficile de réaliser, de nos jours, l'énergie que les amateurs d'art du XIXe siècle purent déployer pour obtenir, parfois à grands frais, des moulages de leurs œuvres préférées. Tout comme le support informatique pourrait définir notre début de XXIe siècle, et le support photographique, XXe siècle, s'il fallait choisir un matériau pour caractériser le XIXe siècle, ce serait assurément le plâtre. Alors que l'usage de la photographie n'était pas encore répandu dans les publications scientifiques, et que l'on n'accordait encore qu'une confiance modérée à ce nouveau procédé, les amateurs et les historiens de l'art trouvaient dans ces reproductions tridimensionnelles, un média idéal pour faire connaître et apprécier l'art ancien à un niveau international. Bien rares sont les chef-d'œuvres, de l'antiquité aux temps contemporains, qui purent échapper à cette fièvre du moulage qui frappait alors l'Europe érudite²⁰⁷.

²⁰⁴ L. NYS et I. VANDEVIVERE, *A propos de l'aigle lutrin de Saint-Nicolas de Tournai (1383), conservé au Musée de Cluny à Paris. Copies, faux et variations néo-gothiques. Étude d'un cas : les bronzes d'art de la cuivrierie Desclée Frères & Cie, Tournai-Roubais*, p. 31-60 ; M. HÜTT, *Quel lavat unda foris ... Aquamanilien. Gebrauch und Form*, Mayence, 1993, *Repliken* dans le Catalogue de l'exposition *Die Zeit der Staufer*, V, p. 309-311.

²⁰⁵ O. VON FALKE et E. MEYER, *Bronzegeräte des Mittelalters*, p. 92-96.

²⁰⁶ P. BLOCH, *Historische Kopien und neuzeitliche Fälschungen mittelalterlicher Bronzen*, dans *Ex Aere solido. Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 291-306.

²⁰⁷ « Pendant le cours de l'Exposition Universelle de Paris, en 1867, une convention fut signée par quinze princes, appartenant aux familles régnantes de l'Europe, à l'effet d'organiser un système d'échange de reproductions d'objets d'art entre les musées de tous les pays. Cette convention, dans la pensée des illustres promoteurs, avait pour but principal de créer, dans leurs pays respectifs, des collections semblables à celles qui forment le Musée du South-Kensington à Londres. Installée définitivement le 6 juin 1871, sous la présidence de

Le plus souvent, ces *fac-simile* étaient réalisés en plâtre, à de strictes fins pédagogiques²⁰⁸. Au mieux, recevaient-ils une patine suggérant l'aspect de l'original. Ces moulages purent cependant servir également de modèles pour la réalisation de copies à l'identique, coulées par un procédé traditionnel, et plus tard, par galvanoplastie. Le but de cette manœuvre était essentiellement commercial et servait véritablement de fond de commerce à quelques firmes spécialisées²⁰⁹. Il ne s'agissait pas de tromper le public mais plutôt de lui proposer des copies de bonne qualité, destinées à perpétuer une certaine notion de l'esthétique. Ces œuvres étaient d'ailleurs, de bonne fois, estampées de la marque du fabricant, mais il arriva, comme il fallait s'y attendre, que des personnages peu scrupuleux abusent de la situation, et fassent passer pour authentiques ces copies modernes.

C'est dans ce contexte précis qu'il faut resituer l'entreprise de fonderie du célèbre Adolphe Napoléon Didron, dit l'aîné. Établie en 1858, la maison dut bientôt fermer ces portes, non par faute de clients, mais plutôt en raison du coût engendré par la réalisation de ces copies luxueuses²¹⁰.

Les goûts personnels de Didron le portaient à apprécier, non pas le gothique alors fort en vogue²¹¹, mais plutôt les produits du style roman finissant. Il n'est donc pas étonnant de constater qu'il ait, alors, jeté son dévolu sur une majorité de dinanderies et d'orfèvreries émanant de la sphère artistique rhéno-mosane. On ne connaît que très peu de choses sur cette fonderie, et aucun catalogue de vente ne semble s'être conservé. Dans son article nécrologique des *Annales archéologiques*, Guillermy mentionne une série de pièces qui en sont issues²¹², mais en réalité, pour se faire une idée correcte de l'ampleur du projet et de sa signification dans le contexte précis de la formation du concept d'art mosan, il faut dépouiller

S.A.R. Mgr le Comte de Flandre, la Commission royale belge des échanges internationaux (qui comprend une section scientifique et une section littéraire) a réussi à organiser en quelques années un musée de moulages déjà considérable et riche de productions de toutes les époques et de tous les pays, mais que l'absence de locaux convenables n'a pas permis jusqu'ici d'exposer. Cette collection trouvera place, après les fêtes de 1880, dans les bâtiments consacrés à la présente exposition. » (J. ROUSSEAU, *Commission royale belge des échanges internationaux*, dans le catalogue de l'*Exposition Nationale de Bruxelles*, 1880, classe L, reproductions d'objets d'art).

²⁰⁸ C'est, il faut s'en rappeler, l'époque où fut instauré un vaste projet d'échange de moulages, entre grands musées internationaux.

²⁰⁹ On songera ici, dans le domaine des émaux et de la porcelaine, à la célèbre firme Samson ; F. SLITINE, *Samson, génie de l'imitation*, éd. Massin, 2002.

²¹⁰ C. BRISAC, J.-M. LENIAUD, *Adolphe-Napoléon Didron ou les média au service de l'art chrétien*, dans *Revue de l'art*, 1987, p. 40.

²¹¹ Aussi trouvait-il « puérule » la châsse de Nivelles et son architecture miniature ; A. N. DIDRON, *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du Moyen Age*, Paris, 1859, p. 13.

²¹² GUILLERMY, *Annales archéologiques*, t. XXV, 1865, p. 394 ; citons à titre d'exemple une châsse de saint Cyr et de sainte Julitte, réalisée pour la cathédrale de Nevers d'après le modèle fourni par la grande châsse de la collection Soltykoff.

scrupuleusement le *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du Moyen Age*, publié un an tout juste après la fondation de l'entreprise. Didron y fait part, non seulement de ses réalisations, encore modestes, mais également de ses ambitieux projets. À côté d'une série de petits chandeliers de type lotharingien, il convient de signaler, parmi les pièces déjà achevées ou en cours de réalisation, une copie du pied de croix aux trois archanges de la collection Soltykoff, ainsi qu'un moulage du célèbre pied de croix de Saint-Bertin. Nous ignorons à ce jour si cette copie était émaillée et ce qu'elle a bien pu devenir.

Didron s'était également procuré, dans le but de les reproduire en bronze, des moulages d'œuvres tout à fait prestigieuses comme l'*antependium* de Bâle, le chandelier d'Hildesheim, le chandelier de Gloucester, le candélabre de Milan, le buste aquamanile d'Aix-la-Chapelle, une série de heurtoirs léonins, le reliquaire de la côte de saint Pierre du trésor d'Oignies et la staurothèque de Saint-Mathias, à Trèves.

Loin de se contenter de faire la réclame de son établissement, il dénonçait également l'existence d'un certain nombre de copies, frauduleuses ou non, déjà accessibles sur le marché de l'art. Nous apprenons, entre autres, qu'un pied de croix aux trois vertus théologiques, dans le style du pied de croix Soltykoff, obtenait alors un grand succès²¹³, que plusieurs chandeliers moulés à partir de celui trouvé près de l'Isle-Adam se trouvaient en circulation, et que des œuvres mosanes très connues, comme le pied de croix du trésor d'Oignies ou l'encensoir de Lille, étaient reproduites en maints exemplaires²¹⁴.

Didron était ce que l'on peut appeler un néo-catholique. Il était convaincu, comme beaucoup de ses contemporains, que le bon goût n'était qu'une affaire d'éducation. Avec sa fonderie, il entendait relever le niveau des arts décoratifs, tombés selon lui en décadence, en mettant sur le marché, à la disposition des particuliers et du clergé, des copies d'œuvres anciennes prestigieuses. Ce projet peut aujourd'hui faire sourire, mais on ne peut contester l'honorabilité de la démarche. Le but premier de cette entreprise était essentiellement idéologique, et c'est sans doute ce qui causa sa perte.

Des personnages peu scrupuleux n'hésitèrent cependant pas à détourner certains de ses produits à des fins malhonnêtes :

²¹³ « Le pied de croix n'est pas sans analogie avec un pied de croix dont le moulage vient de Bonn sur le Rhin, et qui a servi depuis quelques années à couler en bronze des pieds fort nombreux de croix et de chandeliers en style roman... D'abord j'ai accepté comme ancien, et en toute confiance ce pied roman ; depuis, j'ai acquis la certitude que c'était une contrefaçon comme l'Allemagne en est empoisonnée, ou plutôt une imitation maladroite et sans goût du pied de croix de notre n° 70. Quoiqu'il en soit cette mauvaise imitation a obtenu et obtient encore un très grand succès » (A. N. DIDRON, *Manuel de œuvres de bronze et d'orfèvrerie*, p. 91, n. 1).

²¹⁴ *Idem*, p. 54, 91-92 et 112-113.

« Dès l'année dernière, nous avons fait reproduire en bronze ce beau chandelier qui, à peine jeté dans le commerce, obtint un grand succès. Des marchands frauduleux, à l'affût de tout ce qui porte un cachet ancien, en achetèrent plusieurs paires qu'ils vendirent à d'ignorants propriétaires de riches collections ou qu'ils firent vendre à un prix fort élevé à l'hôtel des ventes de Paris. Ce chandelier, unique il y a deux ans, brille aujourd'hui, unique toujours, ou tout au plus par paire, dans la plupart des collections de l'Europe. C'est un grand honneur pour le moyen âge et pour notre fonderie.»²¹⁵

Aussi Didron, pour éviter qu'une telle chose ne se reproduise, marquait-il consciencieusement ses produits d'un double estampage à froid et à chaud. Ce poinçon, composé à partir d'un relief de Saint-Denis, représentait d'une manière symbolique le passé et l'avenir, et portait l'inscription « SAVOIR-PRÉVOIR » en rapport avec la devise personnelle de Didron ; « *savoir pour prévoir* », c'est-à-dire connaître le passé pour prévoir l'avenir (pl. 15-1)²¹⁶.

Parallèlement à la reproduction d'œuvres anciennes, il livrait également au public ses compositions personnelles. Tel fut, par exemple, le cas d'une série de chandeliers d'autel parmi lesquels il faut mentionner un chandelier d'autel assez imposant réalisé sur commande pour l'église Notre-Dame-la-Grande de Poitiers. Citons encore une libre interprétation de l'encensoir de Lille ornée, à la place des *Hébreux dans la fournaise*, d'une représentation de l'*Épiphanie*²¹⁷.

Si les œuvres de métal étaient particulièrement propices à la reproduction, elles ne furent cependant pas les seules à faire l'objet de spéculations malhonnêtes. Ce fut également le cas des ivoires qui, en raison de leur nature, se prêtaient également fort bien à de semblables manipulations puisque, à une époque où les techniques actuelles d'analyse et de datation faisaient défaut, seules des maladresses stylistiques ou iconographiques pouvaient les trahir. À ce sujet, le cas du *Diptychon leodiensie*, une œuvre de l'antiquité tardive dont le destin est inextricablement lié à l'histoire liégeoise, est passé dans les annales. L'affaire est bien connue. Rapportée pour la première fois par Stephan Beissel, en 1909²¹⁸, elle fut à

²¹⁵ A. N. DIDRON, *Manuel*, p. 52.

²¹⁶ *Idem*, p. 53, n. 1 et p. 219-221.

²¹⁷ *Idem*, p. 112-113.

²¹⁸ « Um 1860 tauchte zu Lüttich eine Elfenbeintafel auf, welche der von Wiltheim gezeichneten Abbildung eines Konsulardiptychons der Lütticher Kathedrale entsprach ; das zeit der großen Revolution verschwunden war. Der Händler verlangte 20 000 Franken? Das Museum zu Brüssel erwarb das Stück. Aber von London kam die

nouveau évoquée de par Jacqueline Lafontaine-Dosogne dans un article de la *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*²¹⁹. Alors que, sur les conseils de l'éminent James Weale, les *Musées royaux* de Bruxelles s'apprêtait, vers 1864, à faire l'acquisition du prétendu diptyque (pl. 16 et 17), il apparut que les deux parties authentiques, qui avaient accompagné le dernier prince évêque dans son exil, en Allemagne, se trouvaient déjà partagées entre le *South Kensington Museum* et le *Kunstgewerbe Museum* de Berlin. La supercherie était évidente. Alors que les éléments authentiques portaient, sur leur revers, une liste épiscopale détaillée, le pastiche, présenté dans un cadre en bois de facture moderne, présentait un revers totalement lisse. Il apparut, d'ailleurs, assez rapidement qu'il avait été exécuté non pas d'après l'original, mais d'après une gravure ancienne réalisée par le célèbre Michel Natalis. L'enquête révéla que le faux diptyque provenait de l'atelier d'un certain Esser, un faussaire liégeois d'origine allemande bien connu des autorités. Le faux, confisqué pour les besoins de l'enquête, fut déposé aux *Musées royaux*, où il se trouve toujours. L'ancien registre d'inventaire garde la trace de cette étrange affaire. A l'entrée n° 2175, il est possible de lire l'inscription suivante, rageusement biffée : *célèbre diptyque de l'an 517 connu sous la dénomination de Diptychon leodiensie*. Une inscription, d'une seconde main nous apprend sans autre forme de commentaire que le contrat fut annulé.

3. la recherche historique en Belgique et l'art mosan.

L'élaboration du concept d'art mosan doit être resitué dans le contexte général du développement des études historiques en Belgique, qu'il s'agisse d'initiatives privées ou officielles, tant sur un niveau régional que national²²⁰.

Nachricht, man besitze das aus Lüttich stammende Original. » (S. BEISSEL, *Gefälschte Kunstwerke*, Freiburg, 1909, p. 73-74).

²¹⁹ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Le Diptychon Leodiensie du consul Anastase (Constantinople, 517) et le faux des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XLIX-L, 1980-1981, p. 5-19.

²²⁰ L'élaboration du concept d'art mosan résulte d'un processus lent et progressif. Si le terme apparaît véritablement, pour la première fois, sous la plume de Charles de Linas, le concept se trouvait quant à lui en gestation dans les écrits des historiens et des archéologues belges et étrangers depuis plusieurs décennies. Comme nous l'avons déjà souligné, le XIXe siècle fut, en Belgique comme dans le reste de l'Europe, une période particulièrement riche et intense dans le domaine des recherches historiques. Le concept d'art mosan, qui est issu de ce riche contexte, résulte dès lors de plusieurs facteurs interdépendants. Par souci de clarté, nous avons choisi de les évoquer un à un. En réalité, leur ordre indiffère ; le lecteur y cherchera en vain une prévalence quelconque.

En Belgique, comme dans tant d'autres pays européens, le XIXe siècle fut capital pour le développement des sciences historiques. Il faut dire que les circonstances y étaient totalement favorables. La fermeture des abbayes n'avait pas eu comme seul effet de livrer à la curiosité des amateurs d'art ancien un patrimoine artistique méconnu, elle avait également mis à la disposition des historiens une grande quantité de sources inédites : manuscrits de différents types et de différentes époques, annales et chroniques, chartes, documents juridiques, etc.

Les historiens allaient inventorier, déchiffrer, analyser, commenter, interpréter. La matière était formidablement vaste. Les motivations étaient multiples. Tout restait à faire...

En réalité, la question du développement des études historiques, en Belgique, au XIXe siècle, est extrêmement complexe et l'approche historiographique de la « question mosane » y constitue un véritable cas d'école. Appréhendé avec un certain recul, il est évident qu'aucun contexte n'aurait pu être plus propice à l'émergence d'un tel concept. Le matériel d'étude était abondant, les études historiques étaient en plein essor, la chute de l'ancien régime et la destruction d'édifices séculaires avait marqué les esprits et la jeune nation belge encore fragile devait absolument se construire un passé national.

Paradoxe de la situation, c'est dans ce climat propice à l'élaboration d'un passé national qu'allait également émerger le concept, empreint d'une lourde connotation politique, d'art régional. Dans ce contexte, le patrimoine médiéval de l'ancien Pays de Liège devenait une cible rêvée, aisément adaptable aux motivations et aux propos les plus divers. Facilement assimilable à la notion, toute relative, d'art et de patrimoine national, il constituait également un matériau de choix, sous la couverture d'un propos scientifique ou culturel, pour des revendications politico-régionales de différents types.

Pour se faire une idée correcte de la situation, il convient également de prendre en compte une troisième donnée ; l'art mosan, vestige des temps médiévaux, était, par définition, un art essentiellement chrétien. Par conséquent, il entraînait également dans la ligne de mire des catholiques. L'art mosan, en tant que production artistique émanant de l'ancienne principauté ecclésiastique liégeoise, et dès lors en tant que produit d'une société où le spirituel et le temporel étaient intimement liés, constituait, en tant que tel, la matérialisation des idéaux esthétiques ultramontains. Pour se forger une idée complète et cohérente de la formation du concept d'art mosan, il nous faudra, dès lors, tour à tour envisager la question sous un angle national, régional, et idéologique.

a. un terrible constat

D'une manière similaire à ce qui se passait en France à la même époque, les historiens, les intellectuels, les amateurs d'art ancien de nos régions, profondément marqués par les pertes et les destructions consécutives à la chute de l'Ancien régime, allaient graduellement prendre conscience de l'existence d'un important patrimoine médiéval. En ce qui concerne plus précisément les milieux liégeois, la destruction de la cathédrale Saint-Lambert, symbole du pouvoir épiscopal, mais également emblème de la cité liégeoise et de ses citoyens, serait lourde en conséquences. Alors qu'un souffle romantique exaltait l'Europe entière, le traumatisme engendré par cette perte irrémédiable devait engendrer un certain nombre de vocations historiques. Longuement commentée, à Liège, dans quelques écrits poétiques empreints d'un pathos tout romantique²²¹, l'impact de cette perte regrettable se ferait également sentir sur un plan national, puisque, en 1823, *Le Messager des Sciences et des Arts* lui consacrait quelques lignes :

« Liège regrettera toujours cette église, superbe monument, impérissable par sa nature, mais que la cupidité et la hache révolutionnaire ont détruit impitoyablement avec tant d'autres objets d'art qui auraient dû passer à la postérité. »²²²

Mais il ne s'agissait pas seulement de pleurer les temps passés. Il fallait agir pour sauver, d'une ruine certaine, un nombre important d'édifices, d'églises et de bâtiments conventuels réaffectés, bien souvent, à des usages dégradants²²³. Il était également grand temps de répertorier, d'étudier et de restaurer les œuvres d'art religieux encore présentes sur le territoire²²⁴. La nécessité d'établir un inventaire systématique ne devait guère tarder à s'imposer comme une priorité absolue. Diverses initiatives, émanant à la fois des milieux

²²¹ Nous songeons ici, entre autres, à Mathieu Lambert Polain, et bien entendu, à l'incontournable Charles-Nicolas Simonon, auteur du célèbre poème wallon *Li Copareye* ; Catalogue de l'exposition *Le romantisme au Pays de Liège*, Liège, 1955 ; J. SERVAIS, *La démolition de la grande tour de la cathédrale Saint-Lambert à Liège*, dans *Wallonia*, 19, p. 315-324 ; P. RAXHON, *Révolution et vandalisme. Le cas de la cathédrale Saint-Lambert*, dans J. LEMAIRE (éd.), *Quelle religion pour demain ?*, Bruxelles, 1989, p. 145-172.

²²² *Messager des Sciences et des Arts*, tome 1, 1823, p.4.

²²³ Le cas désolant de la petite priorale de Saint-Nicolas-en-Glain, dont nous aurons l'occasion de reparler dans le chapitre consacré à l'architecture, nous vient immédiatement à l'esprit.

²²⁴ À ce sujet, Neil Stratford mentionne, avec raison, l'influence évidente sur le monde scientifique, en France, mais également en Belgique sans aucun doute, des célèbres *Annales Archéologiques*, la revue spécialisée publiée par le préservationniste Adolphe Napoléon Didron ; N. STRATFORD, *op.cit.* dans *Aachener Kunstblätter*, 1997, p. 199-210.

officiels et privés, allaient peu à peu se mettre sur pied, tant sur un niveau national que régional.

b. Initiatives officielles.

Dès les premières années de l'indépendance, le gouvernement, en quête de légitimation, allait mettre sur pied un certain nombre de dispositifs visant à encourager la recherche historique. Ces démarches étaient en réalité motivées par des raisons d'ordre politique ; il devenait urgent d'asseoir la jeune nation belge sur des bases historiques solides²²⁵. On reprochait alors souvent au nouvel état de n'être, en réalité, qu'une construction artificielle, constituée d'anciennes entités politiques que, ni la langue, ni le passé ne semblaient rapprocher. Pour riposter à ces attaques, la rédaction d'une histoire nationale délibérément unioniste devait être entreprise. Si, au premier abord, les régions constituant le nouvel état ne semblaient pas avoir d'histoire commune, tout allait être tenté pour prouver le contraire²²⁶. Dans ce but, dès 1834, la *Commission royale d'histoire*, dont une des missions principales portait sur l'édition des sources écrites se rapportant à l'histoire nationale, allait être fondée. De nouveaux dépôts d'archives seraient d'ailleurs créés, la même année, dans le but évident de coordonner et de simplifier cette mission. Dès l'année suivante, l'arrêté royal du 7 janvier 1835 établissait une *Commission royale des Monuments* chargée de la sauvegarde et de la conservation du patrimoine national. À partir de 1849, les *Bulletins des commissions royales d'art et d'archéologie* allaient assurer la publication d'articles et de rapports consacrés au patrimoine artistique national.

Cette même vague de promotion politique du passé national, devait déboucher sur l'ouverture, en 1835, d'un cours d'histoire nationale au sein du programme officiel des facultés de philosophie et lettres du pays. Et, toujours la même année, l'*Académie des sciences, des lettres et des beaux-arts* se verrait confier la publication d'une *Biographie nationale*²²⁷.

²²⁵ U. KULTERMANN, *Histoire de l'art et identité nationale*, dans *Histoire de l'histoire de l'art*, tome II, p. 225-247.

²²⁶ P. GÉRIN, *La condition de l'historien et l'histoire nationale en Belgique à la fin du XIXe et au début du XXe siècle*, dans *Storia della storiografia*, Milan, t. 11, 1987, p. 81-89 ; F. VERCAUTEREN, *Cent ans d'histoire nationale en Belgique*, Coll. Notre Passé, Bruxelles, 1959, p. 67-68.

²²⁷ F. VERCAUTEREN, *Cent ans d'histoire nationale en Belgique*, Bruxelles, la renaissance du livre, 1959 ; P. HYMANS, *La vie intellectuelle de 1830 à 1930*, dans *Fragments d'histoire, impressions et souvenirs*, Bruxelles, 1940 ; J. LAVALLEYE, *L'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1772-1792. Esquisse historique*, Bruxelles, 1873.

Les vestiges du passé artistique mosan, véritables faire-valoir d'un glorieux passé médiéval, ne devaient bien entendu pas échapper à cette vague historique. Mis à la « sauce nationale » nous les retrouvons, dès le milieu du XIXe siècle, dans un certain nombre de publications. Dans un premier temps, les érudits partiraient à la découverte du patrimoine national médiéval par le biais de l'architecture. Alors que les articles et communications consacrés aux édifices médiévaux allaient se multiplier, dès les premières années de l'indépendance, il faudrait attendre les années 1860-1870 pour qu'un intérêt semblable soit accordé aux arts dits mineurs, comme les ivoires et l'orfèvrerie.

Ces marques d'intérêt prendront des formes diverses : articles, rapports plus ou moins détaillés et brèves communications dans des périodiques à vocation scientifique comme les *Bulletins des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, les *Bulletins de l'Académie royale*, ou encore les *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*²²⁸.

Il pourra également s'agir d'études fondamentales, de monographies, publiées sous les auspices de l'*Académie royale*. Dès ses débuts, sous la domination hollandaise, l'*Académie des Sciences et des Lettres de Bruxelles* avait instauré un système de concours visant à encourager la recherche scientifique. Après l'indépendance, cette mission se prolongerait sous une nouvelle optique. C'est dans ce contexte que seraient entreprises diverses études consacrées à la promotion du passé national. Dès 1838, l'*Académie*, sous l'influence des grands courants archéologiques internationaux, avait introduit une question relative à l'apparition de l'architecture ogivale en Belgique. Ce concours devait susciter deux réponses, l'une de M. Devigne, et l'autre, du premier conservateur du *Musée royal d'archéologie*, Antoine Schayes, dont nous aurons l'occasion de reparler en détail dans le chapitre consacré à l'architecture mosane. Cette dernière étude, élargie à toutes les époques, déboucherait, quelques années plus tard, sur la publication d'une *histoire de l'architecture en Belgique*²²⁹. Les églises mosanes, romanes et gothiques, mentionnées dans cet ouvrage étaient évidemment très nombreuses. Les principales églises de Liège, de Huy, et même de Maastricht s'y trouvaient, tour à tour, envisagées sans que, cependant, l'auteur ne fasse à aucun moment la moindre allusion au contexte politico-religieux de l'ancien diocèse de Liège. Les anciennes

²²⁸ Entre 1843 et 1863, les articles consacrés aux vestiges de l'architecture médiévale, en Belgique, se multiplient. Les articles consacrés à des orfèvreries mosanes apparaissent plus tardivement. Il y aura tout d'abord, en 1866 l'article d'Arsène de Noüe au sujet de la châsse de saint Remacle, et plus tard, en 1880, celui de van Bastelaer consacré au phylactère de Lobbes et dans lequel les émaux champlevés mosans sont appelés « émaux de Maastricht » ; A. de NOÛE, *La châsse de saint Remacle de Stavelot*, dans *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, 2^e série, tome XXII, 1866 ; M. D. A. VAN BASTELAER, *Étude sur un reliquaire phylactère du XIIIe siècle*, dans *Idem*, t. XXXVI, 1880, p. 31-51.

²²⁹ A. G. B. SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique*. Bruxelles, 1849-52.

délimitations politiques étaient complètement effacées au profit du nouveau concept national. Lorsqu'il était, par exemple, question de l'abbaye de Lobes, l'auteur précisait, avec un délicieux anachronisme :

« *Ce monastère devait être un des plus beaux monuments romans de la Belgique entière.* »²³⁰

Quelques études fondamentales, consacrées cette fois aux arts du métal, devaient également voir le jour. Il y aurait tout d'abord, en 1874, *l'histoire de la dinanterie et de la sculpture de métal en Belgique*, publiée par Alexandre Pinchart dans les *Bulletins des Commissions royales d'art et d'archéologie*. Il n'y était pas encore véritablement question d'art mosan, mais le concept se trouvait pourtant à l'état larvaire dans le chef de l'auteur :

« *Or, dans toute la Lotharingie, il n'y avait qu'une seule localité, Liège, où l'art de l'orfèvrerie et de l'émaillerie fussent assez habilement exercées, dans la première moitié du XIIe siècle, pour que la renommée s'en étendit au loin : cette assertion ne saurait être contestée. D'ailleurs les reliquaires existant encore à Maestricht, à Tongres, à Liège, etc. sont là pour attester l'excellence des ouvriers de cette dernière ville. D'autre part, la cuve baptismale de l'église de Saint-Barthélemi démontre l'habileté extraordinaire des fondeurs des rives de la Meuse...* »²³¹

En 1895, le chevalier Edmond Marchal, secrétaire perpétuel de l'*Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, allait à son tour s'atteler à l'histoire de la sculpture et de l'orfèvrerie belges²³². Nous sommes une dizaine d'années après l'article fondateur de Charles de Linas, or, d'une manière assez surprenante, lorsqu'il est question des châsses et des orfèvreries médiévales, l'auteur, qui semble avoir éprouvé une réticence inexplicable devant l'emploi de l'épithète mosan, évoque évasivement la Meuse, la Lotharingie, le pays ou la principauté de Liège. Nicolas de Verdun, par exemple, figure dans cet ouvrage en tant que « célèbre émailleur des bords de la Meuse », une formulation peu élégante que l'auteur aurait put avantageusement remplacer par la locution synonyme « célèbre émailleur mosan »...²³³

²³⁰ *Idem*, 2^e éd., 1853, p. 300.

²³¹ A. PINCHART, *l'histoire de la dinanterie et de la sculpture de métal en Belgique*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 1874, p. 337.

²³² E. MARCHAL, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895.

²³³ *Idem*, p. 109.

c. la section nationale du *Musée royal d'Antiquités, d'Armures et d'Artillerie*.

L'engouement marqué du gouvernement pour le développement des recherches consacrées à l'histoire de Belgique, trouve un nouvel exemple dans la fondation, au *Musée royal d'Antiquités, d'Armures et d'Artillerie* de Bruxelles, sur ordre de Charles Rogier, d'une section entièrement consacrée à l'illustration et la glorification du passé national²³⁴.

La liste des acquisitions pour les années 1860-1870, ainsi qu'un ensemble d'extraits de correspondance, que nous avons eu la chance de retrouver au hasard de nos investigations, au sein des archives des *Musées royaux d'art et d'Histoire*, nous ont permis de mesurer à quel point cette initiative ministérielle avait pu s'avérer déterminante pour le destin de ce qui ne s'appelait pas encore « art mosan ».

Nous avons jugé pertinent de reproduire, en annexe à cette thèse, l'ensemble de cette correspondance. Pour des raisons pratiques, nous nous contenterons d'évoquer dans le corps du texte les passages déterminants pour notre exposé.

Dans un courrier du 10 janvier 1860, Charles Rogier, Ministre de l'Intérieur, proposait à Théodore Juste, qui était alors directeur du *Musée royal*, la constitution d'une collection entièrement consacrée à « *l'histoire parlante de la vie privée de nos aïeux* »²³⁵. Le projet était supposé commencer aux temps les plus anciens, c'est à dire à l'ère préhistorique, pour s'arrêter à la fin du XVIIIe siècle. Les sections actuelles des *Musées royaux* en donnent, encore de nos jours, un reflet assez évocateur.

Le message sous-jacent était clairement unioniste ; il s'agissait de regrouper en un même lieu des objets divers émanant des peuples qui, d'abord séparés, s'étaient confondus pour former la nouvelle nation belge.

Théodore Juste, qui devait s'impliquer corps et âme dans l'organisation de cette nouvelle section semble avoir eu, dès le départ, une idée très nette de ce qui pouvait être fait. Sa conception personnelle du projet se trouvait déjà très clairement exprimée dans la lettre qui

²³⁴ Le *Musée royal* avait été créé, suite à un arrêté royal du 8 août 1835, sur base des débris de l'ancien *Arsenal royal*, et du cabinet d'armes et d'armures du comte de Hompesch ; voir *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, tome 1, p. 38 et *MRAH, Liber memorialis*.

²³⁵ Annexe 1.

serait, suite au précédent courrier, adressée aux sept membres de la *Commission directrice des Musées royaux*²³⁶.

La lecture du brouillon de cette lettre est assez révélatrice des intentions initiales de l'auteur. En effet, un paragraphe entier devait être biffé. Il ne figurait probablement plus dans le courrier final expédié aux membres de la *Commission* :

« *La classification par provinces, jusqu'à la réunion sous Philippe-le-Bon, ne pourra être adoptée qu'après un accroissement notable de la nouvelle collection. Mais dès le principe il faudra réserver une place spéciale pour l'ancienne principauté de Liège qui, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, forma un État indépendant.* »

Peut-être Théodore Juste craignait-il que le fait d'envisager à part l'histoire liégeoise soit perçu comme une contradiction par rapport à une vision unioniste de l'histoire du pays. Peut-être craignait-il, aussi, de devoir s'engager dans d'autres subdivisions du type politico-régional. Toutefois, le fait que ce passage ait été barré ne semble avoir eu aucune influence sur la concrétisation définitive du projet.

Dès ce moment, en effet, une énergie considérable allait être déployée, pendant plusieurs années consécutives, dans le but d'accroître la collection d'orfèvreries médiévales émanant de l'ancien diocèse de Liège. C'est dans ce contexte particulier que les œuvres originaires de l'abbaye de Stavelot- le chef-reliquaire de saint Alexandre, l'autel portatif émaillé, les chaussures et les peignes liturgiques dits de saint Remacle - devaient faire leur entrée au sein des collections des du *Musée royal d'antiquités*. Dès 1860, le chef-reliquaire, conservé à l'église de Xhendelesse, serait cédé au musée en échange de plusieurs tableaux de maître²³⁷. En 1863, ce serait le tour de l'autel portatif émaillé, et en 1869, celui des chaussures et du peigne liturgique, tous achetés au bourgmestre de Ferrières, Hubert-Pierre David-

²³⁶ Annexe 2 ; « *Entre 1860 et 1874, la Commission directrice du Musée était présidée par le Prince de Ligne, le secrétaire en était le Comte Léopold de Beauafort et le colonel Donny en était vice-Président* » (J. SCHOTSMANS dans *MRAH. Liber Memorialis*, p. 22).

²³⁷ Emporté dans sa fuite par le moine Jean-Nicolas Closset, le chef reliquaire se trouvait conservé depuis 1805 dans une chapelle qui lui était spécialement consacrée. Entre-temps, une église paroissiale, consacrée en 1854, avait été construite par l'architecte Charles Delsaux. À la mort du moine, et tout espoir d'une refondation de l'abbaye de Stavelot ayant été anéanti, le reliquaire sera cédé à l'état belge en échange de tableaux destinés à décorer la nouvelle église ; un *saint François* par Constantin Meunier, une *Vierge à l'Enfant* de Van Camp, et un chemin de Croix d'Ernest Kathelin. Il est inutile de préciser que l'état belge faisait une très belle affaire. Les reliques d'Alexandre avaient quant à elles été retirées du reliquaire et déposées dans des bocaux. Entreposées, entre-temps, dans un coffre-fort, à l'église de Herve, avec la lettre authentique de l'abbé Wiabld, ces reliques viennent d'être fortuitement retrouvées par Albert Lemeunier. Elles sont actuellement conservées à l'*IRPA*, pour étude et conservation.

Fischbach-Malacord²³⁸. En 1861, à la vente Soltykoff, grâce à une participation financière exceptionnelle de l'État, le Musée royal ferait l'acquisition des quatre pignons reliquaires de Maastricht et du panneau reliquaire de la sainte croix. La même année, la *Sedes Sapientiae* d'Hermalle-sous-Huy, provenant de la collection Hagemans, serait également ajoutée à l'inventaire. L'ivoire liégeois de la *Crucifixion* serait, quant à lui, acheté à la vente de la collection Essingh, en 1865 (pl. 18 à 21).

Le premier tome du *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie* rend compte de ces accroissements :

« *Aucun effort n'est épargné pour augmenter les éléments qui doivent former la nouvelle galerie. Nous avons déjà mentionné les antiquités nationales comprises dans le cabinet de M. Hagemans. Il convient de signaler, en outre, l'acquisition de plusieurs tables d'autel du XIIIe siècle. Ces œuvres précieuses de l'orfèvrerie du moyen âge ont appartenu à l'église collégiale de Saint-Servais, à Maestricht. Un autre reliquaire, plus ancien, provient d'une église de la province de Liège. Citons encore des fonts baptismaux en pierre, de l'époque où dominait le style roman ; ce monument décorait une ancienne chapelle du Limbourg ...* »²³⁹

En réalité, on assiste alors à une véritable prise de conscience de la part des milieux scientifiques et politiques du pays. L'ouverture d'une galerie d'archéologie nationale ne répondait pas uniquement à un souci historique ; il s'agissait également de stopper le flux massif d'œuvres et d'antiquités vers l'étranger. Cette hantise éprouvée devant la dispersion du patrimoine national est alors généralisée, et se retrouve en *Leitmotiv* dans diverses publications et documents de l'époque²⁴⁰. Ces angoisses étaient malheureusement justifiées.

²³⁸ L'autel portatif, emporté, dans sa fuite, par le prieur Malacord, resta caché durant de nombreuses décennies dans la propriété familiale de Grimonster. La transaction se fit par l'intermédiaire de l'antiquaire Decoster. Par cette voie, les *Musées royaux* firent également l'acquisition des sandales et des peignes liturgiques associés au souvenir de saint Remacle. La bible en deux volumes du moine Godéran, qui se trouvait également en la possession des Fischbach-Malacord fut quant à elle vendue au sénateur Vergauwen, qui devait par la suite la vendre, à son tour, au *British Museum*. Les deux célèbres médaillons émaillés du retable de saint Remacle, et la gravure de 1666 représentant le retable furent quant à eux respectivement vendus au prince de Hohenzollern-Sigmaringen, et aux *Archives générales du Royaume* ; de REIFFENBERG, *Note sur la vente de la bibliothèque de Stavelot*, dans *Bulletin du bibliophile belge*, t. 4, 1847 ; *Catalogue d'une belle collection de livres et de manuscrits précieux sur vélin, dont la vente aura lieu le 25 janvier 1847 à Gand*, Gand, 1847 ; J.-J. THONISSEN, *Une Bible manuscrite du XIe siècle*, dans *Bulletin du Bibliophile belge*, XXX (1863), p. 273 et sv. ; *Catalogue of additions to the manuscripts in the British Museum in the Years MDCCCLIV-MDCCCLXXV*, II, London, 1877, p. 428-429.

²³⁹ *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, tome 1, 1862, p. 48-49.

²⁴⁰ «... Si cette galerie avait existé depuis une cinquantaine d'années, on n'aurait pas eu à déplorer la perte de tant d'objets précieux pour les Belges. On aurait disputé avec succès à l'étranger les dalles tumulaires en

Nous avons vu que les collectionneurs étrangers avaient manifesté un intérêt précoce pour le patrimoine mosan, à une époque où les érudits et amateurs d'art du pays semblaient relativement peu s'en soucier. Avec le développement généralisé de la mode des antiquités médiévales, ce phénomène n'avait fait que prendre de l'ampleur. Lorsque les autorités compétentes s'en rendirent compte, plusieurs œuvres majeures se trouvaient déjà à l'étranger.

Malgré les efforts louables et répétés de Théodore Juste, de nombreuses tentatives d'acquisition, très intéressantes de surcroît, avorteront lamentablement, que ce soit par manque de fonds, ou en raison de la lenteur des procédures officielles, .

Le dépouillement des archives des *Musées royaux d'Art d'Histoire* s'avère à ce sujet particulièrement instructif.

Un courrier du 3 mai 1860, adressé à Charles Rogier et accompagné de deux clichés photographiques, révèle que le *Musée royal* avait manqué de peu l'acquisition d'un triptyque émaillé mosan du XIIe siècle. Entre temps, le prince d'Arenberg en avait fait l'acquisition pour la somme, importante pour l'époque, de 2500 Frs²⁴¹.

La conclusion apportée à ce malheureux dossier est tout à fait révélatrice du désarroi dans lequel se trouvaient alors les amateurs d'art ancien, confrontés à la dispersion du patrimoine national :

« *Par cette acquisition, cet objet précieux ne sortira heureusement pas du pays, bien que sa véritable place était peut être au Musée de la porte de Hal.* »²⁴²

Dans cette même farde d'archives, un second extrait de correspondance, échangé cette fois entre le célèbre Ulysse Capitaine et Théodore Juste, nous apprend que, durant le mois de septembre de cette même année, le musée allait rater de peu l'occasion d'acheter un évangélaire du VIIIe siècle, supposé provenir de l'ancienne collection du baron Guillaume de Crassier. Ce manuscrit était présenté dans une reliure plus récente, constituée d'une plaque d'ivoire, d'émaux et de pierreries²⁴³.

Ulysse Capitaine, écrivait, avec une pointe d'amertume :

cuivre, les vitraux peints et tant d'autres chefs-d'œuvre qui sont maintenant dispersés. » (*Idem*, p. 45-46).

²⁴¹ Voir Annexe 3 et 4.

²⁴² Annexe 4 : courrier du 14 mai 1869 adressé par Charles Destroie (ou Destrou ?) à Charles Rogier ; Espoir bien naïf puisque, comme nous l'avons déjà souligné, la collection Arenberg sera à son tour dispersée peu de temps après la seconde guerre mondiale et que le triptyque en question se trouve actuellement conservé au *Cloisters Museum* de New York.

²⁴³ Nous n'avons malheureusement pu identifier le manuscrit en question.

« *Je fais des vœux sincères pour que ce joyau ne passe pas la frontière. On en demande 5000fs. Une personne bien connue de vous et de moi en offre 4000 et le propriétaire refuse de céder* »²⁴⁴.

Le pauvre Théodore Juste s'empresserait de communiquer l'information à la *Commission directrice* du musée, tout d'abord, puis, après que celle-ci ait marqué son accord, à Charles Rogier. La réponse de ce dernier serait malheureusement sans équivoque ; la situation financière ne permettait pas de satisfaire à une telle demande. Entre-temps, un certain Mr. Boone, libraire londonien alors bien connu des spécialistes, avait fait l'acquisition du manuscrit pour la somme de 6000 francs. Il se promettait de le faire figurer à son catalogue au prix, exorbitant pour l'époque, de mille Livres Sterling²⁴⁵.

Ce genre de défaite ne devait guère décourager notre zélé conservateur, à qui il arrivait d'arpenter en personne l'ancienne cité liégeoise, en compagnie du dévoué Ulysse Capitaine, pour dénicher quelque bonne occasion. C'est au cours d'une de ces promenades qu'il devait faire la découverte, dans une cour de la rue Saint-Pierre, du célèbre portail roman connu sous le nom de « pierre Bourdon ». Cette fois, la transaction ne pourrait se faire pour des raisons sentimentales, le propriétaire, Jules Bourdon, refusant de céder l'œuvre de son vivant²⁴⁶.

Passer à côté d'intéressantes acquisitions n'était pas un fait nouveau pour le *Musée royal*. Déjà à l'époque d'Amédée de Beaufort, le conservateur précédent, l'acquisition de deux châsses gothiques avait été manquée de peu ; tout d'abord, en 1848, la châsse de sainte Ermeline de Meldert, et ensuite, l'année suivante, celle de sainte Ode. Dans les deux cas, les sommes proposées par l'État n'avaient pu satisfaire les exigences respectives des *Conseils de fabrique*.

En ce qui concerne Meldert, l'histoire est amusante. En effet, le duc de Norfolk, qui avait acquis la châsse en 1848, devait en faire don, deux ans plus tard, à la cathédrale d'Amiens²⁴⁷. Quel échec lamentable pour l'État belge !

²⁴⁴ Annexe 5 : courrier du 15 septembre 1860 envoyé par Ulysse capitaine à Théodore Juste.

²⁴⁵ Annexes 6- 9.

²⁴⁶ Annexes 10-12. Une nouvelle tentative d'acquisition aura lieu en 1926. Elle échouera à son tour. Le portail sera alors vendu, selon les vœux de son propriétaire, au *Musée Curtius*, afin qu'il n'ait pas à quitter la cité liégeoise (Archives des *MRAH*, *Fonds Comhaire*, 1926-1927).

²⁴⁷ A. LEMEUNIER, *la châsse de sainte Ode d'Amay*, dans le catalogue de l'exposition *Trésors de la Collégiale d'Amay*, 1989, p. 73 ; J. De BORCHGRAVE d'ALTENA, *la châsse de saint Firmin au trésor de la Cathédrale d'Amiens*, dans *Bulletin Monumental*, 1926, p. 154 et sv. , et p. 382 et sv.

Le scénario, amorcée de manière identique à Amay, devait toutefois se solder différemment ; ne pouvant obtenir la somme qu'ils en espéraient, les membres du *Conseil de fabrique* de l'église d'Amay avaient fini par se raviser. Une intervention personnelle de Charles Rogier ne servirait à rien. Le reliquaire, qui se trouvait alors à Bruxelles pour étude, devrait regagner la Collégiale d'Amay²⁴⁸. Les archives des *MRAH* restent malheureusement muettes au sujet de ce regrettable évènement. En revanche, un passage de l'*Histoire de l'architecture* de Schayes, présente la châsse comme faisant partie des collections du *Musée royal*, ce qui semblerait démontrer le caractère inattendu de ce soudain revirement de situation²⁴⁹.

Les pignons de la châsse romane avaient, quant à eux, quitté assez tôt le territoire. Signalés dès le XIXe siècle en Allemagne, ils devaient transiter par la célèbre collection Hollingworth Magniac pour aboutir ensuite au *British Museum*, en ce qui concerne le pignon d'Ode, et au *Baltimore Museum of Art*, en ce qui concerne le pignon du *Christus belliger*²⁵⁰.

L'État belge n'eut en réalité jamais beaucoup de chance avec les châsses mosanes. Il n'est pas inutile de rappeler, à ce sujet, la regrettable histoire de la châsse de saint Maur. Provenant de l'abbaye de Florennes, elle était entrée en la possession du duc de Beaufort Spontin au début du XIXe siècle. Lorsque ses héritiers décidèrent, à la fin du XIXe siècle, d'aller s'établir de manière définitive dans leurs terres de Bohême occidentale, ils emportèrent la châsse. L'action entamée en justice par l'État belge, en 1898, devait se solder par un échec. Finalement l'affaire se conclurait par une transaction. En compensation, la commune de Florennes et le *Conseil de fabrique* se verraient chacun gratifier de la somme de 10 000 francs, une somme ridicule en regard de 500 000 Frs exigés, dans un premier temps, par l'État²⁵¹.

²⁴⁸ Les détails de cette affaire sont rapportés par Albert Lemeunier ; *op.cit.*, p. 53 ; Les documents s'y rapportant sont conservés dans les archives de la Cure d'Amay, *Registre paroissial 1844-1973*, f° 28 v°.

²⁴⁹ « Le Musée d'Antiquités possède également une châsse magnifique exécutée dans ce style. Son revêtement est tout entier en argent relevé par des filigranes, des émaux et des pierres précieuses. Les deux côtés du toit sont ornés de six bas-reliefs en argent repoussé, représentant des scènes de la légende de sainte Odile et de saint Georges. Les figures de ces saints sont placées aux petits côtés de la châsse sous deux arcades trilobées portées par des colonnettes accouplées et à chapiteaux à crochets. Douze arcades à plein cintre et dont les archivoltes reposent également sur des colonnettes accouplées, renferment aux deux côtés longs les statues assises des apôtres » (A.G.B. SCHAYES, *op.cit.*, p. 275).

²⁵⁰ P. VERDIER, *the twelfth century chasse of St-Ode from Amay*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XLII, 1981, p. 7-94.

²⁵¹ R. DIDIER, *la châsse de saint Maur de l'ancienne abbaye de Florennes*, dans les *Annales de la société archéologique de Namur*, tome 66, 1989, p. 213.

d. le rôle des sociétés historiques et archéologiques.

En 1835, Joseph Grandgagnage avait insisté sur la nécessité d'installer, dans les provinces Belges, des sociétés chargées de la préservation et de la sauvegarde du patrimoine national²⁵². Ce souhait, souvent réitéré, serait peu à peu exaucé. Parallèlement aux initiatives officielles, on assisterait en effet, dès le milieu du XIXe siècle, à la création, en Flandre comme en Wallonie, d'un nombre sans cesse croissant de sociétés historiques et archéologiques²⁵³. Le patrimoine local se trouvant, par définition, au cœur de leurs préoccupations, certaines sociétés seraient plus enclines que d'autres, en raison de leur localisation géographique ou de leur vocation première, à s'occuper du patrimoine mosan. Tel serait, par exemple, le cas, dans leur ordre d'apparition, de la *Société archéologique de Namur*, de l'*Institut archéologique liégeois*²⁵⁴, de la *Société scientifique et littéraire du Limbourg*, basée à Tongres, et de la *Société archéologique et historique de Maastricht*.

Leurs membres étaient des historiens, professionnels ou amateurs, des membres du clergé, des universitaires, des notables, des artistes²⁵⁵. À la fois actifs et impliqués, ils se réunissaient lors de séances et d'assemblées régulières, organisaient des débats ou des conférences, jalonnaient le pays à la recherche de vestiges et de sites méconnus, et surtout, publiaient des volumes d'annales et des bulletins diffusant les résultats de leurs savantes recherches.

Ces différentes sociétés présentent par ailleurs la particularité commune d'avoir veillé à établir des musées consacrés à l'illustration du patrimoine archéologique, historique et artistique de leur région. Dans tous les cas, ces collections semblent avoir été essentiellement

²⁵² U. CAPITAINE, *Rapport sur les travaux de l'Institut archéologique liégeois*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome I, 1852, p. XIX.

²⁵³ M.-R. THIELMANS, *Les sociétés scientifiques*, dans *Histoire et historiens depuis 1830 en Belgique*, N° spécial de la *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1981, n° 1-2, p. 221 ; J. STIENNON, *Les régions wallonnes et le travail historique de 1805 à 1905*, dans *La Wallonie. Le pays et les hommes*, t. II, p. 454-457.

²⁵⁴ F. CORTHALS, *L'Institut archéologique liégeois 1850-1950*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en histoire de l'Université de Liège, année académique 1991-1992 ; F. CORTHALS, *L'Institut archéologique liégeois, 1850-1950. Une réelle modernité au XIXe siècle*. Liège, Maison Curtius, 1992.

²⁵⁵ Il est à noter que certains membres seront actifs au sein de différentes sociétés. À Namur, figurent, dans la liste des sociétaires, en 1848, les noms de quelques personnalités bien connues, comme Alphonse Balat, Adolphe et Jules Borgnet, Eugène Del Marmol, Joseph Grandgagnage et Albert d'Otreppe de Bouvette ; *Annales de la Société archéologique de Namur*, tome 1, 1848 ; A Liège, pour 1850-1855, nous relevons, au sein du bureau, le nom d'Albert d'Otreppe de Bouvette, président, de l'architecte Charles Delsaux, conservateur, d'Ulysse capitaine, secrétaire, et de Charles Grandgagnage, bibliothécaire. La liste des membres fondateurs effectifs nous livre également les noms d'Adolphe Borgnet, de Joseph Grandgagnage, et du non moins célèbre Mathieu Lambert Polain ; *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome 1, 1852.

axées sur l'archéologie, mais il n'est pas rare d'y rencontrer des œuvres se rapportant au passé artistique régional²⁵⁶.

Il est inutile de rappeler le rôle que ces diverses sociétés ont pu jouer dans le contexte de la redécouverte et de la valorisation du patrimoine mosan. Le dépouillement systématique de leurs publications est à ce sujet, particulièrement révélateur. Comme nous avons déjà pu l'observer en ce qui concerne les initiatives officielles, conjointement aux études purement historiques, leurs membres s'intéressaient de manière préférentielle aux découvertes archéologiques, ainsi qu'au patrimoine architectural et à son décor ; églises, maisons anciennes, remparts et fortifications, mais également ensembles sculptés et fonts baptismaux. Le ton restait essentiellement descriptif. L'heure n'était pas encore aux classifications. Il s'agissait alors surtout d'attirer l'attention des lecteurs sur la nécessité de sauvegarder et de restaurer un patrimoine en péril²⁵⁷. Quelques études seraient consacrées aux objets d'art conservés dans la région ou se rapportant à son passé. La publication de textes et de sources médiévales serait également fort présente.

En 1885, ces différentes sociétés allaient se réunir pour former la *Fédération des Cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique*. Des congrès seraient organisés, régulièrement, dans les différentes villes du pays. Leurs actes, véritables ouvrages de référence, montrent que l'art mosan, dès sa création, suscitait fortement l'intérêt des membres de la *Fédération*.

Le propos majeur de ces sociétés étant essentiellement scientifique, une certaine neutralité politique et idéologique y était de rigueur. En dépit des opinions de certains de leurs membres, les questions d'ordre politique ou religieux étaient intentionnellement laissées de côté²⁵⁸.

²⁵⁶ Ce sera, par exemple, à Liège, l'*obituaire du Neufmoustier*, don de Charles Grandgagnage, et à Namur, les reliquaires phylactères de Waulsort et de Revogne ; *Inauguration du Musée de l'Institut archéologique liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. III, 1857, p. 116- 117.

²⁵⁷ Ces cris d'alarme ne seront malheureusement pas toujours efficaces, le destin tragique de la petite priorale de Saint-Nicolas-en-Glain est là pour nous le rappeler.

²⁵⁸ Sous l'article 4 des statuts constitutifs de l'*Institut archéologique liégeois* nous pouvons lire : « *La société s'interdit formellement toute discussion étrangère à la science, aux arts et à la littérature.* » (*Bulletin de l'institut archéologique Liégeois*, tome I, p. VI) ; « *L'Institut n'a jamais été inféodé à un parti politique. Il a toujours conservé son esprit d'indépendance, même après la signature de la convention avec la Ville de Liège. Les libéraux, les catholiques et, dans une moindre mesure, les socialistes, s'y sont côtoyés dans un esprit de tolérance, animés par un même amour du passé. En effet, même si la majorité des mandataires politiques qui ont été membres de la Société appartiennent au parti libéral, il ne faut pas en conclure que celle-ci a été un bastion du libéralisme face à la très catholique Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège* » (F. CORTHALS, *Mémoire*, p. 74) ; Les statuts de la *Société scientifique et littéraire du Limbourg* étaient, sur ce point, encore plus explicites : « *Toutes les questions politiques et religieuses sont expressément exclues des travaux de la société* »

D'autres sociétés historiques et artistiques allaient, au contraire, se destiner à la promotion exclusive des valeurs chrétiennes. À leur tête il convient de citer la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*. Fondée en 1863, elle se donnait comme but premier l'étude des antiquités chrétiennes et la propagation des vrais principes de l'art chrétien. Particulièrement militante, la gilde estimait que le patrimoine religieux devait rester entre les mains du clergé, qui se chargerait à la fois de son étude et de sa conservation. D'une manière générale, les initiatives de l'état, aussi louables soient-elles, étaient sujettes à la plus haute méfiance²⁵⁹.

Parmi les principaux membres fondateurs, nous rencontrons quelques personnalités archéologiques renommées, comme le chanoine Voisin de Tournai, le chanoine Bock d'Aix-la-Chapelle, le chanoine Béthune de Bruges, ainsi que James Weale, Jules Helbig et Camille de Borman. Chaque assemblée, annuelle, se tenait dans une ville différente. Inaugurée par une messe, elle durait trois jours entiers, au cours desquels se succédaient conférences, débats et excursions archéologiques (pl. 22-1).

Par sa nature même, et en fonction des intérêts scientifiques de ses membres actifs, la guilde s'occupait prioritairement d'art religieux médiéval. Les premiers bulletins sont assez révélateurs de leurs intérêts et de leurs préoccupations prioritaires. Les premières assemblées se tinrent à Maastricht, en 1863²⁶⁰, puis à Malines, en 1864, à l'occasion du *Congrès des Catholiques* et de la grande exposition d'art chrétien organisée pour l'occasion, puis à Dinant et Namur, en 1865, en présence d'Eugène Del Marmol, alors président de la *Société archéologique* de cette ville. L'étude de l'art mosan se trouvait, par conséquent, au cœur des propos, ce que ne démentent pas les rapports de ses assemblées, publiés sous la forme d'un bulletin²⁶¹ complété d'un album photographique commémorant diverses excursions²⁶².

La *Société d'art et d'histoire de l'ancien diocèse de Liège* devait, quant à elle, voir le jour une vingtaine d'années plus tard, en 1880, à l'initiative de Jules Helbig et de Godefroid

(*Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*, tome I, 1852, p. III, article 2).

²⁵⁹ « MM. J. BETHUNE et WEALE combattent l'utilité de l'institution d'une Commission des Monuments ; le zèle des curés et la foi des fidèles suffisent pour faire plus et mieux souvent que les influences officielles. M. HELBIG croit que l'institution d'une Commission des Monuments est bonne en soi et peut rendre de grands services. Mais la difficulté est de trouver des hommes d'une fermeté de principes et d'un avoir suffisants pour être à la hauteur de la mission qui leur est confiée. » (*Bulletin de la Gilde*, tome I, p. 5-6).

²⁶⁰ C'est à l'occasion de la visite des Trésors de Saint-Servais et de Notre-Dame que la rédaction de leur inventaire fut confiée au Chanoine Bock, à l'abbé Willemsen ainsi qu'à James Weale ; *Bulletin des séances de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, n° 1, 1863, p. 5 ; F. BOCK et M. WILLEMSSEN, *Antiquités sacrées conservées dans les anciennes collégiales de S. Servais et de Notre-Dame à Maastricht*, Maastricht, 1873.

²⁶¹ *Bulletin des séances de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, 1863-1869*, Bruges, Tournai et Louvain, 1864-1871.

²⁶² La bibliothèque des *MRAH* conserve deux de ces albums, devenus extrêmement rares. Le premier d'entre eux conserve le souvenir d'une excursion de la Gilde à Chartres, tandis que le second est consacré au Trésor de Saint-Servais de Maastricht, dont il constitue sans doute un des plus anciens relevés photographiques.

Kurth²⁶³. Vouée par sa nature même à la promotion du passé historique et artistique de l'ancien diocèse de Liège²⁶⁴, nous retrouvons parmi ses membres fondateurs, les principales personnalités de l'école historique liégeoise. Au sein du bureau, auprès de Godefroid Kurth et de Jules Helbig, le banquier Jules Frésart s'occupait de la trésorerie. Parmi les membres actifs, nous retrouvons l'orfèvre néo-gothique Joseph Wilmotte, ainsi que Stanislas Bormans et Emile Schoolmeesters. Parmi les membres associés, nous relevons également les noms de Sylvain Balau, de Joseph Demarteau et de l'architecte Léopold Von Fisenne. Parmi les membres d'honneur, figuraient James Weale et Charles de Linas. En d'autres termes, tous les grands noms de l'historiographie mosane se retrouvaient associés, d'une manière ou d'une autre, à cet ambitieux projet. La société, divisée en deux sections, consacrées respectivement à l'art et à l'histoire, mettait à la disposition de ses membres un bulletin annuel, dans lequel ils pouvaient publier les résultats de leurs recherches. À partir de 1902, les travaux de la société seraient publiés dans la revue *Leodium*. Dès sa création, la *Société d'art et d'histoire* devait également créer un musée diocésain, futur *Musée d'art religieux et d'art mosan*, consacré exclusivement à l'art religieux de l'ancien diocèse de Liège.

e. le tourisme archéologique et les transports ferroviaires.

Les sociétés scientifiques vont également très tôt organiser des excursions archéologiques et des voyages d'études. Ce tourisme culturel avant l'heure, résultant des progrès majeurs effectués dans le domaine des transports et des communications, ne resterait pas sans influence sur le destin des études archéologiques consacrées à l'art mosan.

La ligne ferroviaire reliant Paris à Cologne, après avoir traversé la Belgique de part en part, serait inaugurée, en grandes pompes, en 1846. Liège avait, quant à elle, été rejointe par les rails dès 1842²⁶⁵. En toute logique, et reprenant le schéma d'un tracé routier séculaire, les voies suivaient de près le cours de la Meuse. Au même moment, sous l'impulsion du *Ministère des Ponts et Chaussées*, le réseau routier devait, lui aussi, connaître d'importantes améliorations.

²⁶³ G. MATERNE, *La Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège 1880-1980*, Mémoire de licence, ULg, année académique 1985-1986.

²⁶⁴ « Cette société a pour but d'aider à la conservation et de propager la connaissance de tout ce qui peut intéresser l'histoire et l'art religieux du diocèse de Liège. » (Règlement. Article 2 dans le *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du Diocèse de Liège*, Tome I, Liège, 1881).

²⁶⁵ H. T. DESCHAMPS, *Paris-Bruxelles 1846*, dans *Revue générale Belge*, 15 juin 1953, 89^e année, p. 295-303.

Facilitant radicalement les déplacements à travers le pays, ces aménagements routiers et ferroviaires allaient amplement favoriser le tourisme artistique et culturel. Il était à présent bien plus aisé que par le passé de se déplacer d'une ville à l'autre pour aller admirer les ensembles architecturaux et les œuvres médiévales sur leur lieu de conservation. C'était l'époque des voyages d'études et des excursions artistiques. Or, cet axe touristique franco-allemand empruntait l'ancien couloir lotharingien. En suivant le cours de la Meuse, pour rejoindre ensuite la Vallée du Rhin, les esthètes et les érudits, venus de France et d'Angleterre, se trouvaient inévitablement confrontés aux vestiges du patrimoine architectural et artistique rhéno-mosan.

Le développement des voyages allait engendrer une intéressante littérature qu'il est possible de partager en deux catégories principales. À la première catégorie, il convient de rattacher les guides touristiques, publiés à l'intention des voyageurs belges et étrangers²⁶⁶. Débordants d'impressions pittoresques et racoleuses, ces guides ne sont pas pour autant dépourvus de toute valeur historique et archéologique. Les historiens locaux ne s'y tromperaient d'ailleurs pas ; ils seraient alors nombreux à se plier à cet amusant exercice littéraire²⁶⁷.

Parallèlement à ces petits guides, seraient également publiés des récits de voyage, compilant les souvenirs poétiques et littéraires de voyageurs, parfois célèbres²⁶⁸, ayant transité par la région mosane. Les propos de ces différentes ouvrages sont aussi divers que leur qualité. Tous n'accordent pas une même importance au passé historique et artistique de la région, mais ils sont, dans tous les cas, rapprochés par un même fil directeur ; l'omniprésence de la Meuse au cœur chaque récit²⁶⁹. C'est d'ailleurs, ne l'oublions pas, le récit d'un de ces voyages sur la Meuse qui devait inspirer à Adolphe Borgnet cet adjectif « mosan » si prometteur²⁷⁰, de sorte que l'on pourrait même se demander dans quelle mesure la création du

²⁶⁶ A. JAMAR, *La Belgique Monumentale*, 2 vol., Bruxelles, 1844 ; *Guide du voyageur sur les chemins de fer de Mons à Manège et de Namur à Liège*, Bruxelles, 1852 ; *Zwischen Mosel und Maas. Die Ardennenbahn und das Maasthal. Ein sicherer Führer von Luxemburg nach Namur und Brüssel und von Givet nach Lüttich, und Maestricht*, Trèves-Lintz, 1860.

²⁶⁷ J. P. BOVY, *Promenades historiques dans le Pays de Liège*, Liège, Collardin, 2 vol., 1838-1839 ; M. POLAIN, *Liège pittoresque ou description de cette ville et de ses principaux monuments*, Bruxelles, 1842 ; J. WEALE, *Belgium, Aix-la-Chapelle and Cologne*, Bruxelles, 1859.

²⁶⁸ A. DUMAS, *Excursions sur les bords du Rhin*, Bruxelles, 1842 ; G. de NERVAL, *Lorely. Souvenirs d'Allemagne*, Paris, 1852 ; V. HUGO, *Le Rhin*, 2 volumes, Paris, 1885.

²⁶⁹ D. COSTELLO, *A Tour through the Valley of the Meuse : With the legends of the wallon country and the Ardennes*, 2^e éd., Londres, 1846 ; C. E. ANTHON, *A pilgrimage to Trèves through the valley of the Meuse and the forest of Ardennes in the year 1844*, New York, 1845.

²⁷⁰ J. PIMPURNIAUX (alias A. BORGNET), *Guide du Voyageur en Ardenne, ou excursion d'un touriste belge en Belgique*, Bruxelles, 1856.

concept d'art mosan ne fut pas influencée par les longues heures passées, par les principaux érudits du XIXe siècle, dans les wagons d'un train poussif longeant le cours de la Meuse...

Les progrès des transports auraient également un effet majeur sur le transport des œuvres d'art et de leurs copies en grandeur nature. Le XIXe siècle, comme nous l'avons souligné, fut le siècle des collections privées, des musées et des expositions rétrospectives. Entamé dès la fin de l'ancien régime, et accentué encore à l'époque des conquêtes napoléoniennes, cet important trafic artistique devait se prolonger bien au-delà du XIXe siècle, entraînant la vaste diaspora du patrimoine mosan. Lorsque les œuvres ne pouvaient voyager, on s'en procurait des copies. Alors que la photographie tardait à s'imposer comme moyen de reproduction fidèle, pratique et relativement peu onéreux, les principaux musées européens étaient impliqués dans une vaste entreprise de moulage et de reproduction tridimensionnelle, en plâtre, des chefs-d'œuvre de l'art médiéval.

f. la recherche scientifique en Belgique et la formation du concept d'art mosan.

Si le terme « art mosan » fut créé, en 1882, par Charles de Linas, le concept même se trouvait déjà en gestation, depuis des décennies, dans les écrits de quelques spécialistes. Il convient à présent de leur rendre hommage en soulignant le caractère à la fois clairvoyant et progressiste de leurs recherches.

Les frères Arnaud et Alexandre Schaepkens, qui illustrent particulièrement bien le climat d'activité intellectuelle intense qui régnait alors au sein des innombrables sociétés historiques et archéologiques du pays, jouèrent incontestablement un rôle fondateur dans la formation du concept d'art mosan,.

Alexandre nous intéresse ici tout particulièrement. Après avoir suivi, tout comme ses frères, Théodore et Arnaud, une formation d'artiste peintre, il devait consacrer sa vie entière à la promotion et à la sauvegarde du patrimoine historique et artistique de sa Basse Meuse natale. La ville de Maastricht peut lui être reconnaissante car, sa vie durant, il allait se battre, parfois contre les décisions officielles, pour que les monuments anciens soient sauvegardés. Parallèlement à une production picturale représentée par de nombreuses aquarelles, des dessins au lavis et à la plume, des croquis et des lithographies, illustrant de manière pittoresque les attraits de l'ancien pays de Liège, des rues anciennes de Liège, de Maastricht, et du Limbourg belge et Hollandais, nous lui devons un nombre appréciable de notices

archéologiques du plus haut intérêt. Clairement influencé par les travaux des préservationnistes français, et peut-être également par la création toute récente de *l'Institut archéologique liégeois*, il devait fonder en 1854, avec G. D. Franquinet et A. Bloemarts, la *société historique et archéologique de Maastricht*. Comme à Liège, un musée archéologique y serait rattaché²⁷¹. Un volume d'annales, consacré entièrement à la promotion de l'histoire et du patrimoine de Maastricht et de ses environs, serait publié. Alexandre s'y distinguerait par la publication d'un nombre impressionnant de communications. Il ne s'agissait pas là d'un coup d'essai. Membre honoraire de diverses sociétés historiques dans les Pays Bas, en Belgique et en France²⁷², il publiait régulièrement des rapports et des notices historiques se rapportant le plus souvent aux vestiges archéologiques et artistiques de sa Meuse natale.

Son activité scientifique et littéraire, comme celle de son frère Arnaud, semble avoir débuté aux alentours de 1845. C'est en effet vers cette époque que devaient être publiés leurs premiers articles, essentiellement dans des revues belges, comme le *Messenger des sciences et des arts* ou encore les *annales de l'académie royale d'archéologie* de Bruxelles. Ce serait, par ailleurs, en 1846 qu'Arnaud allait publier son célèbre *Trésor de l'art ancien*²⁷³.

Les publications des frères Schaepekens se présentent en général sous la forme de descriptions détaillées et clairvoyantes. Plus de 150 ans plus tard, elles conservent toujours toute leur valeur documentaire. Parcourant sans relâche les régions de la Meuse belge et hollandaise, ils inventoriaient les ensembles architecturaux, les groupes sculptés ou les objets précieux, ivoires et orfèvreries leur paraissant dignes d'intérêt. À cette occasion, ils ne manquaient pas d'en dresser des dessins clairs et précis. Cette partie de leur travail peut sembler de nos jours particulièrement désuète et naïve, toutefois, à une époque où la photographie n'était pas encore de rigueur pour les publications scientifiques, ces croquis s'avéraient être de précieux outils de travail pour les spécialistes (pl. 70-2). Beaucoup de

²⁷¹ Alexandre Schaepekens possédait lui-même, en son domicile de la rue de Bruxelles, une importante collection d'antiquités.

²⁷² Alexandre Schaepekens était membre de *l'Académie royale des Beaux Arts* d'Amsterdam, membre honoraire de la *Société grand-ducale pour la Conservation et la Description des Monuments du grand-duché du Luxembourg*, de la *Société d'Histoire et des Beaux Arts de la Flandre maritime*, de la *Société de Dunkerque pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts*, associé étranger de la *Société impériale des Antiquaires de France*, de *l'Académie de Cherbourg*, de *l'Académie du Gard* à Nîmes, de la *Société des antiquaires de Picardie*, de la *Société impériale, des arts, sciences et lettres de Clermont-Ferrand*, de la *Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy*, de la *Société des Sciences et des Arts de Grenoble*, de *l'Académie Delphinale* à Toulouse, de la *Société des antiquaires de l'Ouest*, à Poitiers, de *l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, de la *Société libre d'émulation* de Liège, de la *Société littéraire et scientifique du Limbourg*, à Tongres, de la *Société royale des Beaux arts et de la littérature* de Gand, etc.

²⁷³ A. SCHAPKENS, *Trésor de l'Art ancien. Sculpture, architecture, ciselures, émaux, mosaïques et peintures recueillies en Belgique et dans les provinces limitrophes. Monuments artistiques et archéologiques, la plupart inédits, dessinés d'après nature et gravés par Arnaud Schaepekens*, Bruxelles, 1846.

chefs d'œuvres mosans passèrent sous le crible de leur regard analytique, et si le résultat ne reproduit peut-être pas toujours la réalité avec la précision technique à laquelle la photographie nous a habitué, il faut admettre que le plus grand respect pour la réalité historique, le plus grand souci de fidélité à l'original y étaient généralement de rigueur.

On peut donc, sans exagération, considérer que ces deux passionnés vouèrent leur vie entière au patrimoine mosan. Il ne peut évidemment, sous leur plume, être déjà question d'art mosan à proprement parler. Il n'est toutefois pas nécessaire d'examiner leur œuvre littéraire et artistique bien longtemps, pour se rendre compte que l'existence d'une identité et d'une production artistique spécifiquement mosanes, leur semblait évidente. La Meuse est présente dans chacune de leurs descriptions, dans chacune de leurs gravures. Le *Trésor de l'art ancien*, que Arnaud Schaepkens, en avant-propos, présente toutefois comme un projet d'envergure nationale²⁷⁴, ressemble en réalité à s'y méprendre à un réquisitoire en faveur de la singularité mosane. Le choix des œuvres représentées²⁷⁵, les commentaires, tout contribue à démontrer que le concept d'art mosan avait déjà clairement mûri dans l'esprit de l'auteur :

« *Ce sont les rives de la Meuse, l'ancienne patrie des Éburons et le berceau de la dynastie franque, par où les premiers apôtres de l'Évangile ont pénétré en Belgique pour y porter le flambeau de la civilisation chrétienne, et où l'on voit à chaque pas revivre ces époques reculées dans de précieux souvenirs, c'est là en effet que se retrouvent encore tout palpitants d'un glorieux passé ces anciens oratoires de style latin ou roman, qui sont l'œuvre des premiers évêques.* »²⁷⁶

Les frères Schaepkens, enfants de la Meuse, font donc clairement figure de précurseurs en ce qui concerne la redécouverte et la promotion du patrimoine artistique mosan. Leurs publications témoignent d'une première prise de conscience. Encore fallait-il que le monde scientifique saisisse l'occasion et prenne la balle au bond.

²⁷⁴ « *Il nous semble d'un autre côté que rien ne rappelle mieux l'histoire d'une nation que les monuments debout sur son sol depuis plusieurs siècles, et qui ont été les muets témoins de sa gloire et de ses malheurs. C'est donc quelque chose de national que de rendre présentes aux yeux de tous et d'entourer de respect ces preuves d'une noble origine...* » (A. SCHAEPKENS, *Trésor de l'art Ancien*, extrait de l'avant-propos).

²⁷⁵ Dans l'ordre des planches, nous y retrouvons, entre autres, un chapiteau de Saint-Servais de Maastricht, un détail du jubé de Saint-Servais, le bâton pastoral de saint Servais, les fonts de Tirlemont, quelques lettrines de l'évangélaire de Saint-Laurent, les Fonts de Saint-Barthélemy, l'ivoire de la *Crucifixion* de Tongres, le portail de Tongres, la châsse de saint Servais, la châsse de saint Hadelin de Celles-Visé, la croix filigranée du Musée de Namur, le Triptyque de Floreffe, les pignons reliquaires du trésor de Maastricht, la châsse en ivoire de l'abbaye de Sayn, pyxide de Baudoin de Villerée, etc...

²⁷⁶ A. SCHAEPKENS, Préface au *Trésor de l'Art Ancien*, Bruxelles, 1846.

Cette occasion, c'est James Weale, un archéologue anglais converti au catholicisme, qui allait la saisir. Chargé de la rédaction du catalogue de *l'Exposition d'Art religieux*, organisée à Malines en 1863, il s'était trouvé confronté à un ensemble d'orfèvreries dont les plus anciennes se rattachaient historiquement à l'ancien diocèse de Liège. Il avait, pour la préparation du catalogue, effectué un gigantesque travail documentaire qui l'avait amené à consulter les bulletins et les périodiques belges et étrangers consacrés au patrimoine religieux médiéval. Sans doute avait-il eu l'occasion de parcourir les publications des frères Schaepekens. C'est peut-être la lecture du *Trésor de l'art ancien* qui lui avait inspiré les lignes suivantes :

« Les émaux champlevés étaient fabriqués en grand nombre à Limoges, mais outre cette école, il y en a eu plusieurs autres fort importantes dont les produits ont été trop souvent attribués aux émailleurs limousins. Aujourd'hui, malgré l'identité des procédés employés, l'œil exercé de l'archéologue a appris à reconnaître les émaux Rhénans dont la fabrique était probablement établie à Cologne. Il y a eu encore une fabrique importante dans le diocèse de Liège, dont le siège principal aux XIe et XIIe siècles était probablement à Maestricht.»²⁷⁷

Weale n'avait pas travaillé seul à l'organisation et à la rédaction du catalogue de l'exposition de Malines. Il avait reçu l'aide soutenue de deux spécialistes de l'art médiéval : le chanoine Edmond Reusens et le célèbre peintre néo-gothique Jules Helbig (pl. 23-1 à 2)²⁷⁸. Ces deux personnalités qui seraient, par la suite, associées à des titres divers aux grandes expositions rétrospectives de 1880, 1881 et 1888, marqueraient de leur empreinte les premières recherches consacrées à l'art mosan.

Dès 1865, Edmond Reusens, bibliothécaire à l'*Université catholique de Louvain*, s'était vu confier le cours d'archéologie chrétienne, nouvellement inscrit au programme des études en théologie. Les notes compilées à cette occasion connaîtraient plusieurs éditions sous le titre d'*Éléments d'archéologie chrétienne*. La *bibliothèque royale* de Bruxelles conserve la première épreuve de ce texte. Il s'agit de l'exemplaire personnel du chanoine Reusens. Le texte montre une évidente dépendance au catalogue de Malines. Lorsqu'il est question

²⁷⁷ J. WEALE, *Catalogue de l'Exposition d'art religieux*, Malines, 1864, p. 87. Au sujet de cette exposition voir *infra*

²⁷⁸ Weale avait rencontré Jules Helbig en 1858, au *Congrès artistique et archéologique* organisé par la Société des Beaux-Arts de Gand. Il allaient, à partir de cette date, être amenés à collaborer à plusieurs reprises, en 1863 par exemple, pour la fondation de la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, et l'année suivante, à l'occasion de l'exposition d'art chrétien organisée dans le cadre du *2^e Congrès des Catholiques* ; A. BERGMANS, E. DECONINCK, M. SMEYERS et R. VERMEIREN, *Inventaris van de Archivalia van Jules Helbig*, Louvain, 1996, p. 5.

d'émaillerie médiévale, Reusens affirme, paraphrasant le texte de Weale, qu'il y avait, dans le diocèse de Liège, une fabrique importante dont le siège principal au XI^e et XII^e siècle, était probablement Maestricht²⁷⁹.

Dans les versions typographiques de ce même cours, respectivement publiées en 1871 et 1885, l'auteur prend davantage position. Dans l'édition de 1871, lorsqu'il est question des émaux colonais, il affirme :

*« Une fabrique de cette dernière école se trouvait aussi dans le diocèse de Liège, probablement à Maestricht. Les émaux liégeois, ou maestrichtois ne constituent qu'une variété des émaux rhénans. »*²⁸⁰

Dans la seconde édition, il se démarque encore davantage du texte de Weale :

*« Sous le rapport artistique, l'émaillerie rhénane est de beaucoup supérieure à celle de Limoges. Les émaux fabriqués, au XI^e et XII^e siècle, sur les bords de la Meuse : à Liège, à Maestricht, à Stavelot, à Waulsort et à Gembloux, offrent les mêmes caractères que ceux de l'école rhénane, dont le centre principal de fabrication était à Cologne. Les émaux mosans ne constituent en effet qu'une variété des émaux rhénans. »*²⁸¹

Il devait, par la suite, maintenir cette dernière version. Nous retrouvons, en effet, le même texte, sans modification, dans le catalogue de l'exposition d'art ancien organisée à Liège en 1881. Dans le même volume, Joseph Demarteau situait, pour sa part, à Maastricht, *« cette école d'émailleurs habiles dont les tons harmonieux de vert nuancé, de bleu pâle et de gris bleu, lui firent un renom et une originalité à côté des merveilles du pays rhénan. »*²⁸²

À cette époque, Jules Helbig n'avait pas encore consacré d'importants travaux à l'art mosan. Ses principales études ne devaient voir le jour que plusieurs années plus tard, bien après la publication de l'article fondateur de Charles de Linas²⁸³. Il était en revanche déjà fort actif dans les milieux historiques belges et son nom se trouvait associé à différents

²⁷⁹ E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, volume personnel de l'auteur, s. l., s. d., p. 18 ; Cet ouvrage, corrigé et commenté de multiples notes manuscrites, est d'un grand intérêt documentaire. En format folio, il est conservé sous la cote IV 38 669 C.

²⁸⁰ E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, 1871, p. 410.

²⁸¹ E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2^e édition, revue et corrigée, Louvain, 1885-1886, p. 459.

²⁸² J. DEMARTEAU, *Catalogue de l'exposition de l'art ancien au pays de Liège*, Liège, 1881, p. 22-23.

²⁸³ Il s'intéressait cependant déjà à l'orfèvrerie mosane, comme en témoigne l'étude qu'il consacrait aux châsses de Huy dans le *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc* dès 1876 ; J. HELBIG, *Les châsses de l'ancienne collégiale de Huy. Le don expiatoire offert à la cathédrale de Liège. Les auteurs de ces reliquaires* ; dans *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, III, 1974-1876 ; et *Idem*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XIII, 1877, p. 221-244.

organisations, officielles comme indépendantes, vouées à la promotion du patrimoine médiéval²⁸⁴. Helbig, figure de proue du mouvement néogothique en Belgique, particulièrement bien introduit dans les milieux préservationnistes, entretenait des rapports épistolaires avec de nombreux savants étrangers. Il était en contact avec Charles de Linas, et lui avait communiqué divers renseignements, lors de son passage à Liège en 1881. C'est donc d'une certaine manière sa perception personnelle de l'art mosan que l'on devine, en filigrane, dans la prose du célèbre archéologue français.

En réalité, les affinités que Charles de Linas partageait avec James Weale, Edmond Reusens, et Jules Helbig, ne se limitaient pas à une passion commune pour l'art médiéval. Ces quatre personnalités archéologiques étaient également unies par les mêmes convictions idéologiques. Mus par une même ferveur religieuse, ils vouaient tous les quatre un profond mépris aux gouvernements centralisateurs nés de la chute de l'ancien régime. C'est donc sur la toile de fond d'un même idéal néo-catholique, conservateur et anti-libéral, qu'ils œuvraient à la promotion du patrimoine religieux médiéval²⁸⁵.

À la même époque, l'art mosan était donc instrumentalisé à la fois par le gouvernement belge, à des fins de propagande nationale, et par les milieux ultramontains. Il est, à ce sujet, assez amusant d'observer que certaines personnalités scientifiques, comme le chanoine Reusens, se trouvaient activement associés à des initiatives émanant de milieux presque antagonistes, puisqu'il participerait à l'organisation de *l'Exposition d'Art religieux* organisée dans le cadre du *Congrès des catholiques*, à Malines, en 1864, à celle de *l'Exposition rétrospective* organisée dans le cadre des festivités nationales du cinquantenaire de l'indépendance, à Bruxelles, en 1880, de *l'exposition d'art ancien* organisée à Liège, l'année suivante, et finalement de *l'exposition rétrospective* de Bruxelles en 1888. Nous aurons l'occasion d'en reparler ultérieurement.

4. la progression du concept d'art mosan à l'étranger.

²⁸⁴ L. CLOQUET, *Jules Helbig*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 49, 1906, p. 73-75 ; J. LAVALLEYE, J. HELBIG, dans *Biographie nationale*, XXXVII, p. 429-431 ; *Archivalia*, *op.cit.*, p. 6.

²⁸⁵ À ce sujet, Albert Lemeunier relevait, dans la prose de Charles de Linas, un passage assez évocateur quant à ses opinions politiques : « *Les Liégeois, du plus haut de leur tenace autonomie, viennent d'appliquer le plus rude soufflet qui se puisse donner sur la joue de l'idole révolutionnaire nommée Centralisation.* » (A. LEMEUNIER, *De la Meuse à l'art mosan. Ingrédients et aléas d'un concept*, dans *l'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 18).

Les archéologues belges n'étaient pas alors les seuls à suspecter l'existence d'une école d'orfèvrerie médiévale ancrée sur les rives de la Meuse. Un peu partout, au même moment, le concept d'art mosan, ou plus exactement, d'émaillerie mosane, était en train de prendre forme timidement.

Contrairement à ce que l'on pourrait être tenté de croire, L'Allemagne et l'Angleterre, qui avaient pourtant développé un intérêt précoce pour les vestiges de l'art médiéval, ne devaient pas véritablement faire œuvre de pionnières dans l'élaboration du concept d'art mosan. Il est toutefois possible de relever, dans quelques publications, l'un ou l'autre passage suggérant une prise de conscience relative à l'existence d'une école d'orfèvrerie, située sur les rives de la Meuse.

Dans le catalogue de l'exposition d'art ancien, organisée au *South Kensington*, en 1862, Augustus Wollaston Franks consacrait quelques mots à l'émaillerie médiévale. Il n'y reconnaissait nullement l'existence d'une école située en région mosane, mais la formulation générale de son exposé laisse supposer que cette idée avait peut-être déjà germé dans son esprit :

« *In the 12th century two important centres of working in enamel seem to have been in existence, one at Limoges in the west of France, the other in the neighbourhood of the Rhine.* »²⁸⁶

Il est légitime de se demander ce que Franks entendait exactement par « *neighbourhood of the Rhine* ». D'autant plus que, quelques lignes plus loin, ayant fait allusion à l'abbé Suger et à ses orfèvres lotharingiens, il précisait :

« *At that time Lorraine was a more extensive district than at present, and its confines were at no great distance from the Rhine.* »²⁸⁷

Or, au cœur de cette Lotharingie médiévale, se trouvait précisément le berceau de l'art mosan, une constatation qui n'avait peut-être pas totalement échappé à ce brillant érudit...

Les chercheurs allemands n'avaient, pour leur part, aucune raison de se préoccuper de la singularité d'une école artistique mosane. L'ancien diocèse de Liège était un territoire impérial, dépendant de l'archidiocèse de Cologne. La question ne devait, à leurs yeux,

²⁸⁶ *Catalogue of the special Exhibition of works of art of the mediæval, renaissance, and more recent periods on loan at the South Kensington Museum*. June 1862, Londres, revised edition, (January 1863), p. 70.

²⁸⁷ *Idem* ; voir également A. W. FRANKS, *On certain Enamels*, dans *Archeological Journal*, 29, 1851.

présupposer aucune problématique particulière. Cette fusion théorique, historiquement justifiée, entre les arts de la Meuse et du Rhin, transparait d'ailleurs dans les commentaires du *Catalogue des antiquités de Maastricht*, publié, en 1873, par le chanoine Bock et l'abbé Willemsen :

« Il s'est conservé en Allemagne et en Belgique un grand nombre de ces châsses, chefs-d'œuvre d'orfèvrerie, rehaussés par des ciselures, des gravures, des filigranes, des émaux, parfaitement exécutés. Toutes ces châsses, fabriquées au XIIe et au commencement du XIIIe siècle, sont une preuve du haut degré de perfection que l'orfèvrerie religieuse avait atteint dans ces pays pendant l'époque romane.»²⁸⁸

C'est en France que la question des origines de l'émaillerie médiévale semble avoir suscité le plus de réflexions. En effet, par le biais des recherches qu'ils consacraient aux émaux de Limoges, les principaux spécialistes français allaient être amenés à reconnaître l'existence d'une école d'émaillerie étrangère.

Dès 1842, Adrien de Longpérier avait élaboré une méthodologie permettant d'établir différentes classifications entre les émaux médiévaux, byzantins et occidentaux²⁸⁹. Quelques années plus tard, Jules Labarte, publiait les résultats de ses recherches sur la peinture en émail²⁹⁰. Il y évoquait la question de l'émaillerie champlevée, et distinguait deux centres de production bien définis, l'un à Limoges, et l'autre en Rhénanie²⁹¹.

S'appuyant en partie sur cette étude pour établir le catalogue des émaux du Louvres, Alexandre de Laborde, dès 1857, allait à son tour reconnaître l'existence d'une école d'émaillerie située sur la rive gauche du Rhin²⁹².

À la même époque, les *Annales archéologiques* de Didron présentaient au public français les travaux des archéologues étrangers, belges et allemands, et consacraient de nombreux articles aux œuvres et aux monuments médiévaux conservés dans ces pays.

On pouvait également y lire le récit de quelques voyages archéologiques à l'étranger. En 1845, les Pères Charles Cahier et Arthur Martin avaient effectué un voyage d'étude sur les

²⁸⁸ F. BOCK et M. WILLEMSSEN, *Antiquités sacrées conservées dans les anciennes collégiales de S. Servais et de Notre-Dame à Maestricht*, Maastricht, 1873, p. 124.

²⁸⁹ A. de LONGPÉRIER, *Description de quelques monuments émaillés du moyen âge. Cabinet de l'amateur*, Paris, 1842.

²⁹⁰ J. LABARTE, *Recherches sur la peinture en émail*, Paris 1856 ; Ses observations seraient reprises quelques années plus tard dans J. LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 1866, t. III, p. 604-609.

²⁹¹ *Idem*, p. 59-60 et 183-187.

²⁹² A. de LABORDE, *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Louvre*, Paris, 1857, p. 32-34.

rives de la Meuse et du Rhin. Les notes et les croquis effectués à cette occasion seraient publiés, une première fois, en 1847-1849, dans les célèbres *Mélanges d'archéologie*²⁹³. Cette première édition des *Mélanges* se consacrait essentiellement aux trésors de l'art allemand. Visiblement impressionné par la beauté du trésor d'Aix-la-Chapelle, Arthur Martin, qui tenait alors la plume pour la plupart des descriptions, met momentanément de côté l'esprit chauvin qui, habituellement, le caractérise :

« Assurément nous n'avons pas à craindre d'obéir à l'exagération d'un étroit patriotisme en disant que nulle contrée en Europe n'est plus riche que la France en monuments d'architecture de la belle époque ogivale, mais nous devons reconnaître qu'à peine est-il un pays catholique plus pauvre que le nôtre en monuments de l'orfèvrerie contemporaine. Pour contempler ce que l'Europe a conservé de plus précieux en ce genre, il faut parcourir la grande vallée du Rhin, descendre à Cologne et se détourner vers la ville fondée par Charlemagne »²⁹⁴.

S'il semble, alors, avoir été tout à fait enclin à reconnaître l'existence d'un art rhénan, on ne relève, en revanche, aucun indice permettant de supposer qu'il suspectait l'existence d'une école d'orfèvrerie propre aux rives de la Meuse. Lorsqu'il mentionne, avec force détails, le trésor de Walcourt et l'orfèvre Hugo d'Oignies, on ne trouve aucune allusion à une école de Maastricht, de Liège ou d'Entre-Sambre-et-Meuse²⁹⁵.

Bien plus tard, le Père Charles Cahier serait amené à publier quelques notes complémentaires, prises au cours de ce même voyage²⁹⁶. Il y serait, entre autres, question de plusieurs orfèvreries mosanes, dont la staurothèque de Tongres, la châsse de saint Marc de Huy, les pignons reliquaires de Maastricht, ou encore la châsse de saint Maur, alors en la possession du duc de Beaufort.

Entre les premiers et les seconds *Mélanges*, une trentaine d'années s'étaient écoulées, au cours desquelles la perception que le monde scientifique se faisait du patrimoine orfèvre mosan avait considérablement évolué. Il semblerait que l'exposition de Malines n'ait pas été pas totalement étrangère à ce changement. Le Père Cahier avait lu le catalogue de Malines. S'il refusait toujours obstinément de reconnaître l'existence d'une école d'émaillerie

²⁹³ C. CAHIER et A. MARTIN, *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature. Collection de Mémoires sur l'orfèvrerie et les trésors d'Aix-la-Chapelle, de Cologne, etc.*, ..., 2 vol, Paris, 1847-1849

²⁹⁴ A. MARTIN, *op.cit.*, p. 3.

²⁹⁵ Observons toutefois que ces œuvres n'en sont pas, pour autant, attribuées aux arts allemands et français.

²⁹⁶ C. CAHIER, *Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen Age. Vol. II : Ivoires, miniatures, émaux*, Paris, 1874.

liégeoise, basée à Maastricht, il reconnaissait à présent, de bonne grâce, la part de la « Belgique wallonne » dans la réalisation de la châsse de Florennes, qu'au demeurant, il jugeait fort belle²⁹⁷.

En 1867, Alfred Darcel, qui avait également fait le voyage du Rhin²⁹⁸, se verrait confier, dix ans après Alexandre de Laborde, la rédaction du catalogue des émaux médiévaux du Louvre²⁹⁹. Les recherches de Jules Labarte avaient, entre-temps, convaincu le monde scientifique français de la primauté des émaux rhénans sur les émaux limousins. Elles avaient également mis en évidence le rôle artistique de Verdun et de la Lotharingie³⁰⁰. Or, c'est en réalité précisément par la Lorraine et Verdun, que les français seraient amenés à reconnaître l'existence, au sein de l'école d'émaillerie allemande, d'un groupe d'œuvres étroitement apparentées au groupe colonais, mais également bien distinctes de ce dernier :

*« Quant à Verdun, il y existait des ateliers d'orfèvrerie où M. J. Labarte voudrait que Richard, abbé de saint Victor, eût fait des colonnes d'émail champlevé avant l'année 1046. Il est plus que certain que maître Nicolas y exécuta, en 1205, la châsse de Notre-Dame conservée aujourd'hui à Tournai, et le magnifique antependium de Klosterneuburg, daté de 1181 et transformé ultérieurement en retable. »*³⁰¹

La littérature belge, sur le sujet, était assez peu connue, en France, et l'exposé de Weale n'avait guère convaincu. Liège et Maastricht semblaient, en réalité, bien trop proches de Cologne pour avoir échappé à son influence. Les sources écrites, en revanche, dirigeaient l'attention sur la Lorraine. Il y avait tout d'abord le texte célèbre de l'abbé Suger, dans lequel il était question d'une équipe d'« *aurifabros lotharingos* »³⁰². Il y avait, ensuite la chronique, dans laquelle le moine Hugo faisait allusion à la châsse émaillée de saint Vanne³⁰³. Il y avait, enfin, l'ambon de Klosterneuburg, dont Albert Camesina avait révélé l'existence au monde scientifique, dès 1844³⁰⁴. En d'autres termes, c'est parce qu'ils la pensaient lorraine, et par conséquent, française, que, dans un premier temps, les historiens de l'art français allaient

²⁹⁷ *Idem*, p. 180.

²⁹⁸ A. DARCEL, *Excursion artistique en Allemagne*, Rouen, 1862.

²⁹⁹ A. DARCEL, *Notice des émaux de Louvres*, Paris, 1867.

³⁰⁰ *Idem*, p. 8-13.

³⁰¹ A. DARCEL, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie. Musée du Moyen Age et de la Renaissance*. Série D, Paris, 1867, p. 8.

³⁰² SUGER, *De Administratione*, ch. XXXIII.

³⁰³ *Monumentae Germaniae Historica*, tome X, p. 374.

³⁰⁴ A. CAMESINA, *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg*, Vienne, 1844.

s'accorder pour reconnaître l'existence d'une école d'émaillerie autonome et distincte de l'école rhénane.

5. Charles de Linas et l'art mosan.

Voici donc, brossé en quelques mots, le contexte scientifique dans lequel Charles de Linas baignait lors de la création terminologique de l'art mosan.

Nous allons à présent voir que cette invention ne résultait pas d'un soudain trait de génie, inspiré par l'exposition liégeoise de 1881, mais procédait au contraire d'une réflexion longuement mûrie.

En 1866 déjà, à l'occasion d'une étude consacrée au reliquaire-monstrance d'Arras, Linas avait pu se livrer à d'intéressantes observations au sujet de la localisation des ateliers d'orfèvrerie produisant des émaux champlevés³⁰⁵.

Il était en effet convaincu, à la suite de Darcel et de Labarte, que Cologne avait été le centre principal de fabrication des « émaux champlevés allemands »³⁰⁶. À partir de là, la technique aurait essaimé à travers toute la Lotharingie, pour toucher Maastricht, les ateliers « gallo-belges », Verdun, et l'Ile-de-France³⁰⁷.

Il avait lu James Weale, mais rejetait ses conclusions :

« Nier qu'il y eut en Allemagne deux écoles, l'une qui suivit toujours les errements byzantins, l'autre qui s'en affranchit par degrés, serait une absurdité dont je ne me rendrai pas coupable. Je ne contesterai pas davantage l'existence des ateliers Liégeois ; leurs productions sont conservées : à Bruxelles, chez S.A. Mgr le duc d'Arenberg et au musée de la Porte de Hal ; à Namur, dans la cathédrale et au musée ; à Sainte-Croix de Liège ; dans l'église de Huy ; à Maestricht. La majorité de ces ouvrages m'est peu ou point connue, et je n'ai pas suffisamment étudié le reste pour me prononcer en dernier ressort ; je demanderai néanmoins comment Liège et Maestricht, topographiquement si voisines de Cologne et soumises au même souverain qu'elle, auraient eu, après le retour de l'émaillerie champlevée,

³⁰⁵ C. de LINAS, *Le reliquaire-monstrance des religieuses ursulines d'Arras. Considérations sur les émaux champlevés de l'École Lotharingienne*, dans *Le Beffroi*, tome III, p. 5-38.

³⁰⁶ *Idem*, p. 19-22.

³⁰⁷ C'est l'analyse des émaux champlevés de la cathédrale de Troyes qui l'avait poussé à admettre que l'influence de l'école rhénane d'émaillerie champlevée avait pu se propager jusqu' en Ile-de-France

*des procédés spéciaux, autres que ceux pratiqués avec succès à une distance de trente lieues. »*³⁰⁸

En effet, selon lui, c'était bien les caractères de l'émaillerie colonaise que l'on retrouvait, avec quelques variantes, à Maastricht, à Liège, à Verdun et à Troyes, avec, pour fil conducteur, une appartenance commune à la Lotharingie. Cette constatation le conduirait à formuler la conclusion suivante :

*« Cologne, Liège, Maestricht, Verdun, toujours Lorraine, dépendaient de l'ancien royaume de Lotharingie ; les émaux champlevés qu'ont produit ces villes n'offrent aucun caractère assez saillant pour que l'on ose élever entre eux une barrière quelconque ; aussi je propose de grouper désormais l'ensemble des artistes champleveurs Allemands sous une dénomination unique que personne ne contestera : émailleurs lotharingiens »*³⁰⁹.

Quinze ans, plusieurs voyages et quelques expositions devaient toutefois le conduire à revoir ses conclusions :

*« ...Du mélange progressif d'influences ethniques diverses, le temps a pu faire surgir un art spécial, ni rhénan, ni flamand, ni français, bien qu'il se rattache à tous les trois par de nombreuses affinités. Cet art, dont Liège a voulu étaler les productions dans l'ordre chronologique, il faudrait aujourd'hui lui donner un nom, pourquoi pas art mosan ? »*³¹⁰

6. la reconnaissance du concept d'art mosan.

Nous venons de voir que le concept d'art mosan avait été patiemment élaboré, dès les années 1840 tout d'abord, par les frères Schaepkens, puis, à la génération suivante, par un groupe de convaincus, férus d'art médiéval, militants catholiques et promoteurs du néo-

³⁰⁸ *Idem*, p. 23.

³⁰⁹ *Idem*, p. 25 ; Nous sommes alors en 1866. Il est amusant de constater que près de 150 ans plus tard, les scientifiques en sont toujours à se demander si la Lotharingie ne serait pas, en effet, le commun dénominateur reliant les arts romans du Rhin, de la Meuse, de la Moselle, de la Champagne et de la Lorraine. Nous aurons l'occasion d'en reparler plus loin.

³¹⁰ Il justifiait prudemment cette suggestion par une note infra-paginale : *« Le rév. Père Martin (Mél. D'arch.) et moi (Émaux champlevés de l'École lotharingienne) nous avons entrevu l'existence d'un genre d'émaillerie peinte, spécial aux contrées que baigne la Meuse ; M. le président Schuermans propose avec justice de donner le nom de grès mosans aux poteries de Raeren, indûment attribuées à la Flandre ; dinanderie est un terme consacré : la logique exige donc que l'on aille jusqu'au bout. »* (*Idem*).

gothique, composé de James Weale, Edmond Reusens et Jules Helbig. Dans le contexte général des recherches consacrées à l'émaillerie médiévale, leurs travaux respectifs avaient pu inspirer à Charles de Linas le concept et l'appellation d'art mosan. Toutefois, en dehors d'un cercle restreint, l'émergence de ce nouveau concept n'allait pas, d'emblée, susciter un enthousiasme immodéré. Les rapports des *Congrès archéologiques* tenus à Liège en 1890 et en 1909 sont, à cet égard, tout à fait révélateurs. En effet, si le concept d'art mosan avait fait du chemin, depuis 1882, les érudits ne s'accordaient pas forcément lorsqu'il s'agissait d'en définir les champs d'application. Si tous reconnaissaient de bonne grâce une spécificité mosane dans le domaine des arts du métal, il n'en allait pas forcément de même pour l'architecture. Or à cette époque, en matière d'art médiéval, c'est souvent par ce biais qu'étaient établies les classifications entre écoles régionales. On se trouvait de toute évidence dans une impasse théorique...

La 19^e question du *Congrès archéologique* de Liège, en 1890, portait précisément sur cet aspect de la problématique :

« On peut considérer les bords de la Meuse comme une région ayant, au point de vue de l'art, un caractère particulier qui se manifeste dans les monuments de l'architecture. Ces monuments répondent naturellement au génie national des populations riveraines, et leur construction est la conséquence des matériaux qui se trouvent dans la région. Cependant, quel que soit d'ailleurs le caractère propre d'une région architecturale, elle ne se soustrait jamais entièrement à l'influence des écoles voisines. Quels sont les caractères particuliers des monuments des bords de la Meuse en général, et notamment de ceux de l'ancien pays de Liège ? En étudiant les édifices du moyen âge des villes de Dinant, de Huy, de Liège, de Maestricht et d'autres localités moins importantes, quels sont les éléments où l'on peut reconnaître soit l'influence des écoles d'architecture de la Champagne et de la Lorraine, soit celle de l'architecture rhénane ? »³¹¹

Paul Saintenoy semblait peu convaincu de la réalité d'une architecture spécifique aux bords de la Meuse. Il avait visité Liège et ses environs, et affirmait n'avoir relevé aucun

³¹¹ *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Compte rendu des travaux du VI^e congrès tenu à Liège les 3, 4, 5 et 6 août 1890*, Liège, 1890, p. 252 et 257 ; Posée une première fois lors de la séance du 4 août, la question fut reportée au lendemain. Visiblement, les participants ne se sentaient pas à l'aise avec la problématique mosane. Ils souhaitaient dès lors reprendre les débats en présence de Louis Cloquet, qui faisait alors figure d'autorité en la matière.

élément architectonique propre à la région. Selon lui, les caractères généralement présentés comme typiquement mosans devaient en réalité être imputés à une influence rhénane³¹².

Paul Germain abondait également dans ce sens ; il soulignait l'étendue de l'influence rhénane, perceptible jusqu'à Verdun³¹³.

Alfred Béquet rappelait que Charles de Linas avait essentiellement fait référence à l'art mosan lorsqu'il s'agissait de bijouterie³¹⁴.

Le comte de Marsy estimait, quant à lui, que l'on avait multiplié de manière excessive les écoles d'architecture. Peu convaincu du bien fondé de la méthodologie appliquée par Jules Helbig, à savoir une classification fondée sur les bassins fluviaux, il privilégiait en revanche une répartition des groupes architecturaux en fonction de l'implantation des ordres monastiques³¹⁵.

En ce qui concerne l'architecture gothique, les congressistes étaient prêts à concéder l'existence d'un type de chapiteau spécifique à la Meuse, tout au plus³¹⁶.

La question de la sculpture mosane ne réunissait pas davantage de suffrages. En réalité, les participants s'attachaient alors essentiellement à l'étude de la sculpture gothique, du XIVe au XVIe siècle, ce qui, étant donné le peu d'avancement des connaissances réunies dans ce domaine, s'annonçait d'emblée comme une manœuvre périlleuse³¹⁷.

La 20^e question était consacrée à l'orfèvrerie mosane. Contrairement à ce que l'on pourrait supposer, sur ce point, la bataille était encore loin d'être gagnée :

*« Faut-il reconnaître dans l'orfèvrerie des bords de la Meuse, et notamment du Pays de Liège, les produits d'une école spéciale : l'école mosane, distincte des écoles voisines, l'école française et l'école rhénane ? Quels éléments ont concouru à former l'école mosane ? Quels sont les caractères particuliers qui permettent de reconnaître ses productions ? »*³¹⁸

Visiblement épuisés par les débats antérieurs, les intervenants se contenteraient de répondre sommairement à cette question. M. Palustre soulignait la difficulté de différencier les produits des écoles du Rhin et de la Meuse. Il situait les deux centres principaux à Verdun et à Cologne, évacuant totalement des débats le diocèse de Liège et les villes de la Meuse

³¹² *Idem*, p. 253 et 258.

³¹³ *Idem*, p. 259.

³¹⁴ *Idem*, p. 253.

³¹⁵ *Idem*, p. 259.

³¹⁶ *Idem*, p. 260-263.

³¹⁷ *Idem*, p. 264-265.

³¹⁸ *Idem*, p. 266.

moyenne. L'orfèvre néo-gothique Joseph Wilmotte abordait tout aussi brièvement la question des techniques de l'émaillerie médiévale³¹⁹.

De toute évidence, plusieurs années après le manifeste de Charles de Linas, alors que le remarquable ouvrage de Jules Helbig venait tout juste de paraître³²⁰, la question de l'orfèvrerie mosane ne passionnait guère les foules !

Nous ne rencontrons pas, alors, dans les milieux étrangers, un plus grand enthousiasme à l'égard de l'art mosan. D'une manière générale, les historiens de l'art éprouvaient quelque réticence à reconnaître la spécificité mosane par rapport aux écoles artistiques voisines, de Flandre et de Rhénanie.

Émile Molinier, par exemple, garderait longtemps, à ce sujet, une opinion particulièrement réservée. En 1902, dans son *Histoire générale des arts appliqués à l'Industrie*, il affirmait encore :

« Il est naturel de rapprocher de l'orfèvrerie allemande l'orfèvrerie flamande, qui présente, à dire vrai, quelques différences avec la première ; mais ces différences ne sont point tellement accentuées que du premier coup d'œil le juge le moins prévenu ne reconnaisse qu'on est plutôt en présence d'une section particulière de l'école allemande que d'une école ayant sa vie autonome, ses traditions propres, son développement indépendant. »³²¹

C'est en réalité d'Allemagne que viendrait l'étude fondatrice, apportant à la fois renommée et reconnaissance à l'art mosan. Dès les années 1880, Léopold von Fisenne y avait introduit la notion d'art mosan, par le biais d'une série de cahiers de croquis consacrés à l'art monumental et à l'orfèvrerie du moyen âge³²². Mais le support scientifique, nécessaire à la

³¹⁹ *Idem*, p. 266.

³²⁰ J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au Pays de Liège*, Liège, 1890.

³²¹ É. MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Paris, 1902, p. 158 ; Il convient d'observer que, de nos jours encore, lorsqu'il est question d'art mosan, expression depuis longtemps consacrée en dépit de ses nombreuses faiblesses, le terme « mosan » est encore entouré de prudents guillemets ; « *Le bras-reliquaire de saint Landelin offre ainsi un exemple supplémentaire de la richesse et de la diversité de l'orfèvrerie dans les provinces du nord au début du XIII^e siècle, fruit de la floraison en Flandre, en Artois, en Picardie ou en Hainaut, d'ateliers d'orfèvres produisant des œuvres de qualité, aux côtés des foyers « mosans » de Liège et de Namur, sans doute mieux connus et plus aisément identifiables.* » ; E. TABURET-DELAHAYE, *Le bras-reliquaire de saint Landelin à Crespin*, dans *Actes du colloque Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, novembre 2003, p. 213.

³²² L. VON FISENNE, *Kunstdenkmale des Mittelalters. Baukunst, Recueil de Monuments relevés et dessinés par L. von Fisenne*, Aix-la-Chapelle, 1880 ; *L'art mosan du XII^e au XVI^e siècle. Ouvrages en métal*, Aix-la-Chapelle, 1887.

bonne fortune de ce type d'appellation manquait encore. Cette partie du travail, c'est Otto von Falke qui allait s'en charger, dès 1902, dans un remarquable ouvrage consacré à l'émaillerie allemande du moyen âge³²³. Un chapitre entier y était consacré à l'orfèvre Godefroid de Huy, présenté comme le chef de file de l'école mosane d'émaillerie. Nous aurons l'occasion de revenir, de manière détaillée, sur le contenu de cette étude qui, en dépit du caractère abusif de certaines attributions, conserve de nos jours une certaine actualité. Ce qu'il importe d'en retenir, à présent, c'est son influence déterminante sur le destin des études mosanes.

Les publications que les scientifiques belges avaient pu consacrer à l'orfèvrerie mosane étaient, jusqu'alors, passées relativement inaperçues, lorsqu'elles n'avaient pas été consciemment ignorées par les milieux scientifiques belges et étrangers. La parution soudaine d'une étude monumentale, venue d'Allemagne, territoire de référence en matière d'historiographie, devait considérablement modifier les données.

C'est Marcel Laurent qui, le premier, se chargerait de diffuser, en Belgique, les conclusions de von Falke, à l'occasion du *Congrès archéologique*, organisé à Liège, en 1909.

Force est de constater que, dans les mentalités, les choses avaient à peine évolué. Marcel Laurent dressait cependant, à l'intention des congressistes, un enthousiaste bilan des progrès effectués dans la connaissance de l'art mosan³²⁴. Profondément influencé par l'ouvrage d'Otto von Falke³²⁵, il présentait humblement l'orfèvre Godefroid de Huy comme « *le représentant le plus notable de l'orfèvrerie appelée rhénane* »³²⁶, mais il ne faut pas s'y tromper, la ligne directrice qui, pendant des décennies, dirigerait les études consacrées à l'orfèvrerie mosane, semblait alors déjà bien ancrée. Appuyant ses propos sur la suite chronologique, devenue depuis incontournable, des orfèvres mosans Renier et Godefroid de Huy, Nicolas de Verdun et Hugo d'Oignies, il affirmait avec détermination :

*« Ainsi, il est un art où les ouvriers mosans furent pendant deux siècles réputés maîtres. D'aucuns étaient de leur temps incomparables et l'on peut citer de longues périodes où le foyer le plus brillant de l'art germanique, en ce qui concerne les œuvres du métal, était dans la vallée de la Meuse, non dans la vallée du Rhin, où c'étaient les villes wallonnes qui orientaient vers le progrès les ateliers un peu paresseux de la Germanie. »*³²⁷

³²³ O. VON FALKE et E. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunst-Historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Francfort 1904.

³²⁴ M. LAURENT, *Note sur l'état de nos connaissances relativement aux arts plastiques dans la vallée de la Meuse, aux époques carolingienne, romane et gothique*, dans *Annales du XXI^e congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique (Liège 1909)*, Tome II, *Rapports et Mémoires*, Liège, 1909, p. 67-79.

³²⁵ O. VON FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Francfort, 1904.

³²⁶ M. LAURENT, *op.cit.*, p. 68.

³²⁷ *Idem.*

Convaincu de la pertinence du concept d'art mosan, il énumérait les champs de recherche permettant de mieux cerner sa portée et ses applications : les ivoires, l'enluminure, la sculpture gothique³²⁸. En réalité, tout restait à accomplir. La tâche était immense. Le champ d'étude restait flou, indéfini³²⁹ et les principaux spécialistes de l'époque semblaient réticents.

Le moins que l'on puisse dire, en effet, c'est que le bel enthousiasme de Marcel Laurent était loin d'être partagé par tous...

La séance du mardi 3 août 1909 serait inaugurée par une discussion consacrée précisément à la pertinence du terme « mosan » et à sa définition exacte. L'irréductible Paul Saintenoy, près de vingt ans après le premier *Congrès archéologique* de Liège, n'en démordait visiblement pas. Selon lui, le terme avait été mal choisi, car le cours de la Meuse était loin de présenter l'unité géographique et culturelle de sa voisine rhénane. Dès lors, si, selon lui, l'appellation « art rhénan » pouvait se justifier, il ne pouvait en aller de même pour l'art mosan, tant les productions artistiques de la haute Meuse, de la Meuse moyenne et de la basse Meuse lui semblaient procéder de milieux différents. Dans son esprit, l'art mosan, c'était uniquement l'art du Pays de Liège, c'est-à-dire l'art de la Meuse moyenne, une zone de parler roman appartenant à l'Empire germanique et dans ce sens, il convenait de trouver une terminologie plus appropriée³³⁰.

Joseph Brassinne souhaitait quant à lui maintenir l'appellation d'art mosan :

*« Ce n'est ni un art uniquement wallon, ni un art uniquement flamand. Quel autre terme employer que celui de mosan qui désigne l'art des régions baignées par le cours de la Meuse ? La qualifier art meusien, alors que ce qualificatif désigne en France certaines parties de cette France, créerait une équivoque en donnant à croire qu'il s'agit d'un pays exclusivement français. Le terme lotharingien ne pourrait être employé que pour un passé très reculé ; il faut parler la langue de son temps. »*³³¹

³²⁸ Il convient d'observer au passage qu'il n'est, sous sa plume, question ni d'architecture, ni de sculpture romane.

³²⁹ Lors de ce même congrès, le docteur Gustave Jorissenne évoquait la problématique de la peinture mosane. Par le vocable « peinture mosane », il entendait la peinture des bords de la Meuse, du XIII^e au XVIII^e siècle. De toute évidence, le concept même d'art mosan n'ayant pas encore été défini comme strictement médiéval, une certaine confusion semblait alors s'opérer entre les notions d'art mosan, d'art liégeois et d'art wallon ; G. JORISSENNE, *La peinture mosane*, dans *Annales du Congrès de Liège*, t. II, p. 683-715.

³³⁰ *Séance du mardi 3 août*, dans *Annales du XXI^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique (Liège 1909)*, Tome I, *Documents et compte-rendu*, Liège, 1909, p. 395 et 397.

³³¹ *Idem*, p. 395-396.

Gustave Jorissenne, insistait, pour sa part, sur la pertinence du terme « mosan » en opposition à l'art flamand, et en réaction aux nombreuses attributions qui lui avaient été faites de manière irréfléchie³³².

Le chanoine van den Gheyn, qui incarnait alors, sans doute, la voie de la raison, signifiait que le terme d'art mosan manquait de précision parce que l'on n'avait justement pas encore tenté de la définir³³³.

Joseph Brassinne proposait alors aux intervenants, faite de mieux, de conserver la dénomination d'art mosan³³⁴.

Nous étions près de trente ans après le manifeste de Charles de Linas, et le concept d'art mosan n'était encore, ni défini, ni reconnu. Nul n'est prophète en son pays !!

II. VERS UNE DÉFINITION

Lorsque l'on parcourt l'abondante littérature consacrée à l'art mosan, on ne tarde pas à se rendre compte qu'il n'en existe aucune définition établie. Cela ne veut pas dire que personne n'ait, à ce jour tenté de le définir, bien au contraire. Mais cela implique qu'il en existe à peu près autant de définitions possibles que d'auteurs différents.

Dans l'absolu, et c'est la moindre des choses, tous les auteurs s'accordent à reconnaître dans cet art mosan, l'art médiéval des régions bordant la Meuse. Mais lorsqu'il s'agit de le situer d'une manière un peu plus précise, tant au point de vue géographique que chronologique, on ne tarde guère à rencontrer des avis divergents.

Cet aspect de la problématique n'est, en réalité, guère étonnant. Pour le comprendre, il convient, tout d'abord, de prendre en compte le caractère évolutif de toute discipline historique ; en près d'un siècle et demi de recherches, il serait tout de même bien surprenant que le concept n'ait pas évolué d'un iota. Les spécialistes du XIXe siècle abordèrent l'art mosan par le biais de l'orfèvrerie. L'étude progressive d'autres domaines de recherches,

³³² *Idem*, p. 396.

³³³ *Idem*, p. 396.

³³⁴ *Idem*, p. 397-398.

comme l'architecture, l'enluminure et la sculpture, vint, par la suite, considérablement modifier les données.

Ensuite, l'art mosan présente, en lui-même, un profil assez décousu. C'est ici que la notion d'art sinistré prend tout son sens. Dans le domaine de l'orfèvrerie, on ne conserve pratiquement plus rien pour les époques antérieures au XIIe siècle. Les témoins les plus tardifs, postérieurs à la fin du XIIIe siècle, sont, quant à eux, influencés par les tendances internationales du style gothique, de sorte qu'il semble difficile d'y dégager encore une spécificité mosane. L'architecture est régie par des grandes phases de construction, au XIe siècle, puis des chantiers de reconstruction et de rénovation, à l'époque gothique. Elle semble par ailleurs avoir été marquée, bien plus peut-être que par des caractères régionaux, par l'influence esthétique de différentes idéologies, politiques ou religieuses. La sculpture présente un profil assez disparate, assez difficile à cerner. Elle semble, en tout cas, se distinguer par une activité relativement prolongée par rapport aux autres techniques, puisque l'on rencontre des témoins de la sculpture mobilière pratiquement jusqu'à la fin de l'époque médiévale. La sculpture sur ivoire reste, quant à elle, pour l'essentiel, bien ancrée sur le XIe siècle. L'enluminure, dont on conserve des témoignages de l'an mil jusqu'au XVe siècle, est soumise à l'influence des différents ordres religieux implantés en territoire mosan, et présente, dès lors, un caractère polymorphe. Ces différents facteurs contribuent à expliquer la multiplicité des points de vue, lorsqu'il s'agit d'apporter une définition chronologique au phénomène mosan. En effet, en fonction du sujet étudié, on adoptera une chronologie courte, de l'an mil à la fin du XIIIe siècle, et centrée sur le formidable essor artistique du XIIe siècle³³⁵, ou une chronologie longue prolongée, selon les auteurs, jusqu'au sac de Liège par les troupes du duc de Bourgogne, Charles le téméraire, en 1468 ou jusqu'à la réorganisation du diocèse en 1559, par l'empereur Charles Quint³³⁶.

Différentes tendances existent également lorsqu'il s'agit de situer, au strict point de vue géographique, le territoire artistique mosan. La Meuse se trouve bien entendu au cœur des propos. Ce fleuve, qui prend sa source en France et se jette dans la mer du nord, via le delta du Rhin, se partage, par convention, en trois parties qui sont, la haute Meuse, la Meuse moyenne, et la basse Meuse. De nombreux spécialistes estiment que le berceau de l'art mosan

³³⁵ E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley*, p. 1.

³³⁶ J. LEJEUNE, *Le diocèse et la Pays de Liège*, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, 1951, p. 15 ; « En conclusion, chez nous, la pays mosan : c'est l' « arrière-pays » de la Meuse, qui s'étend jusqu'aux lisières, où, pendant plus d'un millénaire, jusqu'en 1559, se sont fixées les limites de l'évêché de Liège. » (F. ROUSSEAU, *L'Art mosan*, Gembloux, 1971, p. 8).

se situe précisément au cœur de la Meuse moyenne, sur le territoire de l'ancien diocèse de Liège. Dans leur esprit, l'art mosan est assimilé à l'art de l'ancien Pays de Liège, ou encore à l'art de l'ancienne principauté ecclésiastique liégeoise. Une dernière notion en elle-même relativement imprécise puisque, en fonction de l'époque, les limites de la principauté ne correspondront pas toujours avec celles du diocèse³³⁷.

Ce parti pris géographique, qui consiste à limiter l'étendue de l'art mosan à la Meuse moyenne se rencontre chez quelques auteurs, essentiellement belges. S'il correspond effectivement à une certaine réalité, il n'en présente pas moins, pour autant, quelques inconvénients majeurs, certains centres artistiques importants se trouvant situés en dehors du territoire concerné.

C'est, en amont, le cas de Verdun. Premier port sur le trajet navigable de la Meuse, cette ville était également un centre économique, culturel et artistique de premier ordre. La cathédrale Notre-Dame, avec son dispositif à double chœur, rappelle la cathédrale Saint-Lambert. L'abbaye bénédictine de Saint-Vanne, point de départ de la réforme religieuse du même nom, d'une importance significative pour l'histoire religieuse du pays mosan, abritait autrefois un ambon émaillé, une châsse, et diverses orfèvreries qui, d'après les descriptions anciennes, semblaient présenter d'évidentes caractéristiques mosanes. Le grand orfèvre Nicolas de Verdun, une des personnalités artistiques les plus influentes des années 1200, était lui-même, comme son nom l'indique, originaire de cette ville.

Des observations analogues peuvent être formulées au sujet de la basse Meuse et de Maastricht. Historiquement liée au diocèse de Liège, dont elle avait abrité le siège du IV^e au VII^e siècle, mais directement soumise à la juridiction impériale, Maastricht était également un centre artistique de première importance, non seulement dans le domaine de l'orfèvrerie, mais également, et peut-être surtout, dans celui de la sculpture monumentale. Des remarques analogues peuvent être formulées au sujet de l'architecture. Saint-Servais et Notre-Dame de Maastricht, mais aussi les églises médiévales du Limbourg hollandais, sont des éléments incontournables du paysage architectural mosan.

Enfin, Aix-la-Chapelle, la ville impériale carolingienne, était, quant à elle, comprise dans les limites du diocèse. Elle y occupait une position particulière, non seulement en raison

³³⁷ Il convient d'ailleurs d'observer que Félix Rousseau insistait sur la nécessité de différencier distinctement la principauté et le diocèse : « *Le pays mosan correspond à l'ancien diocèse de Liège. Je dis diocèse et non principauté ecclésiastique- ce sont des choses distinctes, qu'il faut se garder de confondre- la principauté étant une création politique. C'est au diocèse donc, au diocèse tel qu'il a existé pendant tout le moyen âge (jusqu'à la création des nouveaux évêchés en 1559), que correspond le pays mosan.* » (F. ROUSSEAU, *L'art mosan*, 1970, p. 6).

de son importance politico-historique, mais également de son caractère limitrophe, à la croisée des influences venues de la Meuse et du Rhin. Nous aurons l'occasion d'y revenir de manière détaillée.

A. Problèmes de catégorisation.

Le problème, avec les concepts à la fois ponctuels dans le temps et dans l'espace, c'est que l'on a tendance à les inclure dans des phénomènes à la fois plus vastes, mais aussi plus flous, des sortes de grands fourre-tout bien commodes qui permettent aux scientifiques de se faire une idée globale d'un aspect de l'histoire de l'art, avant d'aborder des problématiques plus pointues. Il s'agit bien entendu d'une démarche intellectuelle totalement cartésienne. On passe du général au plus précis, le but étant bien entendu de se simplifier la vie. Il est inutile de préciser que ce type de catégorisation reste totalement artificiel. Il ne peut s'agir que d'une vue de l'esprit, partielle et incomplète.

En ce qui concerne le cas mosan, ce mécanisme se trouve à l'origine d'une abondante littérature, riche en questionnements et en points de controverses.

Depuis sa création, l'art mosan fut intégré dans diverses subdivisions d'ordre géographico-culturel comme celles d'art allemand et d'art rhénan, dans un premier temps, puis d'art rhéno-mosan. Il fut également intégré au sein des concepts d'art wallon, d'art flamand, ou encore d'art lotharingien.

Cet aspect des choses n'avait pas échappé à Georges-Henri Dumont, qui, dans la préface au catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, en 1972, observait avec clairvoyance :

*« Inconsciemment prisonniers des frontières politiques, les historiens de l'art ont longtemps méconnu les ensembles culturels de jadis, qui débordaient largement les cadres territoriaux issus des nationalismes du 19^e siècle et des cloisons linguistiques du 20^e. Cette méconnaissance a entraîné des regroupements artificiels et des absorptions abusives qui font aujourd'hui sourire les spécialistes, mais qui encombrant aujourd'hui les écrits de maints auteurs. Ainsi en est-il de l'art mosan et de la réalité culturelle qu'il exprime sous de multiples aspects. »*³³⁸

³³⁸ G.-H. DUMONT, *Humanus (plus humain)*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 12.

1. la Meuse, la Wallonie et la Flandre.

a. l'art mosan est-il un art flamand ?

Cette question peut sembler absurde. Elle l'est peut-être moins si on adopte le point de vue de la littérature scientifique étrangère, essentiellement anglophone, où une certaine confusion semble avoir régné, dès les premières publications du XIXe siècle, entre les notions de Flandre, de Wallonie, de Belgique et de Lotharingie. Mais qui pourrait leur en porter grief ?

L'histoire du passé politique et artistique de la Belgique actuelle n'est pas simple et les historiens nationaux ont également pu, à diverses occasions, par souci de simplicité et d'exhaustivité, tenter d'audacieux raccourcis. Leurs motivations sont diverses et leurs intentions sont en général tout à fait louables. Ils semblent, cependant, avoir été tout à fait conscients du caractère hasardeux de leur démarche car, soucieux d'épargner les sensibilités régionales, ils s'efforcent généralement, tant bien que mal, de justifier leur point de vue.

Le Baron de Vinck de Winnezele, qui signait la préface du catalogue de l'exposition des *Primitifs flamands*, organisée à Bruges, en 1902, justifiait de la manière suivante la présence de plusieurs œuvres mosanes³³⁹ :

*« En offrant aux visiteurs du monde entier, accourus pour contempler les merveilles de l'Exposition des Primitifs Flamands, les quelques objets d'Art ancien exposés à l'Hôtel Gruuthuse, nous avons eu moins le souci de réunir une collection importante et complète, que celui de montrer des spécimens de pièces d'orfèvrerie, d'ameublement et de tapisserie que copiaient les Van Eyck, les Memlinc, les Mabuse et autres grands maîtres de la grandiose école Flamande. »*³⁴⁰

Paul Fierens, qui publiait, en 1945, pour les éditions Larousse, un volume de vulgarisation consacré à l'art flamand, adoptait quant à lui un point de vue à la fois plus

³³⁹ En parcourant le catalogue, nous relevons, entre autres, la présence du triptyque de la collégiale Sainte-Croix, du triptyque émaillé, de l'évangélaire, et du reliquaire de saint Etienne de la collection Arenberg, des pièces majeures du trésor d'Oignies, de la châsse de saint Ghislain, et enfin de plusieurs manuscrits dont la Bible de Lobbes, et un évangélaire, non identifié dans le catalogue, mais provenant de Stavelot. En réalité, cette sélection reflète celle de l'exposition de Bruxelles, de 1888. Les organisateurs, qui ne s'en cachent pas, recopièrent également en substance les notices que le chanoine Reusens avait rédigées à cette occasion. Sans doute procédèrent-ils dans une certaine précipitation...

³⁴⁰ Baron DE VINCK DE WINNEZEELE, *Préface au catalogue de l'exposition des Primitifs flamands. Section d'Art ancien*, Bruges, 1902.

radical et plus pragmatique. L'ouvrage présentait la particularité d'inclure les principaux chef-d'œuvres de l'art mosan, toutes techniques confondues. Par souci de clarté, il abordait son récit par une notice préliminaire :

« Le qualificatif flamand prête à malentendus. La Flandre se limite-t-elle aux frontières, d'ailleurs mouvantes, de l'ancien comté de ce nom ? Se confond-elle avec la partie septentrionale de la Belgique, où l'on parle le néerlandais et qui englobe, outre les deux provinces « flandriennes » celle d'Anvers, le Limbourg et la moitié nord du Brabant ? Y faut-il adjoindre la Flandre française ? Et enfin, la Flandre de l'art, celle dont nous allons tenter de dessiner ici la carte, de déployer l'admirable panorama, ne tend-elle pas, dès le moyen âge, à épouser la figure actuelle de la Belgique, s'annexant le Hainaut, l'ancienne principauté de Liège, le namurois, le Luxembourg ?

On aperçoit la difficulté. Pour la résoudre, il suffit d'un peu de bon sens et de bonne foi. Des querelles locales, des revendications particularistes, nationalistes, ont compliqué la question comme à plaisir, l'ont envenimée. À l'art flamand, opposerons-nous l'art wallon ? Cela nous paraîtrait d'autant plus artificiel, d'autant plus vain, que jamais la frontière linguistique ne joua, dans les Pays-Bas méridionaux, le rôle de barrière esthétique, de fossé entre deux « écoles » ; jamais elle ne mit obstacle aux pénétrations d'influences, aux échanges et aux mélanges de races, d'idées et de styles.

Tranchons le nœud gordien : nous consacrerons le présent ouvrage à l'art des neuf provinces belges. Nous nous efforcerons de mettre à leur place dans ce tableau synoptique, dans la perspective de ce compendium, de ce raccourci, les principaux monuments, les principaux ouvrages de peinture, de sculpture, d'orfèvrerie, de tapisserie, etc., par quoi se sont illustrés, du haut moyen âge à nos jours, les Flamands et les wallons, riverains de l'Escaut, de la Meuse, de leurs affluents. Les fleuves ont été nos axes de culture ; il y a eu, nous le verrons, un art mosan, une architecture scaldienne. Chaque ville aussi a joué son rôle ; Liège et Tournai, Gand et Bruges, Anvers et Bruxelles...

...On ne peut parler d'un art belge avant que la Belgique existe comme telle, sous ce nom, c'est-à-dire avant 1830. L'expression art flamand a pour elle la tradition ; elle constitue la figure que les grammairiens appellent synecdoque : la partie est prise pour le tout. Mais le tout a son unité, que notre exposé fera ressortir, si nous réussissons à l'équilibrer comme il faut.»³⁴¹

³⁴¹ P. FIERENS, *L'art Flamand*, éditions Larousse, Paris, 1945, p. 5-6.

Hermann Liebaers devait, quant à lui, se montrer plus audacieux. En introduction au prestigieux volume que le *Fonds Mercator* consacrait à l'histoire de l'art flamand, en 1985, il justifiait, d'une manière assez amusante, la présence de plusieurs œuvres mosanes, en évoquant d'une part la « germanité » des liégeois, et en s'appuyant, d'autre part, sur l'habitude bien connue des scientifiques anglo-saxons et espagnols, de ranger toute la production artistique des anciens Pays-Bas Méridionaux et de l'ancienne Principauté de Liège sous l'étiquette générale d'art flamand :

« La retenue anglo-saxonne n'échappe pas à la séduction flamande. Ne lit-on pas dans un catalogue de la respectable Pierpont Library, à New York, véritable monument bibliographique, l'attribution suivante « Flemish, Liège, 12th Century » ? Il s'agit d'un manuscrit mosan truffé d'admirables miniatures romanes. La production de Livres – et non seulement de livres en pays mosan du haut Moyen Age- appelle chez tous les connaisseurs une comparaison avec l'art rhénan de la même époque. Selon l'humeur des experts, certains manuscrits, parfois même des madones polychromes, passent d'une vallée à l'autre. C'est dire que l'art ancien de cette partie de la Belgique actuelle présente des affinités profonde avec la tradition germanique, d'où provient sans doute qu'aujourd'hui encore la meilleure école de violon belge est liégeoise. Les habitants de la Principauté de Liège, que le sillon de la Meuse relie à la France, devraient accepter de gaieté de cœur que leur germanité soit appelée flamande par des Américains ou des Espagnols. Leurs intentions sont pures. »³⁴²

D'autres auteurs, moins scrupuleux, ne prirent en revanche même pas la peine de justifier leur point de vue. Tel fut par exemple le cas de Maurice Smeyers qui, dans son ouvrage consacré à la miniature flamande, reprenait deux œuvres emblématiques de l'enluminure mosane, le *Grégoire de Naziance* de Stavelot et l'évangélaire de Saint-Laurent³⁴³.

Certains historiens liégeois n'hésitèrent d'ailleurs pas, en contrepartie, à s'aventurer dans le domaine de prédilection des spécialistes de l'art flamand. Ainsi Jean Lejeune, et à sa suite d'autres spécialistes francophones, tentèrent-ils de situer à Liège, les débuts prometteurs

³⁴² H. LIEBAERS, V. VERMEERSCH, L. VOET, F. BAUDOUIN, R. HOOZEE, *L'Art Flamand des origines à nos jours*, Fonds Mercator, 1985, p. 11 ; Personne n'en a jamais doté mais sans doute fallait-il quand même le relever...

³⁴³ M. SMEYERS, *Vlaamse Miniaturen. Van de 8ste tot de 16de eeuw. De middeleeuwse wereld op perkament*, Louvain, 1999; A. LEMEUNIER, *op.cit.*, dans *L'Art mosan*, 2007, p. 34, n. 36.

de la carrière de Jan van Eyck, en identifiant la Meuse, la cité liégeoise et sa cathédrale sur quelques tableaux célèbres du maître; une affaire qui fit alors grand bruit et dont un des effets majeurs fut de projeter dans le XVe siècle les limites chronologiques de l'art mosan³⁴⁴. Ce postulat n'était d'ailleurs pas totalement neuf. En 1905 déjà, Joseph Demarteau se demandait, songeur, quel aurait pu être le destin de l'école mosane si Van Eyck n'avait pas été contraint de quitter son poste de chambellan au près du prince-évêque Jean de Bavière :

« Sans les troubles sanglants et les désastres publics qui vraisemblablement le forcèrent, comme son protecteur, à s'éloigner de la patrie pour devenir le peintre, le diplomate de Philippe le Bon, qui sait s'il n'aurait pas assuré à ce pays de sa naissance, l'éclat sans pareil que devaient jeter sur les Flandres, une complète rénovation de l'art, la création de la peinture moderne, et la fondation de la grande école flamande. »³⁴⁵

Quelles qu'aient pu être leurs intentions, il ne nous appartient pas de juger trop sévèrement ces différents auteurs. L'art mosan, pas plus que l'art flamand au demeurant, ne doit être appréhendé comme une sorte de forteresse impénétrable. Les classements et les divisions proposés par les historiens de l'art sont des outils de travail. Ils furent créés pour faciliter la recherche scientifique, et non pour diviser les peuples.

Il serait d'ailleurs fâcheux de vouloir imprimer aux vestiges de l'époque médiévale des concepts régionalistes contemporains. L'art mosan ne fut sans doute pas flamand, mais fut-il wallon pour autant ?

L'ancien diocèse de Liège, qui dépendait tout de même de l'archevêché de Cologne, il n'est pas anodin de la rappeler, regroupait des régions de traditions et de parlers romans et germaniques. La portée artistique du phénomène mosan débordait, quant à elle, largement des frontières du diocèse et de la principauté.

Cet aspect de la problématique n'avait pas échappé aux pionniers de la question mosane. Joseph Demarteau, dans son texte d'introduction au catalogue de l'exposition de *l'art ancien au pays de Liège*, en 1905, soulignait que, dès l'origine, le territoire mosan s'était

³⁴⁴ J. LEJEUNE, *Les van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956 ; *Les van Eyck, témoins d'histoire*, dans *Annales, économies, Sociétés, Civilisations*, 3, 1957, p. 357-379 ; *La période liégeoise des Van Eyck*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 17, 1955, p. 67-72 ; J. PHILIPPE, *Van Eyck et la genèse mosane de la peinture dans les anciens Pays-Bas*, Liège, 1960 ; Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, Q 27, p. 427-428 ; A. LEMEUNIER, *op.cit.*, p. 24. ; Nous aborderons cet intéressant dossier d'une manière plus détaillée dans le chapitre consacré à la peinture.

³⁴⁵ J. DEMARTEAU, *L'art ancien au pays de Liège*, dans le catalogue général de l'exposition de *l'Art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1905, p. XXII-XXIII.

caractérisé par « *la fusion des deux races, la wallonne et la flamande* »³⁴⁶. Il est, par ailleurs, amusant de relever la perception déterministe de l'auteur, qui voulait attribuer à l'influence du biotope naturel les tendances artistiques de ces deux peuples. Selon lui, en effet, les plaines calmes de la Hesbaye et de la Campine avaient dirigé les artistes flamands vers la peinture et les travaux d'aiguille, tandis que le sol rocheux, riche en minerais des régions wallonnes avait, de son côté, favorisé les arts du métal³⁴⁷. Il rappelait également que Hartger, au IXe siècle, parlait couramment les trois langues du diocèse, le latin des clercs, le flamand et le wallon de son peuple³⁴⁸.

Marcel Laurent, en 1924, dans le catalogue de l'exposition parisienne de *l'Art Ancien au Pays de Liège* développait des idées analogues. Il estimait toutefois, contrairement à son prédécesseur, que la dualité des races n'avait pas eu de réelle influence sur les arts durant la période médiévale³⁴⁹.

Joseph Brassine, quant à lui, en 1930, s'érigeant contre les classifications trop rigides, selon lui, d'art wallon et flamand, présentait l'art mosan comme un « *harmonieux mélange du génie wallon et du génie flamand* »³⁵⁰ :

« *Il serait erroné de croire que ces appellations : art flamand, d'une part, art wallon, d'autre part, répondent à une réalité concrète, et qu'autrefois notre pays, ou les états dont il se compose, se serait trouvé partagé entre deux domaines artistiques auxquels la frontière linguistique aurait servi de délimitation.* »³⁵¹

Il faut toutefois, pour comprendre le ton radical de ces affirmations, prendre en compte le contexte politique des premiers débats régionalistes, durant les premières décennies du XXe siècle. Nous aurons l'occasion d'y revenir...

Les aléas de l'histoire sont cependant parfois tels, il faut le reconnaître, qu'ils ne simplifient guère le raisonnement des historiens de l'art les plus chevronnés. Dans une récente

³⁴⁶ J. DEMARTEAU, *op.cit.*, p. IV.

³⁴⁷ *Idem*, p. V.

³⁴⁸ *Idem*, p. IX.

³⁴⁹ M. LAURENT, catalogue de l'exposition de *l'Art ancien au Pays de Liège*, Paris, 1924, p. 20.

³⁵⁰ J. BRASSINE, Introduction au catalogue de *l'exposition de l'art ancien du Pays de Liège et des anciens arts wallons*, Liège, 1930, p. 8.

³⁵¹ *Idem*, p. 7.

étude consacrée à la célèbre couronne reliquaire du *Musée diocésain de Namur*, Winfried Wilhelmy, qui proposait de maintenir l'attribution à un atelier mosan, concluait pourtant ³⁵² :

« *Eine flandrische Krone für einem von Feinden umgebenen byzantinisch-flandrischen Kaiser, gestiftet an die flandrischen Kaiser, gestiftet an die flandrische Familiengrabe- sollte dies wirklich so unwahrscheinlich sein?* »³⁵³

Il est vrai que la coutume des comtes de Flandres de se faire ensevelir à la Cathédrale Saint-Aubain de Namur venait ici singulièrement compliquer les choses, ne fut-ce qu'au point de vue terminologique...

b. l'art mosan est-il un art wallon ?

Il s'agit, au premier abord, d'une évidence³⁵⁴. Pourtant, la réponse à cette interrogation n'est pas forcément aussi simple que l'on pourrait être tenté de le croire. En réalité, dans ce genre de questionnement, il est inévitable de se trouver confronté à différents arguments d'ordre historique, géographique, culturel et politique. Il n'existe d'ailleurs probablement pas une, mais plusieurs réponses valables. Tout dépend en réalité du point de vue sous lequel on se place. Il n'est pas étonnant, dans un tel contexte, de rencontrer, dans les milieux compétents, des avis totalement divergents. Il convient par ailleurs d'observer que la perception que l'on peut se faire de ce type de problématique peut difficilement échapper à l'influence du contexte politique ambiant, ce qui contribue à expliquer l'existence de différentes tendances successives, des premières années du XXe siècle à notre époque.

En réalité, tout semble avoir commencé le 10 août 1905, lorsque le député anversois Édouard Coremans affirma maladroitement que les wallons avaient un passé sans gloire. On imagine sans peine l'indignation que ces propos indéliçats purent alors susciter dans les

³⁵² S'opposant à l'hypothèse de Robert Didier, qui attribuait la couronne à un atelier parisien œuvrant vers 1220-1230, Wilhelmy reprenait la théorie avancée autrefois par Aus'm Weerth ; la couronne aurait été la couronne impériale de Henri de Flandres, empereur latin de Constantinople. Selon Winfried Wilhelmy, Henri aurait voulu, pour des raisons politiques évidentes, porter une couronne de type occidental. Il se serait donc adressé à un orfèvre mosan. Après sa mort, sans héritier, la couronne aurait été léguée à la cathédrale de Namur, où depuis le haut moyen âge, les comtes de Flandres avaient coutume de se faire ensevelir ; W. WILHELMY, *Die Kaiserkrone des Musée diocésain in Namur : Entstehung, Funktion und Stiftungsumstände*, dans les actes du colloque *Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, novembre 2003, p. 203-208, avec bibliographie antérieure.

ugo d'
³⁵³ *Idem*, p. 207.

³⁵⁴ Sigebert de Gembloux ne faisait-il pas déjà référence à ses compatriotes mosans par un « *Nos, Galli* » passé depuis à la postérité ? ; A. HENRY, *Wallon et Wallonie*, dans *La Wallonie. La Pays et les Hommes*, p. 67.

milieus politiques et intellectuels du sud du pays. Les réactions ne devaient d'ailleurs guère tarder. Un des objectifs majeurs du *Congrès wallon*, organisé à Liège à l'occasion de l'*Exposition universelle* de 1905, serait précisément consacré à la promotion de l'histoire wallonne. D'un avis unanime, les congressistes estimaient qu'elle avait été trop souvent négligée ou passée sous silence dans l'historiographie officielle. Dans le compte-rendu du congrès, Julien Delaite précisait :

*« Nous n'attaquons pas les Flamands, mais nous entendons flageller les exagérations flamingantes qui menacent l'intégrité de la patrie belge. Nous voulons aussi mettre en lumière ce que les Wallons furent dans le passé, ce qu'ils réalisent dans le présent, ce à quoi ils aspirent pour l'avenir. »*³⁵⁵

Dans ce but, une série de mesures allaient être prises afin d'assurer la promotion du passé wallon. L'apogée artistique de la Meuse, durant les XIIe-XIIIe siècle, antérieure à l'essor de l'art flamand, servait à merveille les objectifs définis lors du congrès. Récupéré par le passé dans un contexte nationaliste tout d'abord, puis ensuite dans le cadre d'une propagande ultramontaine, l'art mosan allait être, cette fois, instrumentalisé à des fins régionalistes.

Le célèbre Henri Pirenne avait été amicalement convié, par les organisateurs, à traiter de l'histoire wallonne. Nationaliste convaincu, il allait défendre un point de vue assez tranché par rapport à la ligne directrice du congrès :

*« Les Wallons, à proprement parler, n'ont pas d'histoire. Il n'y a pas davantage, d'ailleurs, d'histoire des Flamands. L'une et l'autre se confondent qu'on le veuille ou non, dans l'Histoire de la Belgique. »*³⁵⁶

Il reconnaissait toutefois l'existence d'un sentiment d'appartenance régionale, tant en Flandre qu'en Wallonie.

Dans le cadre plus spécifique de l'art mosan, quelques spécialistes allaient également abonder dans ce sens en s'érigant contre l'intégration de l'art mosan dans le concept plus vaste d'art wallon. Jules Helbig, dans un rapport critique de l'exposition de Liège, de 1905, tenait les propos suivants :

³⁵⁵ J. DELAITE, *Congrès wallon, Sous le haut patronage du gouvernement. Compte rendu officiel. Exposition universelle et internationale de Liège 1905*, Liège, 1906.

³⁵⁶ H. PIRENNE, *Congrès Wallon*, Liège 1905.

« *Quelques esprits étroitement locaux, ont voulu donner à cet art, le nom d'Art wallon* ». *J'admets volontiers que le génie wallon s'y manifeste souvent ; mais ce serait en resserrer le domaine dans les limites d'une fraction de l'ancienne principauté de Liège qui, s'étendant le long des rives de la Meuse, embrassait des régions habitées par des populations flamandes, dont le génie s'est souvent fusionné avec celui des artistes wallons. Nous remarquons, au surplus, en passant, que ces différentes populations se sont si harmonieusement mêlées pendant leur union sous le sceptre des princes de Liège, que l'histoire ne mentionne pas un seul conflit qui se serait élevé à propos de l'emploi de l'une ou l'autre langue, ou par antagonisme des races. D'ailleurs, comme il existe un Brabant wallon, il n'est peut-être pas contradictoire dans les termes, de dire que, dans le bassin de la Meuse, nous avons une Wallonie flamande.*»³⁵⁷

Nous avons vu, précédemment, que dans le catalogue de l'exposition d'art ancien, Joseph Demarteau avait, lui aussi, insisté sur la dualité linguistique de l'ancien diocèse de Liège³⁵⁸.

Cet aspect particulier du diocèse, regroupant régions de parler roman et de parler thiois, n'avait certainement pas échappé aux militants wallons. Pris dans son contexte historique, l'art mosan ne s'adaptait pas parfaitement aux délimitations imposées par le concept d'art wallon. Ce doit être en partie pour cette raison que Joseph Destrée, pour l'exposition d'art ancien organisée à Charleroi en 1911, choisira d'estomper le rôle de la Meuse et de l'ancien diocèse de Liège, dans le développement des arts wallons. L'exposition s'intitulera d'ailleurs *Les arts anciens du Hainaut*, un choix qui, nous le verrons plus loin, sera loin de susciter l'approbation des milieux liégeois.

L'appellation d'art mosan aurait alors pu s'effacer au profit de celle, plus vaste et plus modulable d'art wallon. Il n'en fut rien. L'art mosan, en tant qu'art de l'ancien diocèse de Liège, mais également en tant qu'art wallon médiéval³⁵⁹ allait encore connaître de beaux jours.

Félix Rousseau, militant de la première heure³⁶⁰, devait en grande partie contribuer à cette formidable destinée, en consacrant sa vie à la promotion du passé mosan. Il entendait,

³⁵⁷ J. HELBIG, *Les arts du passé à l'exposition universelle de Liège. Coup d'œil rétrospectif*, dans *l'Art flamand et hollandais*, n° 3, 1906, p. 86.

³⁵⁸ J. DEMARTEAU, *L'art ancien au pays de Liège*, p. XXII-XXIII.

³⁵⁹ L'expression est de Philippe George ; P. GEORGE, *Patrimoine médiéval de Wallonie*, p. 567.

³⁶⁰ Il sera membre, dès 1913, de la *Société des amis de l'art Wallon*, fondée par Jules Destrée.

avant tout, combler les lacunes de l'historiographie officielle en rendant à la Wallonie la place qui lui revenait de droit :

« *Mettre en relief le rôle prépondérant qu'on joué dans l'histoire nationale, pendant une période de douze siècles, les régions comprises dans l'ancien diocèse de Liège, telle est la tâche que je me suis efforcé de remplir.* »³⁶¹

Dans son chef, l'art mosan, art spécifique à l'ancien diocèse de Liège, était avant tout un art wallon. En mettant en évidence le rôle du fleuve, comme facteur de cohésion économique, culturelle et politique, Félix Rousseau donnait au concept d'art mosan l'étude historique fondatrice qu'il attendait depuis sa création. Il avait bien perçu l'importance du phénomène et ses implications culturelles et économiques sur un niveau international, mais en insistant sur le rôle de la Meuse moyenne, il occultait involontairement certains aspects de la problématique. Cette délimitation de l'épicentre mosan, en excluant les territoires de la haute et de la basse Meuse, allait engendrer un ensemble de malentendus qui ne resteraient pas sans conséquences sur l'avenir des recherches.

Il est toujours épineux de jongler avec des délimitations politico-géographiques anciennes et modernes³⁶². La démarche n'est, bien entendu, pas illégitime³⁶³, mais elle appelle un certain nombre de précisions.

Le domaine concerné par l'art mosan couvre effectivement une bonne partie de la Wallonie actuelle, mais les deux entités ne coïncident pas parfaitement³⁶⁴, ce qui, dans certains cas, peut conduire à des lacunes ou à des incohérences.

Rita Lejeune et Jacques Stiennon, dans la préface à la section *Lettres, art, culture* du remarquable ouvrage de synthèse *La wallonie. le Pays et les hommes*, rappelaient :

³⁶¹ F. ROUSSEAU, Introduction à *La Meuse et le pays mosan en Belgique*, op.cit., Namur, 1930.

³⁶² Le mot « Wallonie » est une création du XIXe siècle ; A. HENRY, *Wallon et Wallonie*, dans *la Wallonie. Le Pays et les hommes*, p. 72.

³⁶³ Reprenons ici les propos de Chantal Kesteloot : « *Loin de nous l'idée de nier la validité d'une recherche sur le long terme : ce n'est pas parce que la Wallonie n'a pas toujours existé qu'il s'agit de considérer comme illégitime toute étude sur le passé d'une entité devenue aujourd'hui réalité* » (C. KESTELOOT, *Tendances récentes dans l'historiographie du mouvement wallon (1981-1955)*, dans *Revue Belge d'Histoire Contemporaine*, XXV, 1994-1995, 3-4, p. 539-568).

³⁶⁴ « *À l'ouest et au sud, le diocèse de Liège ne recouvre pas toute la Wallonie, mais il la dépasse très largement vers le nord* » (P. GEORGE, *Les arts au moyen âge*, dans *Histoire de la Wallonie*, B. DEMOULIN et J.-L. KUPPER (sous la dir.), p. 126-163.)

« *La constitution nouvelle de la Belgique, en 1971, a donné force légale à la région wallonne, considérée aussi comme réalité historique ; c'est dans le cadre géographique actuel de cette Wallonie que s'inscrit notre entreprise.* »³⁶⁵

Il aurait bien entendu été particulièrement illogique d'exclure l'art mosan d'un projet de cette envergure. Toutefois, restreindre son ère de diffusion au seul territoire wallon aurait regrettamment escamoté une partie essentielle de ses développements. Les différents auteurs l'avaient évidemment bien compris³⁶⁶, aussi, évoquaient-ils, à diverses reprises, le contexte mosan de Maastricht, les pieds de croix émaillés de Saint-Denis et de Saint-Omer, le retable de Klosterneuburg, la châsse de saint Héribert de Deutz, ou encore le vitrail de Châlons-sur-Marne ; une sélection d'œuvres qui, tout en confirmant l'importance du patrimoine mosan dans le passé artistique wallon, révélait, malgré elle, les défauts d'une classification territoriale trop restrictive.

Dans des publications ultérieures, Jacques Stiennon devait encore insister sur l'appartenance de l'art mosan au passé wallon. Ainsi, en 1995, évoquant ce « coin de romanité enfoncé en territoire germanique », il rappelait encore que les principaux centres de production mosans étaient situés en territoire wallon³⁶⁷.

Depuis une dizaine d'années, l'art mosan se trouve inévitablement associé à des manifestations diverses, à des expositions et à des publications de vulgarisation scientifique, visant à promouvoir le passé culturel de la Wallonie³⁶⁸. Ces diverses interventions, certes louables, présentent l'inconvénient majeur d'intégrer un phénomène artistique strictement médiéval dans un cadre politico-géographique qui ne lui correspond pas forcément, semant ainsi un trouble involontaire dans le chef d'un public moins averti³⁶⁹.

De tels raccourcis historiques ne peuvent dès lors se concevoir sans le renfort d'avertissements et d'explications détaillées. Dans le récent *Patrimoine médiéval de Wallonie*, Philippe Georges allait jusqu'à parler de « moyen âge wallon »³⁷⁰, une formulation

³⁶⁵ R. LEJEUNE et J. STIENNON, *La Wallonie. Le Pays et les Hommes. (Lettres, arts, culture)*, vol. 1, p. 10.

³⁶⁶ Il ne pouvait, de toute manière, en aller autrement.

³⁶⁷ L'expression est de J. STIENNON, *Les arts plastiques*, dans *Wallonie. Atouts et références d'une région*, F. JORIS (sous la dir.), Namur, 1995.

³⁶⁸ Catalogue de l'exposition *Un double regard sur 2000 ans d'art wallon*, L. SABBATINI (sous la dir.), Musée d'Art wallon, Liège, 2000 ; Catalogue de l'exposition *Trésors anciens et nouveaux de Wallonie, ce curieux pays curieux*, L. BUSINE (sous la dir.), Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 2008.

³⁶⁹ Nous manquons cependant certainement du recul nécessaire pour juger des conséquences sur le long terme de telles pratiques.

³⁷⁰ P. GEORGES, *Les arts au Moyen Âge*, dans *Le Patrimoine médiéval de Wallonie*, J. MAQUET (sous la dir.), Namur, 2005, p. 567.

qui ne prend de sens qu'en regard des explications historiques formulées en tête d'ouvrage par Jean-Louis Kupper, au sujet de la formation des principautés territoriales, aux Xe et XIe siècles³⁷¹.

2. la Meuse, la Lotharingie et l'Empire.

a. l'art mosan est-il un art lotharingien ?

La Lotharingie, zone d'entre-deux, couloir de passage entre la France et la Germanie, est en réalité la toile de fond, culturelle, politique et religieuse, de l'art mosan. Le Pays de Liège, son diocèse, sa principauté en marquent l'épicentre. Aussi, lorsqu'il est question de situer le contexte géographique mosan, le terme revient-il de manière récurrente dans les écrits de nombreux spécialistes.

La Lotharingie n'est évidemment pas une création d'historien, mais une réalité politico-historique. Durant l'époque médiévale, il s'agissait déjà du territoire de référence lorsqu'il était question d'œuvres, de prélats ou d'artistes mosans.

L'évêque de Barcelone Guilbert, au XIe siècle, s'exclamait :

« *Je connais le noble pays de Lotharingie et l'illustre cité de Liège, de toutes les villes que j'ai vues la plus remarquable assurément par sa piété et par son zèle pour l'étude des belles lettres.*³⁷² »

Suger de Saint-Denis, le fait est bien connu, qualifiait d'« *Aurifabri lotharingii* », l'équipe d'orfèvres travaillant sous ses ordres à la réalisation d'un pied de croix émaillé.

Wibald, au XIIe siècle, l'évoquait quant à lui en termes d'appartenance nationale :

« *La Lotharingie est notre patrie, elle nous a engendré, elle nous a nourri, elle nous a promu.* »³⁷³

³⁷¹ J.-L. KUPPER, *La Wallonie médiévale*, dans *Idem*, p. 19-20.

³⁷² STIENNON, *Le voyage des liégeois à Saint-Jacques de Compostelle en 1056*, dans *Mélanges Félix Rousseau*, p. 553-581.

³⁷³ Cité par J. STIENNON, dans le catalogue de l'exposition *Wibald, abbé de Stavelot-Malmédy et de Corvey. 1130-1158*, Stavelot, 1982, p. 20 ; voir également le catalogue *Rhin-Meuse*, p. 29 ; Les 14^e Journées lotharingiennes, organisées par le Laboratoire de recherche en histoire du CLUDEM de l'Université de Luxembourg étaient précisément consacrées à la question de cette identité lotharingienne ; *La Lotharingie en question. Identités, oppositions, intégration*.

D'un point de vue géographique, la Lotharingie, c'est-à-dire le vaste territoire formé par la Haute et la Basse Lotharingie, forme l'épicentre de la zone de diffusion des œuvres et du style mosan. Elle abrite également les centres artistiques d'où émaneront les influences formatrices de l'art mosan. La Meuse est sa colonne vertébrale, elle inclut les évêchés de Metz, de Cambrai et de Liège, comprend les vieux centres carolingiens de Reims, Metz et Aix-la-Chapelle, mais également les régions limitrophes directement touchées par l'influence artistique mosane, comme la Champagne et la Lorraine.

Ces particularités n'échappèrent bien entendu pas aux historiens de l'art. En 1949, un volet entier du 33^e Congrès de la *Fédération archéologique*, organisé à Tournai, était consacré à l'histoire religieuse, économique, politique, culturelle et artistique du milieu liégeois, aux XI^e et XII^e siècles. Les titres des communications sont sans équivoque ; la Lotharingie est évoquée, encore et toujours, comme milieu référent³⁷⁴.

Hanns Swarzenski, en 1958, lorsqu'il évoquait l'orfèvre Nicolas de Verdun, le qualifiait de « *greatest lotharingian goldsmith of the period* »³⁷⁵, une terminologie particulièrement adaptée à cette personnalité hors norme, dont la zone d'action et d'influence débordait largement du strict domaine mosan³⁷⁶.

Le concept d'art lotharingien présente, il est vrai, un certain nombre d'avantages. Le phénomène mosan ne se limita pas au fleuve et aux territoires qui le bordent directement. Sa sphère d'action fut beaucoup plus étendue. Sous cet angle, le contexte lotharingien semble se conformer davantage à la réalité car il fournit non seulement les sources historiques, religieuses et culturelles de l'art mosan, mais aussi son territoire de diffusion artistique immédiate.

Il convient, cependant, de nuancer ces propos en formulant quelques réserves ; en effet, au point de vue chronologique, le phénomène mosan, déborde des limites chronologiques de ce que l'on a pu qualifier de « période lotharingienne ». Pour certains auteurs, comme Jean Lejeune et Félix Rousseau, la Lotharingie coïncide avec l'ère de l'Église impériale. Lorsque

³⁷⁴ E. SABBE, *L'économie lotharingienne au XI^e siècle*, p. 78 ; Dom. N. HUYGHEBAERT, *Moines et clercs italiens en Lotharingie (VIII^e-XII^e siècle)* ; J. STIENNON, *L'étude des centres intellectuels de la Basse-Lotharingie, de la fin du Xe au début du XII^e siècle. Problème et méthodes*, p. 124 ; A. BOUTEMY, *L'enluminure lotharingienne du Xe au XII^e siècle*, p. 146 ; S. COLLON-GEVAERT, *Orfèvrerie lotharingienne. L'influence antique et les fonts baptismaux de Renier de Huy*, p. 149, dans *Miscelanea Tornacensia. Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, XXXIII, Tournai, 1949.

³⁷⁵ H. SWARZENSKI, *The song of the three worthies*, op.cit., p. 33

³⁷⁶ Il faut par ailleurs noter que les attributions à la Lotharingie étaient assez fréquentes chez Swarzenski, qui utilisait l'épithète « lotharingien » comme une sorte de fourre tout bien commode lorsqu'il se trouvait dans l'incapacité de situer avec une précision relative l'origine d'une œuvre d'art.

celle-ci prend définitivement fin, en 1197, la Lotharingie perd sa réalité politico-religieuse. Le pouvoir impérial est en perte de vitesse, et en France, au contraire, la royauté s'affirme. Or l'art mosan, même s'il se délocalise quelque peu, ne s'éteint pas, à la fin du XIIe siècle. L'orfèvrerie lui donnera encore quelques chefs-d'œuvre. La sculpture, quant à elle, connaîtra des développements tardifs...

Par ailleurs, si la Lotharingie fournit un milieu de référence reflétant particulièrement bien la zone d'action directe du phénomène artistique mosan, elle ne peut en aucun cas suffire, ni à l'expliquer, ni à l'englober dans son intégrité. Sa portée réelle dépasse de loin les limites géographiques et culturelles du bassin mosan, de la Wallonie, du diocèse de Liège et de la Lotharingie médiévale. On en retrouve la marque à travers l'Empire, dans les territoires nordiques et insulaires, en Italie, en Pologne, et même en Palestine. Cette dimension quasi-universelle ne peut en aucun cas être passée sous silence, car elle constitue l'essence même de l'art mosan³⁷⁷.

Alain Dierkens, en conclusion aux *7e Journées lotharingiennes*, restait lui aussi relativement réticent quant à la validité du concept d'art lotharingien :

*« Bref si les catégories d'art mosan, rhéno-mosan voire lotharingien apparaissent commodes au point de vue pédagogique, elles me semblent erronées, fallacieuses ou même dangereuses dans leurs présupposés idéologiques ou historiographiques. »*³⁷⁸

Il justifiait cette prise de position par une suite d'observations clairvoyantes ; l'art mosan étant par définition un concept à géométrie variable, il était difficile de lui imposer des limites géographiques et chronologiques fixes et définies. Il ne s'agissait par ailleurs pas d'un milieu clos, imperméable aux influences artistiques émanant d'autres régions. En poursuivant, dans le même ordre d'idées, il rappelait l'importante mobilité des œuvres et des artistes, au sein du domaine lotharingien et même au-delà³⁷⁹. Il déplorait, enfin, la tendance typiquement belge consistant à vouloir absolument régionaliser une production artistique qui, par nature, échappe complètement à ce type de catégorisation³⁸⁰.

³⁷⁷ « L'art mosan témoigne de l'apport essentiellement Wallon à l'art et à la spiritualité, mais aussi du monde occidental. Il tient son universalité de ce qu'il fut capable de donner autant que de recevoir. » (A. LEMEUNIER, *L'Art mosan, reflet de la pensée chrétienne en Wallonie*, dans *Église et Wallonie*, tome II, Bruxelles, 1984, p. 67).

³⁷⁸ A. DIERKENS, Conclusion au colloque *Productions et échanges artistiques en Lotharingie médiévale*, dans *Actes des 7^e journées lotharingiennes*, 30-31 octobre 1992, Luxembourg, 1994, p. 225.

³⁷⁹ Il estimait d'ailleurs que l'on avait voulu trop uniformiser le concept d'art lotharingien en accentuant le rôle impersonnel des ateliers et des courants artistiques au détriment du rôle créateur des individus.

³⁸⁰ *Idem*, p. 26-28.

b. l'art mosan est-il un art impérial ?

Le territoire mosan était, depuis Notger, structurellement régi par le système de l'Église impériale³⁸¹. Il n'est donc guère étonnant de constater que les empereurs germaniques trouvèrent souvent, au sein de l'épiscopat liégeois, des serviteurs fidèles et dévoués³⁸², un soutien qui devait s'avérer précieux lors des conflits mouvementés qui allaient opposer la papauté et l'empire pendant plus d'un siècle³⁸³.

Ce contexte politico-religieux particulier³⁸⁴ aide à mieux comprendre comment et pourquoi les manifestations les plus fastueuses de l'art mosan, que ce soit dans le domaine de l'architecture ou des arts mobiliers, sont souvent empreintes de connotations nettement impérialistes³⁸⁵. Les spécialistes de l'iconologie ont pu, à de multiples reprises, avancer à ce sujet des hypothèses intéressantes³⁸⁶.

Cet aspect de la problématique débouche directement sur la question des influences antiques, dont sont véritablement imprégnées les œuvres mosanes du XIIe siècle. L'art mosan tirant son essence même des traditions artistiques carolingiennes et ottoniennes, il était inévitable d'y retrouver des composantes iconographiques et stylistiques dérivées de l'antiquité. Il ne faut cependant pas en déduire pour autant que cette composante antiquisante soit uniquement due au traditionalisme du contexte artistique mosan. Dans certains cas, la

³⁸¹ J.-L. KUPPER, *Liège et l'Église impériale*, Paris, 1981 ; J.-L. KUPPER, F. PIRENNE-HULIN et P. GEORGES, *Liège autour de l'an mil. La naissance d'une principauté (XIe-XIIe siècle)*, Alleur, 200 ; B. DEMOULIN, J.-L. KUPPER, *Histoire de la Principauté de Liège, de l'an mille à la Révolution*, Toulouse, 2002 ; F. RAPP, *Le Saint Empire romain germanique, d'Othon le Grand à Charles Quint*, Seuil, 2003.

³⁸² « Si l'on veut caractériser l'art mosan, on rappellera que c'est un art "impérial". Le diocèse de Liège fait partie de l'Empire, dont il occupe le nord-ouest et il n'aurait pas connu sa remarquable vitalité s'il n'avait été soutenu et sous-tendu, au moins pendant deux siècles, par un système politique : celui de l'Église impériale, en vertu duquel les évêques des diocèses de l'Empire sont les représentants directs du souverain germanique. » (Jacques STIENNON, *Les arts plastiques*, dans *Wallonie. Atouts et références d'une Région*, F. JORIS (sous la dir.), Namur, 1995.) ; J. L. KUPPER, *Raoul de Zähringen, évêque de Liège, 1167-1191. Contribution à l'histoire de la politique impériale sur la Meuse moyenne*, Bruxelles, 1974.

³⁸³ La querelle des investitures devait, au XIIe siècle, se prolonger par la lutte du Sacerdoce et de l'Empire. Or, il est intéressant de constater que cette prolongation du conflit, Sous Frédéric Ier Barberousse, correspond chronologiquement à une phase majeure du développement artistique mosan.

³⁸⁴ M. PACAUT, *La théocratie, l'Église et le pouvoir au Moyen Âge*, Paris, 1957 ; P. MUNZ, *Frederick Barbarossa. A study in medieval politics*, Londres, 1969 ; M. PACAUT, *Frédéric Barberousse*, Fayard, 1991 ; M. PARISSÉ, *Allemagne et Empire au Moyen Âge*, Paris, 2002.

³⁸⁵ R. FOLTZ, *L'idée d'Empire en Occident du Ve au XIVe siècle*, Paris, 1953.

³⁸⁶ L'application artistique de cet idéal impérialiste, souvent observé dans le domaine de l'architecture, est également perceptible sur quelques orfèvreries de haut niveau. La chasse de Charlemagne, par exemple, en constitue un exemple flagrant ; P. E. SCHRAMM, *Kaiser, Rom und Renovatio*, 2 vol., Leipzig-Berlin, 1929 ; A. SCHMIDT, *Westwerke und Doppelchöre. Höfische und liturgische Einflüsse auf die Kirchenbauten des frühen Mittelalters*, dans *Westfälische Zeitschrift*, 106, 1956, p. 347-438.

référence au modèle antique est trop forte et trop aboutie pour résulter simplement de l'utilisation de procédés artistiques figés dans le temps et l'espace. Il convient alors d'envisager la possibilité d'une recherche consciente et délibérée de cet idéal antique à des fins de propagande politico-religieuse³⁸⁷.

3. l'art mosan, un art chrétien.

L'art médiéval étant souvent considéré comme un art essentiellement religieux³⁸⁸, on pourrait par conséquent, selon une logique implacable, affirmer la même chose pour l'art mosan ; une déduction qui se trouve, par ailleurs, amplement confirmée par le matériel conservé. L'art médiéval de la région mosane nous est, en effet, connu par le biais de son patrimoine religieux : églises et bâtiments conventuels, manuscrits, sculptures, et surtout ustensiles liturgiques, châsses et reliquaires orfèvrés. Dans le catalogue de l'*Exposition d'Art ancien* organisée à Liège en 1905, Joseph Demarteau affirmait :

*« Chez nous, non plus, point de maison royale, de dynastie, de famille princière héréditairement dominatrice et dont la fortune pût s'accroître, comme les goûts se transmettent, de Médicis en Médicis. Point de cour même, dans le sens luxueux du mot : celle de nos princes-évêques, fut-ce des plus oubliés dans leur mission sacrée, n'en demeurerait pas moins une administration épiscopale. De là, jusqu'aux derniers temps de la principauté, cette persistance du caractère religieux de l'art liégeois. »*³⁸⁹

La question de l'existence d'un art mosan profane a pu cependant être, quelques fois, brièvement évoquée. Une production d'œuvres luxueuses, à l'usage de la noblesse, dut probablement exister- l'annotation de l'*obituaire du Neufmoustier* n'affirme-t-elle pas que Godefroid de Huy fabriqua des vases à l'usage des princes et des rois ? - mais aucune œuvre de ce type n'a pu être formellement identifiée.

³⁸⁷ S. BALACE, *Les influences antiques dans l'orfèvrerie mosane, dans l'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, du XIe au XIIIe siècle, p. 136-143.

³⁸⁸ « Tel est donc le grand fait qui domine toute distinction entre l'art moderne et l'art ancien. L'art ancien est religieux, tandis que l'art moderne est profane » (J. RUSKIN, *Le Préraphaélisme*, dans *Conférences sur l'architecture et la peinture*, traduites et annotées par E. CAMMAERTS, Paris, 1910).

³⁸⁹ J. DEMARTEAU, *L'art ancien au pays de Liège*, dans le catalogue de l'exposition *l'Art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1905, p. VI.

Quelques vestiges isolés laissent cependant deviner la nature de ces œuvres profanes disparues. C'est, par exemple, le cas d'un coffret émaillé de l'ancienne collection Frésart, ou encore des fermoirs orfèvrés de New York et de Stockholm³⁹⁰.

Mais c'est surtout dans le domaine de la dinanderie, partagée selon la fonctionnalité des produits entre dinanderie profane et religieuse, que ce type de questionnement tend à se répéter. Il n'est pas ici question des chaudrons, des bassins et des divers ustensiles du quotidien, dont la production se rattache sans doute davantage à l'artisanat, mais plutôt de la dinanderie de luxe, comme par exemple les aquamaniles et les chandeliers zoomorphes, dont l'usage put être tout aussi bien relever du religieux que du profane³⁹¹.

³⁹⁰ New York, *Metropolitan Museum of art, Cloisters*, Inv. N° 47.101.48 et Stockholm, *Musée des antiquités nationales* ; C.R. af UGGLAS, *Gotländska Silverskatter från Valdemarstättets tid*, Oslo, 1936, p. 20, pl. XXI.

³⁹¹ P. BLOCH, *Aquamanilien*, dans la catalogue de l'exposition *Die Zeit der Staufer*, tome I, p. 497-498; P. BARNET, *Beasts of Every Land and Clime : An introduction to Medieval Aquamanilia*, dans *Lions, dragons and other beasts, Aquamanilia of the Middle Ages, Vessels for Church and Table*, New York, 2006, p. 3-10.

4. art rhénan, art mosan, art rhéno-mosan?

L'inévitable comparaison entre l'art mosan et son proche voisin rhénan devait s'imposer assez rapidement dans les débats scientifiques. La région mosane et la Rhénanie formaient deux entités voisines, non seulement sous un strict point de vue géographique, mais également, pendant l'époque médiévale, sur le plan politique, religieux et économique. Il n'est donc guère étonnant de constater que leurs productions artistiques réciproques, nourries de rapports constants, aient présenté d'étroits liens de parenté, à la fois sur le plan stylistique, iconographique et technique. Ces affinités artistiques sont parfois tellement étroites qu'il s'avéra bien souvent particulièrement ardu, pour les historiens de l'art, de les distinguer l'une de l'autre.

Dans les années 1840-1850, il était courant d'attribuer à la Rhénanie les émaux champlevés qui, pour des raisons techniques et stylistiques évidentes, ne pouvaient être rattachés à l'école limousine³⁹². Par la suite, cependant, les spécialistes de l'orfèvrerie médiévale allaient percevoir, au sein de ce corpus rhénan, des distinctions de style et de facture, qui les conduiraient tout naturellement à envisager l'existence d'une subdivision au sein de l'école rhénane. On localisait alors ces ateliers régionaux soit dans le diocèse de Liège, soit sur les rives de la Meuse, dans la région de Maastricht³⁹³. Il n'était pas encore question d'y voir une école artistique à part entière. Ce concept ne verrait le jour que bien plus tard, après la publication, par Charles de Linas, d'un élogieux rapport consacré à l'exposition d'art ancien organisée à Liège en 1881³⁹⁴.

Accueilli, dans un premier temps, avec une certaine réticence par les milieux scientifiques belges et internationaux³⁹⁵, le concept d'art mosan ne trouverait sa véritable consécration qu'après la parution du célèbre *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters* de

³⁹² J. LABARTE, *Recherches sur la peinture en Email dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Paris, 1856 ; A. de LABORDE, *Notices des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Louvre*, Paris, 1857.

³⁹³ Nous avons évoqué plus haut, à ce sujet, les recherches fondatrices des frères Schaepekens, de James Weale, d'Edmond Reusens et de Jules Helbig.

³⁹⁴ C. de LINAS, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, op.cit., Paris, 1882.

³⁹⁵ Émile Molinier, par exemple, en 1893, émettait de fortes réserves au sujet d'une spécificité mosane : « *Il n'y a qu'un art allemand, présentant sans doute de province en province de légères différences, mais formant toutefois un tout parfaitement homogène.* » (É. MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Tome 1, Paris, 1893, p. 140) ; La même idée se trouvait à nouveau développée plus loin, dans le même ouvrage : « *Ce que Linas a appelé il y a longtemps, et avec une apparence de raison, l'art lotharingien, n'est en réalité qu'un démembrement de l'art allemand, de même que l'orfèvrerie flamande du XIIe siècle : l'école de la Meuse ne peut pas se réclamer d'autre origine,...* » (Idem, p. 161).

Otto von Falke et Eric Frauberger. Dans cet ouvrage, von Falke proposait une méthode de classement permettant de différencier les émaux mosans et rhénans³⁹⁶.

En Belgique, cette étude fondamentale, accueillie avec enthousiasme par quelques jeunes chercheurs, propulserait véritablement la question mosane sur le devant de la scène historique³⁹⁷. En Allemagne et aux Pays-Bas, en revanche, l'attitude du monde scientifique serait plus mitigée. D'une manière assez paradoxale en effet, l'art mosan devait y trouver à la fois ses partisans les plus convaincus et ses pires détracteurs.

Après la révélation de l'existence d'une école d'émaillerie mosane, d'autres études du même type allaient suivre. Adolf Goldschmidt mettrait en évidence l'existence de l'école liégeoise des ivoires aux petites figures³⁹⁸, tandis que Max Schott s'attacherait à démontrer l'existence de *scriptoria* mosans actifs dès le XI^e siècle³⁹⁹.

En réponse à ces études fondatrices, Adriaen Pit⁴⁰⁰, Raphael Ligtenberg⁴⁰¹, le Père Josef Braun⁴⁰² et Hermann Beenken⁴⁰³ persisteraient farouchement à minimiser la singularité et la valeur intrinsèque des œuvres mosanes. L'art mosan ne représentait, dans leur esprit, qu'une infime variante régionale de la grande école rhénane, et ce tant dans le domaine de la sculpture que dans celui de l'orfèvrerie.

Ces oppositions théoriques relatives à la spécificité mosane, sous l'influence probable d'un contexte politique peu propice à la bonne entente belgo-germanique, devaient bientôt dégénérer en franc conflit scientifique, visant à déterminer laquelle, de ces deux écoles artistiques, surpassait l'autre sur le plan technique et esthétique.

Marcel Laurent, dans le texte introductif à l'exposition de l'*Art Ancien au Pays de Liège*, organisée à Paris, durant l'été 1924, irait jusqu'à proclamer haut et fort la supériorité de l'art mosan en s'appuyant, avec une certitude déconcertante, sur les étapes supposées de la carrière de l'orfèvre Godefroid de Huy :

³⁹⁶ O. VON FALKE et E. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Francfort, 1904 ; cette question est abordée de manière détaillée dans le chapitre consacré à l'orfèvre Godefroid de Huy.

³⁹⁷ Les recherches de Marcel Laurent, et plus tard celles de Joseph de Borchgrave d'Altena, de Suzanne Collon-Gevaert, ou encore de Marguerite Devigne, pour ne citer qu'eux, devaient, pendant longtemps encore, se fonder sur les bases établies dans l'étude fondatrice de von Falke.

³⁹⁸ A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolinh-gischen und sächsischen Kaiser, VIII-XI Jahrhundert*, Bd. 1, Berlin 1914, Bd. 2, Berlin 1918.

³⁹⁹ M. SCHOTT, *Zwei Lüttischer Sakramentare in Bamberg und Paris und ihre Verwandten*, dans *Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*, 284, Sraßburg, 1931.

⁴⁰⁰ A. PIT, *Inleiding tot den tweeden druk van de Catalogus van de Beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam*, Amsterdam, 1925

⁴⁰¹ P. LIGTENBERG, *Die romanische Steinplastik in die nördlichen Niederlanden*, La Haye, 1918.

⁴⁰² J. BRAUN, *Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst*, 1922.

⁴⁰³ H. BEENKEN, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924; *Schreine und Schranken*, dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1926, p. 65 et sv.

« L'art mosan s'enorgueillit donc au début du XIII^e siècle de ses modeleurs, ouvriers du cuivre ; l'art rhénan l'emporte sur lui par ses orfèvres émailleurs. A qui des deux reviendra la palme ? A celui qui saura étroitement associer la beauté du relief et l'éclat des couleurs vitrifiables. Ce fut l'art mosan. Vers 1130, semble-t-il, Godefroid de Claire, dit le Noble, bourgeois de Huy comme Renier le fondeur, apprenait en l'atelier de Saint-Pantaléon, auprès d'Eilbert de Cologne, la technique de l'émaillerie champlevée.»⁴⁰⁴

C'est sans doute avec la chasse de saint Héribert, et la question sous-jacente des attributions à l'orfèvre mosan Godefroid de Huy, que ces affrontements seraient les plus passionnés⁴⁰⁵. Il faudrait attendre les années 1950, et un climat politique international plus serein, pour que la question des relations artistiques entre la Meuse et le Rhin puisse être enfin abordée avec calme et discernement, dans un véritable esprit de conciliation.

Cette nouvelle vision des choses devait déboucher sur la grande exposition *Rhin-Meuse*, organisée à Cologne et Bruxelles, en 1972⁴⁰⁶. Depuis cette époque, il est couramment question d'art rhéno-mosan, une notion qui, bien qu'imparfaite, présente l'avantage de fournir une flexibilité mieux adaptée aux nombreuses interférences existant entre ces deux sphères artistiques voisines⁴⁰⁷.

Si, de nos jours, la question de la parenté et de l'interdépendance des arts de la Meuse et du Rhin, telle qu'elle put être formulée dans les écrits polémiques de l'entre-deux-guerres, semble particulièrement désuète, une question connexe conserve, quant à elle, toute son actualité : il s'agit du problème d'Aix-la-Chapelle, ville rhénane, ancien centre carolingien et symbole historique impérial, territorialement inclus dans le diocèse de Liège⁴⁰⁸.

⁴⁰⁴ M. LAURENT, *Catalogue de l'Art ancien au Pays de Liège*, Paris, 1924, p. 25 ; En 1945, Paul Fierens, paraphrasait encore cette théorie : « Ainsi l'art mosan, au début du XIII^e siècle, a pour champions ses ouvriers sur cuivre, ses « dinandiers ». L'art rhénan l'emporte sur lui par ses orfèvres émailleurs. Or, le premier, se mettant à l'école du second, va réussir à associer intimement « la beauté du relief et l'éclat des couleurs vitrifiables », à réaliser la fusion, la synthèse des deux techniques. » (P. FIERENS, *L'art Flamand*, éditions Larousse, Paris, 1945, p. 20-21).

⁴⁰⁵ S. COLLON-GEVAERT, *Les médaillons émaillés de la chasse de Saint Héribert*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Liège, 1932, p. 145 et sv. ; H. SCHNITZLER, *Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinswerkstatt*, Bonn, 1934 ; S. TROLL, *Funde zum Heribertschrein*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 11, 1939, p. 26 et sv. ; J. BRAUN, *Der Heribertschrein zu Deutz, seine Datierung und seine Herkunft*, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 6, 1939, p. 109, et sv. ; H. SCHNITZLER, *Der Schrein des Heiligen Heribert*, Mönchengladbach, 1962.

⁴⁰⁶ Voir *infra*.

⁴⁰⁷ Échanges bilatéraux qui, loin de se limiter à l'orfèvrerie, touchèrent également l'architecture, la sculpture, l'enluminure et la dinanderie, durant une vaste période s'étendant de l'époque ottonienne au XIV^e siècle, au moins.

⁴⁰⁸ E. SREPHANY, *Aachen im Land zwischen Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas*, 2, p. 123-128.

Située véritablement à la croisée des territoires mosan et rhénan, c'est à Aix-la-Chapelle, plus que partout ailleurs, que l'on va relever les interférences les plus étroites entre ces deux domaines artistiques.

Des considérations analogues peuvent être formulées au sujet de Maastricht. Ancien siège épiscopal et rivale historique de la cité liégeoise, les caprices du destin voulurent que cette ville mosane soit directement soumise à l'autorité impériale, une particularité qui aurait comme effet majeur de la soumettre à des courants artistiques émanant directement des autres régions de l'Empire⁴⁰⁹. Or deux œuvres, plastiquement liées, illustrent parfaitement bien l'ambivalence de Maastricht et d'Aix-la-Chapelle ; à savoir, chronologiquement, la châsse de Saint-Servais, à Maastricht, et la châsse de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle⁴¹⁰.

Sur la première, se côtoient le style traditionaliste du maître de saint Paul, et celui, plus progressif du maître de saint Pierre. C'est ce second style, caractérisé par le côté ruisselant des drapés, que l'on retrouvera, plus tard, sur une partie des reliefs de la châsse de Charlemagne. Après quelques années d'interruption, cette châsse sera achevée dans un style proche des derniers reliefs de la châsse des Rois Mages de Cologne⁴¹¹. Cet exemple démontre, s'il fallait encore le faire, que les frontières géo-politiques, arbitrairement fixées par la volonté humaine, ne peuvent aucunement freiner les échanges culturels et artistiques entre peuples voisins.

B. l'art mosan et ses contacts avec l'étranger.

Une production artistique de type régional ne peut uniquement se définir en fonction de critères strictement intrinsèques. Georges-Henri Dumont, dans le texte de sa préface au catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, le faisait subtilement remarquer en citant l'historien Maurice Lombard :

« *Il n'existe pas d'art véritable dans un domaine clos, autarcique.* »⁴¹²

⁴⁰⁹ A. LEMEUNIER, *L'orfèvrerie*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XIe au XIIIe siècle*, p. 121.

⁴¹⁰ E. G. GRIMME, *Goldschmiedekunst im Mittelalter*, Cologne, 1972 ; A. LEMEUNIER, *Introduction*, dans *op.cit.*, p. 24.

⁴¹¹ F. MÜTHERICH et D. KÖTZSCHE, *Der Schrein Karls der Großen. Bestand und Sicherung 1982-1988*, Aix-la-Chapelle, 1998.

⁴¹² G.-H. DUMONT, «*Humanus*» (*plus humain*), préface au catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*.

Il est en effet fondamental, pour se faire une idée précise d'une culture ou d'un phénomène artistique, de le comparer à des phénomènes analogues émanant d'autres foyers créateurs. Il s'agit le plus souvent de régions voisines, appelant des comparaisons évidentes, mais il peut également être question de contacts plus éloignés, liés à la région concernée par des relations de natures diverses (économiques, politiques, culturelles, ...).

Il peut également s'agir d'une zone artistique indépendante, parfois distincte dans le temps, comme cet art antique, greco-romain ou byzantin, avec lequel l'art mosan fut si souvent comparé. L'art mosan, en tant que production de type régional, ne déroge évidemment pas à cette règle. La démonstration de singularité, de son existence propre, appela constamment des comparaisons et des différenciations, par rapport aux productions voisines de Rhénanie, de Flandres, du nord de la France, d'Angleterre et de Scandinavie. Des confrontations avec des œuvres limousines, saxonnes, et même polonaises, donnèrent également lieu à d'intéressants dossiers.

En réalité il serait possible pour définir l'art mosan, de paraphraser la définition célèbre par laquelle un chanoine de la cathédrale de Liège cherchait à définir le clergé liégeois ; l'art mosan n'est, en effet, ni de l'art germanique, ni de l'art rhénan, ni de l'art français, ni de l'art flamand, mais il entretient avec ces régions artistiques des échanges riches, multiples et réciproques. Il n'est donc ni l'un ni l'autre, mais il est à la fois l'un et l'autre⁴¹³ .

1. l'art mosan et la France.

a. la question mosano-limousine

Les rapports entretenus entre la région mosane et divers centres artistiques français se trouvent également au coeur d'un bon nombre de discussions. En réalité, la question ne se limite pas à une seule problématique mais se pose de diverses manières, en fonction de la région, de l'époque, et des techniques concernées.

Les premiers amateurs d'émaux médiévaux, spécialistes ou collectionneurs, se trouvèrent assez vite confrontés à un évident problème de classification. À côté des émaux limousins, des émaux champlévés, d'une provenance toute autre, semblaient également avoir

⁴¹³ « *La Germanie nous compte parmi ses ressortissants les plus proches, et la Gaule parmi ses parents les plus éloignés. Quant à nous nous ne sommes ni l'un ni l'autre, mais nous sommes à la fois l'un et l'autre* » (cité par J. STIENNON, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 23).

existé. Certains spécialistes, comme par exemple le célèbre abbé Texier, furent tout d'abord tentés de les rattacher à l'art byzantin, dont ils semblaient refléter le style :

*« La ville de Limoges se montra sous ce rapport la plus industrielle, une grande réputation s'attacha à ses artistes, et elle donna son nom aux émaux. Les preuves abondent à partir du XIe siècle, pour nous montrer son activité, pour signaler son abondante production, et presque son monopole. Nous attribuerons donc indistinctement à cette ville tous les émaux sur cuivre que ne réclament pas les autres pays, qu'ils ne réclament pas avec les raisons solides et incontestables fixées par la critique moderne. »*⁴¹⁴

Et plus loin :

*« Jusqu'à la fin du XIIIe siècle, à côté des produits d'un art évidemment d'origine française, se rencontrent des productions étrangères par la forme et par l'inspiration. Le costume des personnages représentés, l'ornementation, les attributs des dignités, les détails du costume, et jusqu'aux inscriptions, rappellent une origine grecque. Ainsi les personnages sont vêtus de la tunique romaine transportée à Constantinople, et de la Chlamyde fixée sur l'épaule par une fibule. Les vêtements sont brodés de franges où brillent des perles et des pierreries enchâssées. Les femmes ont conservé le costume romain modifié par le Bas-Empire ; les Christs sont vêtus au moins d'un jupon. Les Croix à quatre branches égales, les ornements d'une architecture à plein-cintre et à coupes, les formes arbitraires et conventionnelles des végétaux exotiques, la barbe des personnages élevés dans la hiérarchie civile ou religieuse, l'orarium, la forme de la chasuble sont des signes dont la réunion révèle une inspiration, sinon une provenance orientale. »*⁴¹⁵

L'abbé Texier étant originaire du Limousin, il peut donc sembler normal qu'il ait voulu porter une attention toute particulière aux émaux de sa région. Toutefois, la perception qu'il pouvait avoir de l'émaillerie médiévale était déjà surannée, en 1857, lors de la publication son *Dictionnaire*⁴¹⁶. Entre-temps, quelques spécialistes français, comme Adolphe Didron, Jules Labarte, le comte de Laborde, et bien d'autres encore avaient fait de grandes avancées dans les méthodes de classification des émaux médiévaux.

Un an, en effet, avant la parution de cet ouvrage, Jules Labarte avait publié un volume du plus haut intérêt, entièrement consacré à l'histoire de l'émail, durant l'antiquité et le

⁴¹⁴ C. TEXIER, *Dictionnaire d'orfèvrerie de gravure et de ciselure chrétienne*, Paris, 1857, col. 670.

⁴¹⁵ *Idem*, col. 959-960.

⁴¹⁶ En réalité, le *post-scriptum* de son introduction, daté du 31 mars 1856, nous révèle que ce monumental ouvrage fut entrepris 13 ans plus tôt...

moyen âge⁴¹⁷. Sa vision de l'émaillerie médiévale y était à la fois plus juste et bien mieux documentée que celle de l'abbé Texier puisqu'il soutenait que les orfèvres germaniques avaient également excellé dans cette technique et qu'ils avaient même pu, sous certains aspects, surpasser les ateliers limousins. Il opposait, dans ce sens, les deux productions, en comparant, d'une part, leur usage respectif des couleurs et des dégradés chromatiques, et de l'autre, leur mode de production :

*« Les productions de l'émaillerie rhénane ont été moins répandues en Europe que celles de Limoges. Les émailleurs allemands ne se sont pas laissés entraîner à fournir, comme les Limousins, une grande quantité de pièces de pacotille. Dès le milieu du XIIe siècle, ils se sont surtout attachés à fabriquer des pièces d'ornementation, colonnettes, arcades, listels, qui entraient ensuite dans la composition de quelque grande pièce d'orfèvrerie. »*⁴¹⁸

Parmi les caractéristiques premières de l'émaillerie rhénane, Labarte soulignait une tendance évidente à l'imitation des émaux cloisonnés byzantins⁴¹⁹.

Le point de vue défendu par Jules Labarte n'était pas un fait isolé. Alexandre de Laborde était également du même avis, puisqu'il affirmait :

*« Prétendre toutefois que cette ville eut le monopole des émaux, c'est ignorer l'histoire de ce procédé qui nous apprend que les orfèvres de tous les pays en connaissaient l'usage ; c'est aussi méconnaître les habitudes vagabondes et nomades des maîtres, et même des apprentis de tous les métiers, qui portaient au loin leurs secrets et leur habileté. Ainsi s'explique la présence sur la rive gauche du Rhin, à Cologne, à Mayence, et mieux encore dans un grand rayon autour d'Aix-la-Chapelle, ce vieux centre du luxe carolingien, d'une abondance de pièces d'orfèvrerie émaillée, dont Limoges ne peut revendiquer ni le style, ni le caractère, ni la gamme de tons simple et sévère, compositions et colorations qui semblent découler plus directement des belles traditions de l'antiquité, que de pratiques byzantines. »*⁴²⁰

⁴¹⁷ J. LABARTE, *Recherches sur la peinture en Émail dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Paris, 1856.

⁴¹⁸ *Idem*, p. 67.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 60.

⁴²⁰ A. de LABORDE, *Notices des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Louvre*, Paris, 1857, p. 33-34.

Dans un premier temps, les érudits semblent s'être focalisés sur les rapports chronologiques et qualitatifs existant entre les productions émaillées limousines et rhéno-mosanes. Il s'agissait non seulement de déterminer l'antériorité d'une production régionale par rapport à l'autre, mais également de mettre en évidence leurs principales différences.

Certains archéologues français, comme le comte Ferdinand de Lasteyrie, avaient cherché à s'appuyer sur les écrits de Philostrate pour démontrer la primauté de l'école d'émaillerie limousine. Il avait cherché, tout comme d'autres allaient par ailleurs tenter de le faire pour l'émaillerie rhéno-mosane, à établir une sorte de continuité artistique entre les émaux celtes et les émaux limousins.

Félix de Verneilh, en 1863⁴²¹, s'opposerait violemment à cette théorie en refusant, tout d'abord, de reconnaître des limousins dans ces fameux « barbares de l'Océan » évoqués par Philostrate. Il estimait, en effet, beaucoup plus raisonnable d'y reconnaître les émaux fabriqués par les ateliers insulaires, à l'époque de la colonisation romaine et, par ailleurs, retrouvés en assez grand nombre *in situ*, lors de campagnes archéologiques.

Insistant, d'autre part, sur le prestige, dès l'époque médiévale, des émaux issus des ateliers germaniques, il refusait catégoriquement de reconnaître, dans ce domaine, la supériorité des ateliers limousins. Contrairement au comte de Lasteyrie, qui avait interprété comme un caprice, le fait que Suger ait eu recours à des orfèvres lorrains pour la réalisation de son célèbre pied de croix, Félix de Verneilh, appuyant ses dires sur l'exemple de Nicolas de Verdun, restait, pour sa part, convaincu de la supériorité des émailleurs germaniques :

*« ...Mais bien que Nicolas de Verdun parlât en dialecte français, bien que nous devions aujourd'hui nous intéresser à lui comme à un compatriote, il appartenait, répétons-le, à l'école allemande ; et les émailleurs de Suger eussent-ils eu exactement la même origine, la signification naturelle de l'appel qui leur fut fait, c'est assurément de témoigner en faveur de l'ancienneté et de la supériorité de l'école germanique. »*⁴²²

Alfred Darcel, qui était, tout comme Jules Labarte, persuadé que le passage des émaux cloisonnés sur or, selon l'usage byzantin, aux émaux champlevés sur cuivre, s'était produit en

⁴²¹ F. de VERNEILH, *Les émaux français et les émaux étrangers, Mémoire en réponse à M. Le comte de Lasteyrie*, dans *Bulletin Monumental*, 1863, t. IX, 3^e série, p. 113 et 225 ; voir également le *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, t. XII, p. 5.

⁴²² *Idem*, p. 228.

Allemagne, dans le courant du XI^e siècle⁴²³, se prononçait également en faveur de l'antériorité des émaux rhénans par rapport aux limousins. Son argumentation s'appuyait sur deux éléments. Tout d'abord, certaines orfèvreries allemandes de la première moitié du XI^e siècle, comme la croix de Théophano, semblaient avoir conjugué les deux techniques, matérialisant de cette manière le passage de l'un à l'autre procédé⁴²⁴. Ensuite, c'est bien à des orfèvres « lorrains », et non à des limousins, que Suger s'était adressé pour la réalisation de son célèbre pied de Croix. Darcel pensait trouver, dans cet événement, la preuve ultime de la réputation confirmée de l'école rhénane d'émaillerie, dès les premières décennies du XII^e siècle.

Darcel ne s'arrêterait pas en si bonne voie. Non content d'avoir démontré l'antériorité des émaux rhénans, il s'appliquerait, ensuite, à démontrer que les deux centres artistiques avaient pu entretenir des échanges prolifiques. Il appuyait cette seconde hypothèse sur les relations bien attestées, à la fin du XII^e siècle, entre les moines l'abbaye de Grandmont et ceux de Siegburg :

*« Or l'église de Siegburg possède encore quatre grandes châsses de travail allemand malheureusement fort mutilées, de même style que celles de saint Héribert, de Deutz et de saint Pantaléon, de Cologne, ainsi qu'un coffre tout en émail champlévé très barbare et datant certainement des origines de cet art, et il est impossible que les moines de Grandmont n'aient pas vu ces œuvres dans l'abbaye à laquelle elles appartenaient. Il serait également permis de supposer qu'ils commandèrent, à Cologne, quelque châsse, comme celles qu'ils avaient vues, pour enfermer quelques unes des reliques qu'ils emportaient, et que l'étude de ces émaux colonais ait aidé au développement de l'émaillerie limousine. »*⁴²⁵

Ces différentes analyses sont évidemment antérieures à l'émergence de la notion d'art mosan, telle que nous la connaissons à l'heure actuelle. Le lecteur aura toutefois compris que les fameux émaux rhénans, dont il est ci-dessus question, regroupent évidemment une partie

⁴²³ « L'idée vint alors de réserver dans le cuivre lui-même les filets que l'on était obligé de rapporter dans les émaux cloisonnés, et de parfondre les émaux dans les cavités ainsi ménagées entre les réserves de métal. C'était un retour inconscient à l'ancienne émaillerie gallo-romaine en même temps qu'une imitation économique des anciens émaux byzantins. Nous pensons que c'est en Allemagne que s'opéra cette transformation. » (A. DARCEL, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie du Moyen âge et de la Renaissance*. Série D. Paris, 1867, p. 8.

⁴²⁴ Le fait que les champlévés les plus anciens imitent visiblement le cloisonné, ainsi que la survivance du cloisonné au delà du XI^e siècle sur les grandes châsses rhénanes des XII^e-XIII^e siècles semblaient selon lui conforter cette hypothèse ; *Idem* ; Cette idée lui avait probablement été inspirée par des publications allemandes, comme celles de Ferdinand von Quast, qui avait soutenu que l'émaillerie rhénane serait née de l'esprit d'émulation suscité par la présence d'émailleurs grecs, à Cologne, au début du XI^e siècle.

⁴²⁵ *Idem*, p. 13 ; A. DARCEL, *Excursion artistique en Allemagne*.

de la production émaillée émanant des ateliers mosans. Tout n'est finalement qu'une question d'appellation.

En réalité, les exposés dont il vient d'être question montrent clairement que, dès le troisième quart du XIXe siècle, et ce en la quasi-absence de documents photographiques et de reproductions fidèles, les spécialistes se faisaient une idée très claire des caractères distinctifs des émaux limousins et germaniques.

Ernest Rupin, en 1890, dans son *Œuvre de Limoges*, ne développera pas une argumentation foncièrement différente de celle de ses prédécesseurs. La manière d'aborder le sujet resterait la même, dans les grandes lignes, à cela près que les orfèvres lotharingiens de Suger, et Nicolas de Verdun, se trouveraient intégrés dans une rubrique spéciale, consacrée à l'école mosane, et curieusement opposée à celle du Rhin...

Le tout jeune concept d'« art mosan » semble alors avoir fait école. Il n'est cependant pas inintéressant d'observer que Rupin, qui est français, ne devait pas appliquer la superposition, habituelle chez les auteurs belges, des notions d'école mosane et de Principauté de Liège. Sa perception de l'école mosane d'émaillerie restait à la fois plus vaste, plus floue, et sans doute plus exacte :

*« Cologne et les bords du Rhin n'eurent pas, au surplus, le monopole de l'orfèvrerie émaillée. Il y avait à Verdun et dans toute la Lorraine, sur les bords de la Meuse, une école d'émailleurs qui acquit rapidement une grande renommée. »*⁴²⁶

Cette vision des choses devait perdurer. En 1951, Joseph de Borchgrave d'Altena affirmait encore :

*« Au XIIe siècle, l'école mosane, rivale de celle du Rhin, surclasse les ateliers de Limoges dont la production a un caractère plus commercial. »*⁴²⁷

Pourtant, à la même époque, certains spécialistes allaient appréhender la question des relations Meuse-Limoges d'une manière un peu moins réductrice.

⁴²⁶ RUPIN, *L'Œuvre de Limoges*, Paris, 1890, p. 42 voir également *Bulletin Monumental*, 1891, 6^e série, t. VII, p. 305-320.

⁴²⁷ Catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, p. 52 ; Six ans plus tard, Hanns Swarzenski défendait encore la supériorité des écoles d'émaillerie mosane, rhénane et anglaise : « *Contrary to the production of Limoges, which fairly can be called a mass production – an art industry in the modern sense of the word – these works are unique and conclusive exponents of a great trend in which not only the arts and crafts, but also the theological thought of the High Middle Ages excelled.* » (H. SWRAZENSKI, *The Song of the Three Worthies*, op.cit. , p. 32.)

Dès 1952, Marie-Madeleine Gauthier abordait la question de l'interdépendance artistique des deux régions sous un regard novateur. Délaissant les vieilles querelles de clocher, elle préférait aborder ce complexe dossier en évoquant la possibilité d'influences et d'échanges mutuels⁴²⁸.

Elle rappelait en effet que, s'il n'était pas invraisemblable d'imaginer que Wibald de Stavelot, impressionné par les orfèvreries qu'il avait vues à Solignac en 1134, ait voulu s'en inspirer pour la réalisation du chef-reliquaire de saint Alexandre, il était tout aussi possible de déceler l'influence de procédés techniques typiquement mosans sur certaines orfèvreries limousines de la seconde moitié du XIIe siècle⁴²⁹. Pour le début du siècle suivant, elle évoquait encore, tout en rappelant son caractère exceptionnel, la châsse d'Ambazac, visiblement inspirée par la célèbre châsse des Rois Mages de la cathédrale de Cologne⁴³⁰.

Elle imputait la supériorité reconnue des œuvres mosanes aux différences économiques fondamentales opposant les deux productions ; alors que les émailleurs mosans s'étaient consacrés à des commandes ecclésiastiques de haut niveau, leurs confrères limousins avaient, de leur côté, opté pour une production en série, correspondant aux exigences « standard » d'une clientèle étendue⁴³¹.

Cette idée serait reprise par quelques auteurs. Alors que Jean Squilbeck proposait de chercher la source d'inspiration fondamentale du chef-reliquaire du pape Alexandre dans les bustes reliquaires de saint Baudime à Saint-Nectaire et de Saint-Chaffre du Monastier⁴³², Jean-Claude Ghislain allait encore plus loin, en interprétant le voyage de Wilbald comme une des causes possibles de l'éclosion soudaine de l'émaillerie mosane, vers le milieu du XIIe siècle⁴³³.

Albert Lemeunier, qui envisageait, à son tour, la question des relations artistiques entre les émaux mosans et limousins, abordait la question avec plus de modération. Il signalait tout d'abord avec clairvoyance que, si l'orfèvrerie émaillée s'était développée dans ces deux

⁴²⁸ M.-M. GAUTHIER, *Émaillerie mosane et émaillerie limousine*, dans *l'Art Mosan. Journées d'études*, P. FRANCASTEL (éd.), Paris, 1952, p. 125-137.

⁴²⁹ *Idem*, p. 128-133 ; une observation que Marquet de Vasselot avait déjà formulée au début du XXe siècle ; J. J. MARQUET DE VASSELLOT, *L'orfèvrerie et l'émaillerie aux XIIIe et XIVe siècles*, dans *L'Histoire de l'Art*, A. MICHEL (éd.), II, 2, p. 942.

⁴³⁰ *Idem*, p. 134.

⁴³¹ *Idem*, p. 136-137.

⁴³² J. SQUILBECK, *Le chef-reliquaire du pape Alexandre aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Critique historique et examen des formes*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 53, 1984, p. 3-19 ; cette étude est envisagée de manière détaillée dans le chapitre consacré à l'orfèvre Godefroid de Huy.

⁴³³ J. -C. GHISLAIN, *Réflexions sur le voyage de l'abbé Wibald de Stavelot en Aquitaine et les débuts de l'émaillerie champlevée mosane*, dans le *Bulletin des Amis du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, 9, octobre 1982, p. 5-13.

régions, c'était probablement parce que, dans les deux cas, le contexte y avait été particulièrement propice. Les communautés religieuses étaient nombreuses, l'activité intellectuelle y était intense, et la vénération toute particulière que les fidèles portaient aux reliques des nombreux saints locaux se trouvait à l'origine d'un réel besoin en reliquaires et en matériel liturgique⁴³⁴.

Rappelant à son tour l'existence de liens étroits entre les monastères de Stavelot et de Solignac, il restait cependant particulièrement prudent au sujet d'éventuelles influences limousines. Cologne et Trèves, beaucoup plus proches, n'avaient-elles pas pratiqué l'art de l'émaillerie cloisonnée depuis le XI^e siècle ? Ensuite, comment expliquer que Suger ait fait appel à des orfèvres mosans, vers 1145-1147, si ces derniers n'avaient alors déjà joui d'une réputation confirmée ? Il reconnaissait toutefois que ces différentes observations n'excluaient d'aucune manière que des contacts et des échanges aient pu être entretenus entre orfèvres mosans et limousins et rappelait, en guise de preuve, la présence de vernis bruns, une technique spécifiquement rhéno-mosane, sur quelques orfèvreries limousines⁴³⁵.

D'autres questionnements relatifs aux échanges artistiques avec la France vinrent peu à peu se joindre au débat. Alors qu'avec la polémique se rapportant à l'émaillerie limousine, il avait été question des relations réelles ou suspectées entre des centres artistiques fort éloignés, la problématique touchait à présent à la question des échanges et des influences entre zones limitrophes ou voisines. En effet, à diverses époques et en maints endroits, des interférences de différents types peuvent être relevées entre la Meuse moyenne et le nord-est de la France, tant dans le domaine de la sculpture monumentale et sur ivoire, que dans celui de l'orfèvrerie, de l'enluminure, du vitrail, ...

En réalité, cet intéressant dossier mérite d'être envisagé point par point, car la problématique est multiple et ambivalente. Nous tenons toutefois à remarquer, avant d'entrer dans le vif du sujet, que nous touchons ici au cœur même du débat lié à la définition même des limites géographiques imputables à l'art mosan. En effet, aux questions relatives aux problèmes de filiations et d'échanges, vient se superposer une interrogation d'ordre théorique : lorsqu'il est question d'œuvres originaires de Lorraine, de Champagne, ou encore d'Ile-de-France, doit-on parler d'échanges, d'influences artistiques, ou faut-il au contraire

⁴³⁴ A. LEMEUNIER, *Limoges et l'Art mosan. Concordances et différences*, dans le catalogue de l'exposition *Émaux de Limoges, XIIIe-XIXe siècle*, Namur, 1996, p. 43-52.

⁴³⁵ *Idem*, p. 44.

envisager la question en termes de prolongation et de ramifications plus ou moins lointaines d'un style régional défini.

Par le passé, les spécialistes de l'art mosan eurent tendance à se focaliser sur les centres artistiques situés sur le cours de la Meuse moyenne. Cette vision des choses les porta à assimiler le phénomène artistique mosan à une réalité historique de type politico-géographique : le diocèse de Liège. Or chacun sait qu'aucune école régionale ne peut être envisagée comme une entité imperméable aux échanges et aux influences. En réalité, rien ne passe plus aisément les frontières que les artistes, les œuvres, les modes et les courants stylistiques. Pendant l'époque médiévale, la Meuse entretenait des échanges soutenus et réciproques avec plusieurs foyers artistiques du nord-est de la France.

b. Émile Mâle, Suger et le symbolisme typologique

Depuis le milieu du XIX siècle, les historiens de l'art s'étaient appuyés sur le texte de Suger relatif à l'emploi d'une équipe d'orfèvres lotharingiens pour la réalisation d'un pied de croix monumental, pour mettre en évidence la maîtrise atteinte par l'école d'émaillerie mosane, dès les premières décennies du XIIe siècle.

Reprenant ce dossier sous un angle nouveau, Émile Mâle allait véritablement mettre le feu aux poudres en tentant de démontrer que le symbolisme typologique, véritable fer de lance des émailleurs rhéno-mosans, avait en réalité été développé par Suger durant les travaux d'aménagements de la grande abbatale⁴³⁶. En attribuant la création de ce mode de pensée symbolique au génie français, Mâle commentait en quelque sorte un acte patriotique ; Il rendait à la France un des traits fondamentaux des plus belles réalisations de l'art germanique du XIIe siècle⁴³⁷. Une telle étude ne pouvait évidemment passer inaperçue. Sur fond de première guerre mondiale, les réactions, alimentées par les motivations les plus diverses, allaient fuser de toutes parts⁴³⁸.

⁴³⁶ E. MÂLE, *La part de Suger dans la création de l'iconographie du moyen âge*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, 1914/15, vol. XXXV, p. 91-102, 161-168, 253-262 et 339-349 ; *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 115-185.

⁴³⁷ Cet intéressant dossier est analysé en détail dans le chapitre que nous consacrons à l'historiographie relative à l'orfèvre Godefroid de Huy.

⁴³⁸ Pour un résumé complet des débats relatifs à ce sujet, nous invitons le lecteur à se reporter au chapitre consacré à l'orfèvre Godefroid de Huy.

À l'issue de ces discussions, les milieux scientifiques internationaux allaient porter une attention nouvelle au programme iconographique des principales verrières françaises.

Marcel Laurent, dans une étude très documentée, devait démontrer, avec pertinence que, contrairement à ce qu'avait soutenu Mâle, les vitraux de Saint-Denis n'étaient pas fondés sur un mode de pensée typologique, mais au contraire sur le principe du symbolisme anagogique. Il n'y avait donc aucune connexion possible avec l'art mosan⁴³⁹.

Pourtant, quelques fragments provenant d'une verrière disparue, confirmaient bien la présence, autrefois, à Saint-Denis, d'une vaste composition typologique⁴⁴⁰. Motivés par cette découverte, les spécialistes devaient envisager, sous un regard neuf, la question de l'influence de l'orfèvrerie mosane sur le vitrail français.

On ne pouvait malheureusement plus rien tirer des fragments de Saint-Denis. En revanche, un ensemble, bien conservé, semblait éclairer cette problématique d'un jour nouveau. On conservait, en effet, à la cathédrale Saint-Etienne de Châlons-sur-Marne (**pl. 24-1**), plusieurs panneaux du XIIe siècle, présentant, par le style et l'iconographie, une parenté évidente avec les plus belles réalisations mosanes du XIIe siècle⁴⁴¹. Ces différents fragments, qui s'intégraient dans une verrière consacrée au thème de la Rédemption, présentaient effectivement d'étroites affinités avec les œuvres typologiques rhéno-mosanes.

Le panneau central reprenait l'iconographie carolingienne de la *Crucifixion*, telle que l'appliquaient traditionnellement les artistes de l'empire germanique. Le Christ, les deux pieds posés l'un à côté de l'autre, selon une iconographie couramment appliquée par les fondeurs rhéno-mosans, était entouré de la Vierge et de saint Jean, alors que, au-dessus des bras de la croix, apparaissaient en buste, dans des médaillons, les personnifications de *Sol* et de *Luna*. Les quatre demi-cercles encadrant cette composition représentaient, sur l'axe vertical, *Ecclesia* et *Synagoga*, et sur l'axe horizontal, le *Sacrifice d'Isaac* et le *Serpent d'airain*. Dans les écoinçons, étaient figurés *le Roi David* et *Samson*, préfigures du Christ, et deux prophètes. Sur le reste de la verrière, d'autres thèmes typologiques, comme la *Vision d'Ézéchiel*, le

⁴³⁹ M. LAURENT, *Godefroid de Claire et la croix de Suger à l'abbaye de Saint-Denis*, dans *Revue archéologique*, 1924, vol. XIX, p. 79-87 ; Louis GRODECKI, *Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail du XIIe siècle. I. Histoire et restitution*, CVMA, Paris, 1976 ; *Études sur les vitraux de Suger à St Denis (XIIe siècle)*, CVMA, Paris, 1995.

⁴⁴⁰ Il s'agit d'un panneau représentant la *Vision d'Ézéchiel*, selon une iconographie assez proche de ce que l'on peut observer sur le pied de croix de Saint-Omer ; E. PANOFISKY, *Abbot Suger on the abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1946, p. 192-202.

⁴⁴¹ Ces panneaux furent découverts dans le courant du XIXe siècle et enlevés de la cathédrale en 1882. Ils firent aussitôt l'objet d'un certain nombre de publications ; L. MAGNE, *l'œuvre des peintres verriers français*, Paris, 1885, p. VIII-X ; E. MÂLE, *la peinture sur verre*, dans A. MICHEL, *Histoire générale de l'art*, Paris, 1906, vol. I, p. 792 ; *Les vitraux de Champagne-Ardenne*, CVMA, Paris, 1992.

Raisin de Canaan, l'inscription du *Signe Tau*, et la *Veuve de Sarepta*, sont également reconnaissables.

La parenté de ce vitrail avec l'art mosan ne se limitait visiblement pas à sa conception iconographique. Le style des compositions, les coloris francs et les bandeaux d'orfrois, au bas du vêtement des personnages, affichaient d'évidentes similitudes avec certaines œuvres mosanes comme l'autel portatif de Stavelot et la bible de Floreffe.

Louis Grodecki, qui devait aborder cette question à de nombreuses reprises⁴⁴², estimait que ce vitrail de la *Rédemption* avait probablement été conçu par des artistes originaires du Pays de Liège. Il proposait, par ailleurs, d'en comprendre certaines particularités iconographiques, comme par exemple le thème assez rare de la *Pêche du Léviathan*, à la lumière des écrits de célèbre théologien liégeois Robert de Saint-Laurent⁴⁴³.

La découverte de quelques fragments de vitraux, lors des fouilles archéologiques menées en 1979 sur le site de l'église abbatiale de Stavelot, allait relancer les débats. Le nom des maîtres verriers actifs à Stavelot, sous les abbatiats de Wibald et d'Erlebald étaient connus par des actes consignés dans le cartulaire de l'abbaye⁴⁴⁴. Il s'agissait d'un certain Alard, et de son fils Simon. Jacques Stiennon, qui relevait d'étroites similitudes entre les fragments découverts à Stavelot et certains détails du vitrail de Châlons, allait même jusqu'à se demander s'il ne fallait pas y reconnaître une œuvre des verriers stavelotains, réalisée vers le milieu du XIIe siècle, à l'époque de l'abbatit de Wibald⁴⁴⁵.

⁴⁴² L. GRODECKI, *Vitraux des églises de France*, Paris, 1947, pl. 10 ; L. GRODECKI, *À propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points d'iconographie mosane*, dans Francastel (éd.), *L'art Mosan, Journées d'études*, p. 161-170 ; *Les vitraux de Châlons-sur-Marne. Les Monuments historiques de France*, Paris, 1957 ; L. GRODECKI, *Les vitraux de Châlons-sur-Marne et l'art mosan*, dans *Actes du XIXe congrès international d'Histoire de l'Art*, Paris, 1959.

⁴⁴³ L. GRODECKI, dans *l'Art Mosan*, p. 167-169.

⁴⁴⁴ J. HALKIN et G. ROLAND, *Recueil des chartes de l'abbaye de Stavelot-Malmédy*, t. 1, 1909, p. 309-314, n° 154, et p. 504-505, n° 266.

⁴⁴⁵ « Comme le style et le module sont en tous points conforme à ceux des visages du vitrail mosan de Châlons-sur-marne, il n'est pas téméraire d'attribuer soit à Alard, actif à partir de 1130, soit à son fils Simon, dont on reconnaît l'expérience en 1173, l'exécution des vitraux de l'église abbatiale de Stavelot ainsi que du vitrail de la Passion de Châlons-sur-Marne, sous le gouvernement de Wibald, vers le milieu du XIIe siècle. » (J. STIENNON, dans le catalogue de l'exposition *Wibald, abbé de Stavelot-Malmédy et de Corvey (1131-1158)*, p. 76-77.)

c. l'art mosan et le premier gothique français

Toujours à Châlons, et parallèlement à la question du vitrail, la découverte de quelques fragments sculptés, provenant du cloître de l'église Notre-Dame-en-Vaux, devait ouvrir de nouvelles perspectives⁴⁴⁶.

Ces nouveaux vestiges venaient rejoindre plusieurs fragments, connus depuis le XIXe siècle et disséminés à travers le monde, au sein de diverses collections publiques et privées. Un examen attentif de ces fragments devait révéler l'activité de plusieurs sculpteurs, d'origines et de styles différents. Alors que plusieurs sculptures se rattachaient visiblement au style bien reconnaissable de la cathédrale de Chartres, d'autres éléments, dont un apôtre conservé au *Cleveland Museum of Art* et un fragment du même type exhumé par le chanoine Hubert, présentaient en revanche un style « métallique » évoquant les plus belles réalisations des orfèvres mosans⁴⁴⁷. Par ailleurs, plusieurs statues colonnes provenant de ce même cloître constituaient un ensemble de scènes bibliques formant un cycle typologique préfigurant la *Passion du Christ* : le *Sacrifice d'Isaac*, le *Serpent d'airain*, le prophète Siméon et saint Jean-Baptiste. Une *Veuve de Sarepta* du Musée Mayer van den Bergh venait compléter la série conservée *in situ*⁴⁴⁸.

⁴⁴⁶ L. HUBERT, *Les restes du Cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne. La part de la chance dans les trouvailles archéologiques*, dans *Mémoires de la Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts du département de la Marne*, t. LXXVII, 1962, p. 58-80 ; A. PRACHE, *Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne*, dans *Idem*, p. 61-72 Le chanoine Hubert, qui en fit la découverte en 1937, dans le jardin du presbytère, ne communiqua sa découverte qu'en 1961 ; voir à ce sujet W. SAUERLÄNDER, dans les *Actes du Congrès international d'Histoire de l'Art*, New York, 1961 et également *Eine Säulenfigur aus Châlons-sur-Marne in Museum in Cleveland (Ohio)*, dans *Pantheon*, 1963, p. 143-148 ; *Skulpturen des 12 Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXV (1962), 2, p. 100.

⁴⁴⁷ « Rien de plus instructif en fait, que l'étude des différentes mains qui ont participé à une série donnée ; ainsi, aux apôtres de Riggisberg et de Sarry s'opposent deux autres figures : l'apôtre du Musée de Cleveland et un nouvel apôtre, d'un style évidemment comparable, que les fouilles de Châlons ont permis de reconstituer tout récemment. Ils n'ont plus rien de commun avec le style solennel, empesé et déjà anachronique du roi. La carrure puissante, l'énergie contenue des gestes, la dynamique des draperies ourlées de plis pesants dénotent au contraire l'influence d'une autre personnalité marquante de l'atelier châlonnais : le maître qui sculpta le prophète Daniel et une série de personnages trapus et musclés qui semblent lutter contre les draperies lourdement plissées qui les enserrent. » (L. PRESSOUYRE, *Un apôtre de Châlons-sur-Marne*, dans *Monographien der Abegg Stiftung Bern*, 1968, p. 19-20) ; voir également L. PRESSOUYRE, *Sculptures du premier art gothique à Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne*, dans *Bulletin Monumental*, CXX, 1962, p. 259-366 ; et *Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne*, dans *Archeologia*, n°24, 1968, p. 78 ; et, toujours du même auteur, *Réflexions sur la sculpture du XIIIe siècle en Champagne*, dans *Gesta*, IX/2, 1970, p. 16-31.

⁴⁴⁸ L. PRESSOUYRE, *op.cit.*, dans *Archeologia*, p. 74-77 ; le style des sculptures de cette série typologique ne présente toutefois aucune caractéristique mosane.

Willibald Sauerländer était, comme la plupart des spécialistes de la question, convaincu de la présence d'influences mosanes dans la sculpture monumentale française du XIIe siècle. Dans son étude détaillée des sculptures de Châlons, en 1962, il devait, à ce sujet, formuler une remarque intéressante. S'appuyant sur l'analyse stylistique des vestiges sculptés des abbayes de Saint-Trond et de Saint-Jacques, à Liège, il se demandait si, comme Diepen l'avait pressenti⁴⁴⁹, on ne fallait pas également envisager un retour d'influence du premier gothique français vers les ateliers rhéno-mosans⁴⁵⁰.

Cette idée intéressante serait cependant occultée par le rôle grandissant que les historiens de l'art allaient accorder aux influences mosanes, dans le développement du premier gothique.

La question des influences de l'art mosan dans le nord de la France, et plus précisément en Champagne et en Ile-de-France, dépasse, en réalité, de loin la problématique des contacts artistiques entre régions voisines.

Ces relations d'échanges semblent en effet avoir connu leurs moments les plus forts entre 1150 et 1200 environ, une période qui ne correspond pas uniquement aux heures de gloire de l'orfèvrerie mosane puisqu'il s'agit également, dans une optique plus large, d'une phase déterminante dans l'histoire de l'art européen ; puisqu'elle correspond à la phase initiale du style gothique. C'est également au cours de ces mêmes décennies que les principaux pays nord-européens allaient adopter des idéaux communs devant donner naissance au grand courant international des années 1200...

En 1970, la revue *Gesta*, profitant de l'intérêt suscité par la grande exposition new yorkaise, devait consacrer un numéro entier au phénomène 1200⁴⁵¹. Plusieurs auteurs y abordaient la question de l'art mosan et de l'influence qu'il put alors exercer sur les ateliers français.

Sumner Mc. Crosby y proposait une étude détaillée du portail occidental de Saint-Denis. Parmi les multiples courants régionaux ayant influencé les sculpteurs dionysiens, il accordait une place importante au style « belgo-rhénan », dont il relevait la présence sur

⁴⁴⁹ Diepen avait en effet envisagé l'introduction du gothique en région mosane et en Rhénanie en fonction d'un vaste courant d'influences venu du nord de la France. Il parlait à ce sujet de « *Nordfranzösische Bauplastische Invasion* »... ; A. DIEPEN, *Die romanische Bauornamentik in Kloesterrath*, la Haye, 1931, p. 88 -116.

⁴⁵⁰ W. SAUERLÄNDER, *Skulpturen des 12 Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1962, p. 97-124 ; cette remarque intéressante résiste cependant difficilement à la chronologie des œuvres concernées.

⁴⁵¹ Il s'agissait en réalité du volume des actes du *Symposium* consacré à la « Renaissance du XIIe siècle » et organisé au Musée de la *School of Design* de *Rhode Island*, les 14 et 15 mai 1969 ; *Gesta, International center of Medieval Art*, volume IX/2, 1970.

plusieurs chapiteaux de la crypte et du portail méridional, ainsi que sur le célèbre relief des douze apôtres, retrouvé lors de la campagne de fouilles de 1947, et dont les principaux fragments se trouvaient partagés entre le *Louvre*, le *Musée des Thermes de Cluny*, et le *Musée municipal* de Saint-Denis⁴⁵².

Léon Pressouyre communiquait, pour sa part, quelques réflexions personnelles relatives à la sculpture champenoise du XII^e siècle. Un important volet y était consacré à la question de l'influence mosane. À côté des ensembles sculptés et des vitraux de Châlons, il signalait également la présence de quelques fonts baptismaux de facture résolument mosane, de dalles funéraires rappelant les sculptures de Maredsous, et de plusieurs orfèvreries émaillées de type rhéno-mosan, comme la reliquaire disparu de Montier-en-Der, la châsse de saint Alban à Nesle-la-Reposte, devenue entre-temps la châsse de saint Georges de la cathédrale de Troyes, ainsi que plusieurs plaques émaillées, *membra disjecta* d'œuvres disparues⁴⁵³.

d. émaux mosans et émaux franco-mosans

On a beaucoup disserté au sujet de la présence, en Champagne, d'émaux de type mosan. Alors que Joseph de Borchgrave d'Altena, Suzanne Collon-Gevaert, et bien d'autres encore, considéraient qu'il s'agissait bel et bien d'œuvres mosanes importées en Champagne, ou réalisées sur place par des artistes mosans, quelques spécialistes français, comme Mireille Jottrand et François Salet devaient s'opposer à une telle attribution. Ils relevaient, en effet, sur ces œuvres, un certain nombre de variantes stylistiques qui les portaient à envisager l'existence d'ateliers locaux, influencés par la mouvance internationale de l'orfèvrerie mosane⁴⁵⁴. Léon Pressouyre affirmait à ce sujet :

« La question de l'origine géographique précise des émaux mosans de la deuxième moitié du XII^e siècle a été posée, ces derniers temps, avec insistance. En Champagne même, on a avancé que les plaques émaillées de la série typologique du trésor de Troyes pouvaient être des œuvres originales fabriquées sur place. Les émaux récemment retrouvés en Champagne, il faut l'avouer, ne présentent pas de caractères communs sur lesquels on pourrait fonder une notion d'école. En l'état actuel de la recherche, il paraît sage de

⁴⁵² S. Mc CROSBY, *The West Portals of saint-Denis and the Saint-Denis Style*, dans *Gesta*, IX/2, p. 9.

⁴⁵³ L. PRESSOUYRE, *Réflexions sur la Sculpture du XII^e siècle en Champagne*, dans *Idem*, p. 16-19.

⁴⁵⁴ F. SALET, *les émaux de la cathédrale de Troyes*, dans *Bulletin Monumental*, 1965, p. 250-251 ; M. JOTTRAND, *Les émaux du trésor de la cathédrale de Troyes décoraient-ils les tombeaux des comtes de Champagne*, dans *Gazette des Beaux arts*, 1965, 1, p. 257-264.

continuer à parler d'émaux mosans importés, même si cette notion est ambiguë. L'hypothèse d'ateliers itinérants mosans qui a été avancée⁴⁵⁵ ne change rien au problème de l'influence extérieure qui s'est exercée par cet intermédiaire en Champagne.»⁴⁵⁶

Neil Stratford, étant donné le rôle majeur de la Champagne dans la création du premier gothique, en tant que carrefour d'influences, mais également en tant que centre créateur, estimait au contraire qu'il serait tout à fait crédible d'y situer des ateliers locaux produisant des œuvres d'inspiration mosane. Il en voulait pour preuve une série d'émaux atypiques, comme par exemple ceux de Gault-la-Forêt et de Nesle-la-Reposte, de provenance champenoise, et inclassables au sein de la production spécifiquement mosane (pl. 24-2)⁴⁵⁷.

En l'absence d'éléments probants, de documents écrits attestant, soit l'importation de ces œuvres, soit leur fabrication sur place, que ce soit par des ateliers mosans ou par des artistes locaux travaillant sous leur influence, cette question semble condamnée à demeurer dans le domaine de l'hypothèse. Or la problématique est ici d'autant plus complexe qu'elle dépend directement d'une approche théorique de l'orfèvrerie mosane.

Il s'agit tout d'abord des questions engendrées par la définition même de la zone artistique mosane, et ensuite, dans un autre registre, par le concept même d'émaillerie mosane. Or, chacun sait que les réponses apportées à ces deux interrogations connaissent de multiples variantes.

Si l'on adopte un point de vue traditionnel et réducteur, en se focalisant sur le cours de la Meuse moyenne et sur la réalité politico-religieuse du diocèse de Liège, et si dans cette optique, on se réfère uniquement aux émaux provenant avec certitude de ce périmètre restreint pour définir l'émaillerie mosane, on se trouve assez vite confronté à une impasse théorique. Que faire en effet des émaux provenant de la haute Meuse, de la Lorraine, de Verdun, patrie du grand orfèvre Nicolas? et de la même manière que faire de Maastricht? Ne sont-ils pas mosans?

Si au contraire, dans une certaine logique, on veut inclure dans la sphère artistique mosane les orfèvreries lorraines⁴⁵⁸, ne doit-on pas également tenir compte des émaux

⁴⁵⁵ M.-M. GAUTHIER, dans le catalogue de l'exposition *El arte romanico*, Barcelone, 1961, n° 426, p. 262-263.

⁴⁵⁶ L. PRESSOUYRE, *op.cit.*, p. 17.

⁴⁵⁷ « *The châsse also has a wider significance as one of the Mosan inspired monuments of the second half of the twelfth century, which document the comté de Champagne as a major center of the Early gothic style, whether in architecture, sculpture, stained glass, manuscript illumination or the "Minor Arts"* » (N. STRATFORD, *Catalogue*, n° 19, p. 99).

⁴⁵⁸ Le problème étant par ailleurs que ces orfèvreries ne sont plus connues que par des descriptions et des croquis anciens. C'est par exemple le cas de la châsse de saint Vanne, châsse de type mosan que certains ont voulu

champenois voisins ? Dans ce cas de figure, l'attribution de certaines œuvres à des ateliers locaux ou à des artistes migrants passerait sans doute au second plan, mais en même temps, l'appellation « mosane » deviendrait passablement caduque.

Ensuite, si l'on se reporte aux critères avancés autrefois par Otto von Falke pour définir les émaux mosans, on se rend assez vite compte que de nombreux émaux, de provenances diverses, ne cadrent pas avec les caractéristiques stylistiques, iconographiques et techniques du noyau relativement homogène mis en relation avec Godefroid de Huy et son atelier. Or cette définition restrictive d'un style d'émaillerie mosane ne cesse de poser de problèmes aux spécialistes, constamment confrontés à des œuvres « atypiques ». De nombreux exemples, relevés çà et là dans la littérature scientifique montrent que, dans ce cas de figures, les scientifiques ont tendance à rattacher aux zones d'influence mosane (nord-est de la France mais aussi Angleterre, nous y reviendrons) les émaux de type mosan présentant d'importantes variantes stylistiques par rapport au « noyau dur ». Ne s'agit-il pas, là aussi, d'une solution de facilité ?

La Lorraine, la Champagne deviennent alors de grands « fourre-tout », auxquels il est bien commode d'attribuer les œuvres problématiques... **(pl. 25-1 à 3)**

Ces questions brouillent quelque peu la perception que l'on peut avoir de l'art en Champagne, au XIIe siècle, et de ses contacts avec l'art mosan. Nous sommes bien conscient de nous faire, ici, l'avocat du diable, mais la problématique méritait d'être soulevée. Nous y reviendrons dans un cadre plus large.

e. l'art mosan, le style 1200 et le premier gothique

En réalité, la question des sources du premier gothique et du rôle que l'art mosan put y jouer est particulièrement complexe. Ceux qui s'y sont risqués semblent en avoir retiré davantage de questionnements que de réponses définitives. Quoi de plus immatériel et de plus indéfinissable en effet que la notion d'influence artistique ?

Lorsque l'on adopte un prudent recul, on constate en effet que, depuis l'époque carolingienne, l'histoire de l'art médiéval d'Occident fut élaborée sur base de rapports artistiques, nourris et constants. Les théories à ce sujet se succédèrent, toutes plus inventives les unes que les autres, toutes détenant probablement une part de vérité, et toutes,

attribuer à Godefroid de Huy et personne, mais également de l'ambon émaillé de la cathédrale, une œuvre dans laquelle on a voulu voir le modèle potentiel de l'ambon de Klosterneuburg.

probablement aussi, contaminées par une vision contemporaine de la question. Le contexte politique particulier de la première moitié du XXe siècle, traversé par deux conflits mondiaux, eut sans aucun doute comme effet majeur de brouiller la perception que les principaux spécialistes de l'époque pouvaient avoir du sujet...⁴⁵⁹

Les historiens de l'art qui s'attachèrent à l'étude des plus belles réalisations des années 1200-1230 et de ses sources n'en furent pas dupes et adoptèrent, dès les années 1950-1960, un ton résolument prudent. Le cas de Reims est à ce sujet particulièrement éloquent⁴⁶⁰.

Anne Prache, en 1961, s'attachant au caractère antiquisant de plusieurs groupes sculptés, dont la célèbre *Visitation*, se questionnait au sujet de l'origine de ses sculpteurs. Elle se demandait s'il pouvait s'agir d'artistes originaires de la Meuse ou si, au contraire, la parenté évidente avec les plus belles réalisations antiquisantes des orfèvres mosans ne pouvait pas s'expliquer par la référence à un modèle commun : l'art rémois de l'époque carolingienne⁴⁶¹.

Dix ans plus tard, Léon Pressouyre, qui reprenait à son tour ce difficile dossier, s'interrogeait quant au rôle joué par les ateliers champenois dans la transmission des données stylistiques exploitées par les sculpteurs rémois du XIIIe siècle⁴⁶². Se gardant prudemment de répondre à cette question, il rappelait toutefois avec pertinence que l'influence de Notre-Dame de Châlons sur la cathédrale de Sens avait pu être vérifiée :

« *La rencontre du style de Sens avec les modèles antiques semble avoir emprunté le détour d'un art local que nous pouvons maintenant pressentir à Châlons. La révolution stylistique des années 1200⁴⁶³ prit naissance dans les contradictions des années 1170-1180.* »

464

La Champagne joua donc véritablement le rôle de carrefour, de passage obligé pour les influences artistiques émanant des principaux centres artistiques de l'époque, tant français que

⁴⁵⁹ À ce sujet nous renvoyons le lecteur aux quelques pages consacrées à l'orfèvre Hugo d'Oignies.

⁴⁶⁰ R. HAMMAN-Mc LEAN, *Reims als Kunstzentrum im XII und XIII Jahrhundert*, dans *Kunstchronik*, 1956, p. 288.

⁴⁶¹ A. PRACHE, *Contribution à l'étude des contacts et des échanges établis entre les sculpteurs du XIIIe siècle. A propos de la cathédrale de Reims*, dans *Gazette des Beaux Arts*, XLVII, 1961, p. 133.

⁴⁶² L. PRESSOUYRE, *Réflexions sur la sculpture du XIIe siècle en Champagne*, dans *op.cit.*, p. 25.

⁴⁶³ J. STIENNON, *Situation de l'art mosan vers 1200 : conditions historiques et problèmes d'influences*, dans *Economies et Sociétés au Moyen Age*. Mélanges offerts à Edouard Perroy, Paris, 1973, p. 130-149.

⁴⁶⁴ *Idem*, p. 26. ; et L. PRESSOUYRE, *Sculptures retrouvées de la cathédrale de Sens*, dans *Bulletin monumental*, 1969, p. 107-118.

rhéno-mosans. S'imprégnant à son tour de ces influences, elle sut s'en nourrir pour développer, à son tour, un style porteur.

À ce sujet, Robert Didier évoquait le rôle probable des grandes foires de Champagne dans la transmission des courants artistiques, des œuvres et dans les échanges humains⁴⁶⁵. Il s'agit sans aucun doute, d'un élément intéressant qu'il convient de prendre en considération dans l'analyse des modes de diffusion du premier gothique, mais il serait dommage de se limiter à ce seul aspect de la question. Si l'art mosan joua incontestablement un rôle dans l'élaboration du premier style gothique, au XIIe siècle, on ne peut nier que ce style, une fois confirmé, allait à son tour intensément influencer la sphère artistique rhéno-mosane. Mais plutôt que d'influences consécutives, il semble préférable de raisonner en terme d'échanges mutuels étalés sur plus d'un siècle. En paraphrasant les conclusions avancées naguères par Hanns Swarzenski, nous pouvons donc considérer que le nord-est de la France, tout comme les régions bordant le cours de la Meuse moyenne, correspondant *grosso modo* au territoire lotharingien, formaient un long couloir par lequel transitaient des influences croisées venues de France et de Germanie. L'art d'un orfèvre comme Hugo d'Oignies, au carrefour des mondes français et germaniques, constitue en lui-même une démonstration magistrale de cette théorie⁴⁶⁶.

Il nous paraît cependant essentiel d'apporter, à ce sujet, quelques mots d'explication. Au cours des deux siècles précédents, les historiens de l'art se sont focalisés sur la seule personne de Hugo d'Oignies, et ont voulu en faire, non seulement le dernier grand orfèvre mosan, ce qu'il ne fut assurément pas, mais également la figure de proue d'une école d'orfèvrerie située dans l'Entre-Sambre-et-Meuse.

En réalité, il semblerait que cette insistance sur la personnalité de l'orfèvre Hugo résulte d'une manie, assez répandue dans les milieux spécialisés, consistant à tout attribuer aux quelques noms d'artistes que l'histoire avait bien voulu nous livrer. Dans le cas de l'art mosan, ce processus fut probablement renforcé par la généalogie artificielle, enchaînant de manière méthodique, sur la ligne du temps, les œuvres attribuées à Renier de Huy, Godefroid de Claire, Nicolas de Verdun et, finalement, Hugo d'Oignies⁴⁶⁷.

⁴⁶⁵ R. DIDIER, *Châsses médiévales. Problèmes d'histoire et d'orfèvrerie*, communication donnée aux 7^e Journées lotharingiennes, le 30 octobre 1992 ; texte non publié. Observation citée par A. Dierkens, en conclusion au volume d'acte des 7^e Journées lotharingienne, Luxembourg, 1994, p. 229.

⁴⁶⁶ Nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré à cet orfèvre.

⁴⁶⁷ S. BALACE, *Hugo sous l'angle historiographique*, dans les actes du colloque *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 79-86.

Dans ce dossier, l'œuvre de Hugo venait, fort à propos, combler une importante lacune. Le profil de l'orfèvrerie mosane, au cours des premières décennies du XIII^e siècle, semble assez décousu. Peu d'œuvres originaires des anciens centres de la Meuse moyenne nous sont parvenues. Ce que nous en connaissons ne présente plus l'homogénéité des œuvres du siècle précédent. Il y a pour cela différentes raisons dont les rôles respectifs sont assez indéfinissables. Aléas du temps, certes, puisque pour reprendre l'expression consacrée, l'art mosan est un « art sinistré », mais également évolution propre à l'orfèvrerie mosane, dont les productions majeures semblent alors se concentrer dans des zones quelque peu excentrées...

En bref, le fait de se focaliser sur Hugo d'Oignies permettait aux historiens de l'art de poursuivre artificiellement un certain cours logique de l'histoire. Or, cette démarche intellectuelle, totalement arbitraire de surcroît, aurait comme effet majeur de brouiller considérablement les données. Les principaux spécialistes de l'art mosan allaient s'efforcer, tant bien que mal, de rattacher à son œuvre, ainsi qu'à sa prétendue école, un certain nombre d'orfèvreries originaires non seulement du Hainaut, mais également du nord de la France. Ces attributions abusives étaient souvent établies sur la présence de filigranes et de décors niellés, caractéristiques distinctives de l'œuvre de notre orfèvre. Par la force des choses, l'activité de certains centres émergents et de certains ateliers serait pendant longtemps ignorée. On ne prête qu'aux riches...

L'exposition récemment consacrée à Hugo d'Oignies, et le colloque organisé à cette occasion, en réfutant certaines attributions traditionnelles, révélèrent l'activité, à cette époque, d'ateliers d'orfèvrerie établis dans le Hainaut, le diocèse de Cambrai, l'Artois, la Picardie.

On ne connaît rien des années de formation de Hugo d'Oignies. Les connexions étroites observées, depuis longtemps déjà, entre le trésor d'Oignies et des œuvres françaises des années 1220-1230, toutes techniques confondues (vitrail, sculpture, orfèvrerie, arts graphiques) permettent toutefois d'envisager un écolage dans cette région.

Entre 1230 et 1250, la tradition romane semble s'être estompée graduellement pour laisser la place au nouveau style gothique. Après le milieu du XIII^e siècle, les contacts avec la France, non seulement avec la Champagne mais également avec l'Île de France, semblent encore s'accroître. Ce phénomène, observable dans le domaine de l'architecture et de la sculpture mobilière, peut également être relevé sur les œuvres orfévrees de cette période. Les ateliers parisiens exportent vers nos régions, et les ateliers locaux déclinent à leur tour les

éléments apportés par ce style nouveau. L'influence que les princes évêques d'origine française purent avoir sur ce phénomène a quelques fois été évoquée. Cette hypothèse semble de nos jours devoir être remise en question. Si dans certains cas, le rôle de l'une ou l'autre personnalité emblématique peut justifier la présence d'une œuvre française dans nos régions, il serait imprudent d'en faire une généralité. Par ailleurs, si le gothique français s'infiltré dans le diocèse, il ne s'agit cependant pas toujours d'une influence directe, certaines formules pouvant très bien avoir été transmises par l'intermédiaire de la Flandre, du Brabant, et de la Rhénanie.

Le contexte de l'introduction du gothique, sur le territoire mosan, a été relativement peu investigué. Par ailleurs, le cas mosan apparaît, de prime abord, d'une telle complexité qu'il semble impossible d'en établir un profil général. L'apport français se manifeste visiblement sous différentes formes, et sous différents degrés d'intensité. Il peut s'agir d'une influence ténue, songeons par exemple au sourire crispé, à la rémoise, de certains personnages de la chasse de saint Remacle⁴⁶⁸. D'autres œuvres témoignent, au contraire, de l'intégration des principes fondamentaux du style gothique par un artiste local. C'est déjà le cas pour le polyptique de Floreffé, ce le sera, plus tard, pour la Vierge de la chancellerie de Walcourt. Des observations analogues peuvent être formulées au sujet de la sculpture, de l'architecture et de la peinture de manuscrits.

En réalité, la situation de l'art mosan, au XIIIe siècle, est d'une telle complexité qu'il n'est pas étonnant de relever, ça et là dans le discours des spécialistes, de brusques revirements.

Le cas particulier de l'ostensoir de Herkenrode doit ici être évoqué. Considéré, depuis le XIXe siècle, comme un chef-d'œuvre majeur de l'art religieux national, témoin de la maîtrise parfaite du gothique par nos artistes, il figurera dans le catalogue des principales expositions d'art mosan et d'art ancien⁴⁶⁹. C'est d'ailleurs à l'occasion de l'exposition internationale de

⁴⁶⁸ La question étant bien entendu ici de savoir s'il convient de maintenir la datation traditionnelle de 1268, ou s'il est préférable de rajeunir l'œuvre de plusieurs décennies, comme le souhaite Benoît van den Bossche dans son article des *Aachener Kunstblätter*. Nous renvoyons à ce sujet le lecteur au chapitre de cette thèse consacré à l'orfèvrerie du XIIIe siècle.

⁴⁶⁹ J. WEALE, *Catalogue des objets d'art religieux du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*, Malines, 1864, n° 406, p. 55 ; et du même auteur *Ostensoir de l'abbaye de Herkenrode*, dans *le Beffroi*, 3, 1866-1870, p. 347-348 ; catalogue de l'exposition *l'Art ancien au pays de Liège*, Liège, 1881, n° 94, p. 66-67 ; Catalogue de l'exposition *l'Art ancien au pays de Liège*, Liège, n° 59 ; catalogue de l'exposition *l'Art ancien au pays de Liège*, Paris, 1924, n° 50, p. 62 ; catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, n° 425, p. 233.

1951-1952, qu'une découverte inattendue devait être faite : l'ostensoir portait sans aucun conteste le poinçon fleurdéliné des ateliers parisiens !!⁴⁷⁰

Il s'agissait donc d'une œuvre d'importation, témoignant d'échanges directs entre le territoire mosan et les ateliers parisiens, alors en vogue. La présence d'une œuvre parisienne à l'abbaye de Herkenrode demeure inexplicée. Plusieurs hypothèses ont été avancées à ce sujet⁴⁷¹. Quoi qu'il en soit, un fait est certain. Le souhait de la prieure Aleyde de Diest, commanditaire de l'ostensoir, était visiblement d'abriter la sainte Ostie dans un réceptacle prestigieux, ce qui témoigne de la dévotion pour la Saint-Sacrement dans les milieux religieux mosans, à la fin du XIIIe siècle⁴⁷².

D'un strict point de vue historiographique, il est clair que la découverte d'un poinçon parisien sur une œuvre traditionnellement considérée comme mosane porterait les spécialistes à aborder la question de l'orfèvrerie de la fin du XIIIe siècle avec une prudence renforcée. Comme le faisait déjà observer Hubert Landais en 1952 :

*« Des œuvres comme le polyptique de Floreffe ou le saint Blaise de Namur portent plus que d'autres la trace des échanges qui ont existé entre les deux pays. Le poinçon découvert sur la monstrance d'Herkenrode doit, semble-t-il, nous inciter à nuancer davantage les attributions d'origine pour certaines pièces mosanes ou françaises de la fin du XIIIe siècle. »*⁴⁷³

La situation semble encore plus complexe pour le XIVe siècle. Mais la question semble ici s'inverser. De sorte qu'il convient alors, non plus de relever les éléments importés au sein du style mosan, mais au contraire de percevoir ce qui est encore proprement mosan parmi les caractères du gothique international. Il suffit pour s'en persuader d'observer la célèbre Vierge de la Gleize ou encore la Vierge de marbre blanc de la cathédrale d'Anvers. Des observations analogues peuvent être faites au sujet des quelques œuvres orfévrees, conservées pour cette

⁴⁷⁰ La découverte revient à Hubert Landais, qui examina l'ostensoir lors de son arrivée à l'exposition parisienne de 1952. Il s'agit du plus ancien témoignage conservé attestant de l'usage de ce poinçon par les orfèvres parisiens ; P. VERLET, *Orfèvrerie mosane et orfèvrerie parisienne au XIIIe siècle, dans l'Art mosan. Journée d'étude*, Paris, 1952, p. 213-215.

⁴⁷¹ Si l'influence de l'origine française du prince évêque Jean de Flandre doit probablement être minimisée, l'origine brabançonne de la prieure de Herkenrode demeure quant à elle une piste bien plausible. En effet, depuis le mariage de Jean Ier, duc de Brabant avec la fille de Louis IX, Marguerite de France, suivi du mariage de Marie de Brabant avec Philippe le Hardi, le Brabant entretenait effectivement des liens étroits avec les milieux parisiens ; R. DIDIER, dans le catalogue de l'exposition *Filles de Citeaux au pays mosan*, Crédit communal, 1990, n° 64, p. 85-86.

⁴⁷² L'ostensoir porte le millésime 1286. Nous sommes donc 40 ans après l'instauration de la *Fête Dieu* par l'évêque de Liège Robert de Thourotte.

⁴⁷³ H. LANDAIS, *op.cit.*, p. 215.

époque, comme par exemple l'ostensoir reliquaire de sainte Ursule, à la basilique Notre-Dame de Tongres. Cette élégante tourelle, supportée par deux anges, qui se rattache clairement aux modèles parisiens du début du XIV^e siècle, doit avoir été réalisée par un atelier mosan, situé sans certitude à Liège ou à Aix-la-Chapelle⁴⁷⁴.

2. l'art mosan et l'Angleterre

Pendant l'époque médiévale, la Meuse et l'Angleterre entretenirent d'importants échanges commerciaux et culturels. Ce fait, attesté par de nombreux documents, fut démontré à de nombreuses reprises par Félix Rousseau et ses successeurs⁴⁷⁵. Il n'est donc pas étonnant de constater que, sous certains aspects, les œuvres issues de leurs ateliers respectifs aient pu présenter, à de nombreux égards, d'incontestables affinités.

D'une manière analogue à ce qui a pu être observé dans le cas des émaux champenois du XII^e siècle, le monde scientifique se trouva assez rapidement confronté à des objets émaillés, de grande qualité⁴⁷⁶, visiblement apparentés aux émaux champlevés rhéno-mosans mais s'en différenciant cependant par un certain nombre de singularités stylistiques et techniques.

Dans un premier temps, le réflexe fut de voir dans ces émaux des œuvres mosanes, exportées Outre-Manche ou fabriquées sur place par des orfèvres d'origine mosane. En 1952, dans une conférence tenue aux *Journées d'Études* consacrée à l'art mosan, Charles Oman affirmait encore avec détermination :

*« Il est clair en tout cas que l'Angleterre s'est trouvée incluse dans l'aire pour laquelle les émailleurs mosans ont travaillé, si bien qu'il n'y a rien de formel à opposer à la suggestion suivant laquelle certains émailleurs mosans ont exécuté des ordres pour l'Angleterre »*⁴⁷⁷.

⁴⁷⁴ E. G. GRIMME, *die gotischen kapellenreliquiare im aachener Domschatz*, dans *Aachener Kunstblätter*, 39, 1969.

⁴⁷⁵ F. ROUSSEAU, *La Meuse et le pays Mosan en Belgique. Leur importance historique avant le XIII^e siècle*, dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, t. 39, 1930, p. 85-88 ; et du même auteur, *L'Art Mosan, Introduction historique*, 2^e éd, 1970, p. 34-35.

⁴⁷⁶ Hanns Swarzenski, en 1958, situait l'émaillerie insulaire sur le même pied que les émaux rhéno-mosans : *«The highly developed art of Romanesque champlevé enamel painting in Northern Europe reached its summit and its finest flowering in the second half of the twelfth century in the district between Cologne, the valley of the Meuse and the English Channel.»* (*the Song of the three Worthies, op.cit.* , p. 32)

⁴⁷⁷ C. OMAN, *Influences mosanes dans les émaux anglais*, dans *L'Art Mosan. Journées d'Études*, p. 156.

Il fallut toutefois se rendre à l'évidence, ces émaux, dont l'origine insulaire semblait, par ailleurs, confortée par leur présence séculaire sur le territoire, se trouvaient sous différents aspects directement liés à des œuvres issues d'ateliers locaux (vitraux, enluminures,...), de sorte que l'hypothèse d'une origine mosane dut être remise en question.

Ces émaux anglais se partagent en réalité en deux groupes distincts :

Les œuvres du premier groupe, le « groupe de Pierre et de Paul », ainsi que la plaque du *Christ victorieux* (M. 209-1925) du *Victoria & Albert Museum*, mise à part leur appartenance à la catégorie des émaux champlevés, n'ont pas grand chose en commun avec le *corpus* mosan. Elles déclinent un style singulier, fermement ancré dans la tradition artistique insulaire.

En réalité, ce sont les œuvres du second groupe qui, dans le cadre de cette thèse, nous intéressent directement. Il s'agit de la crosse de Willelmus, et de celle de Whithorn, des ciboires de Kenneth, de Malmesbury, et de Warwick (pl. 27-2), et des coffrets de la cathédrale de Troyes et de l'ancienne collection Frésart. Comme ces œuvres présentent une certaine analogie formelle et conceptuelle avec les émaux rhéno-mosans, les spécialistes pensèrent tout d'abord qu'il s'agissait d'œuvres continentales.

Mary Chamot serait la première, en 1930, à évoquer l'hypothèse d'une origine insulaire au sujet des trois ciboires, de la crosse de Willelmus et des coffrets émaillés de Troyes, de Boston et de Londres⁴⁷⁸.

Avant d'évoquer l'abondante littérature scientifique consacrée à ces différents émaux, il convient de s'attacher, pour un moment, à l'historiographie des plaques émaillées de Henry de Blois, conservées au *British Museum*. En effet, intégrées, dans un premier temps, dans l'œuvre de Godefroid de Huy, elles seraient ensuite attribuées à l'Angleterre pour être finalement rendues à un orfèvre mosan. En réalité, en tenant compte de cette dernière attribution, ces plaques peuvent être considérées comme un témoin déterminant de l'influence directe du courant mosan sur des ateliers insulaires.

Lorsque ces plaques arrivèrent au *British Museum* en 1852, elles avaient déjà fait l'objet de quelques publications, de sorte qu'elles étaient déjà bien connues des milieux spécialisés⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ M. CHAMOT, *English medieval Enamels*, University College Monographs on English mediæval art, II, 1930.

⁴⁷⁹ *Archæologia*, t. IV, 1810, p. 139, T. FISHER (non signé), *Gentleman's Magazine*, December 1813, p. 545 ; G. ISAACS, *On an Enamelled Plate of the Twelfth Century* dans *Journal of the British Archæological Association*, III, 1848, p. 104.

A. W. Franks, qui les publierait à son tour, en 1853, à leur entrée au musée, reprendrait l'hypothèse d'une attribution à la Rhénanie⁴⁸⁰

En réalité, c'est Otto von Falke qui, une fois de plus, devait prendre l'initiative de restituer l'objet au milieu mosan en l'intégrant dans le groupe des œuvres de diverses provenances imputables à l'entourage de Godefroid de Huy⁴⁸¹.

En 1910, reprenant l'argumentation de von Falke, H. P. Mitchell, conservateur du département des industries métalliques, au *Victoria & Albert Museum*, irait encore plus loin en attribuant cette œuvre remarquable à l'orfèvre Godefroid en personne⁴⁸². Il proposait d'associer ces étranges plaques concaves à la châsse de saint Swithun, dont les reliques se trouvaient conservées à la cathédrale de Winchester. Nos émaux, placés sur un soubassement orfèvré, étaient supposés avoir commémoré la consécration de la nouvelle châsse par Henri de Blois, en 1150 (**pl. 26-1**)⁴⁸³.

L'article de 1813 rappelait que ces plaques émaillées, assemblées à l'aide de rivets, de manière à former une sorte de plat peu profond, avaient été conservées pendant de longues années par une famille respectable de la région. S'appuyant sur leur présence sur le sol anglais, bien avant que le goût pour l'art médiéval ne s'y soit développé, Mitchell avançait la théorie selon laquelle elles s'y seraient en réalité toujours trouvées. Se référant à la biographie supposée de Godefroid, telle que l'avaient reconstituée Jules Helbig et Otto von Falke, il avançait la théorie selon laquelle l'orfèvre mosan se serait rendu en Angleterre entre 1146 et 1173, période pendant laquelle on supposait qu'il s'était absenté de sa Meuse natale :

« *Considering the enthusiasm of Bishop Henry in promoting artistic work of all kinds for the service of the Church, and in view of his reputation and resources, it would be no ground for surprise, if Godefroid should have come here at his invitation.*»⁴⁸⁴

Cette assertion ne reposait, en réalité, sur rien de tangible. Il ne s'agissait que d'une simple supposition, motivée, sans doute, par l'enthousiasme avoué de l'auteur pour l'ouvrage d'Otto von Falke.

⁴⁸⁰ A. W. FRANKS, *On the additions to the collections of National Antiquities in the British Museum*, dans *Archæological Journal*, X, 1853, p. 9.

⁴⁸¹ O. VON FALKE et E. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten*, p. 72.

⁴⁸² H.P. MITCHELL, *Some enamels of the school of Godefroid de Claire*, IV, dans *Burlington Magazine*, 35 (1919), p. 92-102, pl. IX et X;

⁴⁸³ *Idem*, p. 101.

⁴⁸⁴ *Idem*, p. 102.

En l'absence de document ou de données historiques plus précises, les historiens de l'art éprouvaient d'importantes difficultés à situer chronologiquement la réalisation de ces deux plaques. Elles étaient situées, un peu au hasard, dans la seconde moitié de l'épiscopat de Henri de Blois (1129-1171), en fonction de l'évolution stylistique des émaux mosans, et du parcours personnel de sa figure de proue, l'orfèvre Godefroid de Huy, c'est à dire une tranche chronologique située entre 1150 et 1170 environ.

Soulignant le caractère hasardeux de la plupart de ces hypothèses, Marcia Collish allait à son tour s'attacher à cette difficile question⁴⁸⁵. Passant au crible les moindres données historiques relatives à la longue carrière de l'évêque Henri, elle allait tenter de mettre en évidence le moment le plus propice à la commande d'une orfèvrerie émaillée de haut niveau. Acceptant l'hypothèse de Mitchell, qui avait reconnu dans l'objet offert par le donateur la châsse disparue de saint Swithun, elle proposait de prendre comme point de départ le *terminus postquem* de 1150, date de la translation des reliques dans leur châsse. Le texte inscrit sur les plaques, loin d'être anodin, constituerait un élément clé de son raisonnement⁴⁸⁶. Dans ces vers, l'évêque se présentait comme celui dont dépendait la paix de l'Angleterre. Il s'agissait visiblement des propos d'un homme puissant, au sommet de sa gloire⁴⁸⁷. Ce type

⁴⁸⁵ M. uy

L. COLISH, *A Twelfth century problem*, dans *Apollo*, LXXXVII, 1968, p. 36-40.

⁴⁸⁶ Sur la plaque de l'évêque Henri, on peut lire l'hexamètre léonin suivant :

« *ARS AURO GEMMISQ(ue) PRIOR.
PRIOR OMNIBUS AUTOR.
DONA DAT HENRICUS VIVUS IN ERE DEO:
MENTE PAREM MUSIS. MARCO VOCE PRIOREM :
FAMA VIRIS. MORES CONCILIANI SUPERIS. »*

Et sur la seconde le distique élégiaque ;

« *MUNERA GRATA DEO PREMISSUS
VERNA FIGURAT :
ANGELUS AD CELUM RAPIAT POST
DONA DATOREM :
NE TAMEN ACCELERET NE SUSCITET
ANGLIA LUCTUS :
CUI PXA VEL BELLUM
MOTUSVE QUIES VE PER ILLUM. »*

⁴⁸⁷ Marie Madeleine Gauthier propose, pour ces inscriptions, la traduction suivante :

Pour la plaque de Henri :

« *L'art prime l'or et les pierres précieuses,
L'auteur prime tout ; Henri, de son vivant, offre à Dieu des dons faits de bronze. À lui, qui égale les muses par
l'esprit et qui, par la voix, prime le marteau, la renommée et le caractère concilient des grands. »*

Pour la plaque des anges ;

« *Envoyé en messenger, le serviteur indigène façonne des présents agréables à Dieu,
Puisse un ange emporter au ciel, après les dons, le donateur,
Puisse-t-il cependant ni ne presser, ni n'éveiller les deuils en Angleterre.
Elle à qui (est) par lui (accordée) la paix ou la guerre, l'agitation ou le repos. »*

d'affirmation ne pouvait être qu'antérieur à l'accession de Henri II sur le trône, en 1154, et au refus papal de soustraire Henri à la juridiction de l'archevêque de Canterbury, deux ans auparavant. Très logiquement, Marcia Collish proposait donc de situer les plaques émaillées entre 1150 et 1152, comme beaucoup l'avaient pressenti avant elle, mais sans argumentation sérieuse⁴⁸⁸.

Elle avait pris le parti de défendre l'hypothèse d'une fabrication par un orfèvre anglais et appuyait cette hypothèse sur un passage de l'inscription de dédicace, qui mentionnait un « *premissus verna* », c'est à dire un serviteur né dans la maison. À sa suite, plusieurs auteurs, influencés par cette interprétation, allaient maintenir l'attribution des plaques à orfèvre local.

À ce sujet, Marie Madeleine Gauthier affirmait avec détermination:

« *Le portrait dédicace et le sens des inscriptions prouvent non seulement la destination indubitable, mais aussi l'origine géographique vraiment anglaise de ces plaques, fabriquées sur les lieux, à la commission explicite d'un patron anglais, Henri de Blois, évêque de Winchester (1129-1171), frère du roi Etienne de Blois, cousin et allié de l'impératrice Mathilde.* » ... « *Les émaux furent exécutés par « un esclave né dans la maison », « un indigène.* »⁴⁸⁹

En réalité, cette interprétation dépendait uniquement du sens que l'on voulait bien donner à la locution « *premissus verna* » qui, dans le contexte de l'inscription, pouvait tout aussi bien désigner le donateur que l'orfèvre. Il convient, à ce sujet, de remarquer que, dans les inscriptions médiévales, le donateur est souvent présenté par le verbe « *fecit* » comme celui qui a fait l'œuvre ...

Parcourant à nouveau l'épais dossier relatif aux plaques de Henri de Blois, Neil Stratford devait souligner un certain nombre de failles dans le discours de ses prédécesseurs⁴⁹⁰.

Tout d'abord, s'appuyant sur le fait que, sur les œuvres médiévales figurant un donateur, l'objet du don était généralement représenté avec exactitude, il refusait d'identifier l'objet rectangulaire représenté entre les mains de l'évêque Henri comme étant la châsse de saint Swithun. Il préférait y reconnaître la table d'un autel, voire d'un autel portatif orné de

⁴⁸⁸ *Idem*, p. 40.

⁴⁸⁹ M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, p. 361.

⁴⁹⁰ N. STRATFORD, *The Henry of Blois plaques in the British Museum*, dans *Medieval Art and Architecture at Winchester*, 1983, p. 28-37; N. STRATFORD, dans le catalogue *English romanesque Art*, 1984, p. 261-262; et *Northern Romanesque Enamels*, cat. 1-2, p. 53-58.

pierres semi-précieuses⁴⁹¹. Dans ce cas, les plaques émaillées concaves auraient pu provenir de la décoration d'un phylactère monumental, d'une croix d'autel, ou d'un retable orfèvré, dans le genre de celui de saint Remacle, à l'abbaye de Stavelot.

Selon lui, l'erreur de raisonnement la plus flagrante était d'avoir absolument voulu lire les deux inscriptions l'une à la suite de l'autre alors que, compte tenu de leur position respective sur une œuvre de grand format, elles s'intégraient probablement au sein d'une composition littéraire plus vaste, comprenant d'autres textes. Le fait que ces inscriptions aient été composées selon deux modèles structurels distincts, l'hexamètre léonin et le distique élégiaque, venait par ailleurs confirmer leur indépendance mutuelle⁴⁹².

Refusant de voir dans l'interprétation du texte de dédicace une preuve de l'intervention d'un orfèvre insulaire, Neil Straford défendrait avec ténacité l'attribution des émaux à un orfèvre mosan, actif sur le continent ou peut-être même établi sur le sol anglais. Les plaques de Henri de Blois partageaient en effet un nombre impressionnant de similitudes stylistiques et techniques⁴⁹³ avec un groupe d'émaux mosans : la série des plaques du groupe de Naaman⁴⁹⁴. Or ce groupe, dont l'origine anglaise a par ailleurs quelques fois été évoquée⁴⁹⁵, présentait d'étroites affinités avec la tradition picturale mosane du XIIe siècle illustrée dans le pseudo psautier de Berlin (*MS Kupferstichkabinet 78 A 6*), les manuscrits de groupe Averbode-Floreffe, le manuscrit des dialogues de saint Grégoire, provenant de l'abbaye Saint-Laurent de Liège (*KBR Mss 9916-17*), et les deux feuillets isolés, partagés entre le *Victoria & Albert Museum* et l'ancienne collection Wittert, à l'*ULg*⁴⁹⁶. Sur base de ces observations, il maintenait une datation vers 1150, en fonction cette fois, non pas des données liées à la biographie de Henri, mais sur base d'un ensemble de données techniques et stylistiques⁴⁹⁷.

Les plaques de Henri de Blois, ainsi que les plaquettes quadrangulaires de Naaman et des anciennes collections Rolls et Martin le Roy, pour peu que l'on reconnaisse leur attribution à un atelier mosan, sont d'un intérêt capital car elles démontrent la réalité d'une activité mosane en Angleterre. On ignore si les orfèvres anglais entrèrent en contact avec ces

⁴⁹¹ Henri avait fait parer d'or, d'argent et de pierres précieuses l'autel de Glastonbury ; *Idem*, p.55.

⁴⁹² *Idem*, p. 54-55.

⁴⁹³ Une similitude dans la composition et l'utilisation de la matière vitrifiée mais également, et surtout, une technique de taille inédite, faisant varier la profondeur des entailles en fonction du tracé.

⁴⁹⁴ *Idem*, p. 56-57.

⁴⁹⁵ T. S. BOASE, *English Art 1100-1216*, Oxford, 1957, p. 171 ; M. M. GAUTHIER, *Émaux du moyen âge occidental*, p. 349.

⁴⁹⁶ *Idem*, p. 57 ; Ces affinités troublantes avaient déjà été évoquées en 1982 ; K. EDMONSON HANEY, *Some Mosan sources for the Henry of Blois enamels*, dans *Burlington Magazine*, CXXXIV, 1982, p. 220-230.

⁴⁹⁷ «*Henri of Blois therefore seems to have commissioned the plaques from a Mosan goldsmith, whose activities probably date from around the middle years of the century.* » (*Idem*, p. 57-58).

ateliers. Les affinités souvent évoquées entre les émaux anglais et rhéno-mosans sont incontestables, mais à côté de ces convergences, qui restent sommes toutes assez générales, les émaux insulaires présentent un nombre important de singularités contribuant à les ancrer fermement au sein d'une tradition artistique anglaise⁴⁹⁸. En réalité, s'il reste raisonnable d'envisager l'existence d'échanges entre orfèvres mosans et anglais, il semble, en revanche très difficile d'en définir davantage les modalités. Charles Oman, affichait, à ce sujet, un point de vue assez tranché :

*« Il est clair, en tout cas, que l'Angleterre s'est trouvée incluse dans l'aire pour laquelle les émailleurs mosans ont travaillé, si bien qu'il n'y a rien de formel à opposer à la suggestion suivant laquelle certains émailleurs mosans ont exécuté des ordres pour l'Angleterre. Aussi bien, toute œuvre faite en Angleterre, qu'il s'agisse d'un artiste mosan de passage ou d'un anglais, était susceptible de montrer une certaine influence de la Meuse. »*⁴⁹⁹

Ces concordances formelles avec l'art continental, en particulier avec l'art mosan, avant que l'activité d'ateliers anglais d'orfèvrerie n'ait été mise en évidence, devaient effectivement induire en erreur bon nombre d'historiens de l'art.

Le cas de la célèbre crosse de Willelmus⁵⁰⁰, actuellement conservée au Musée du *Bargello* est à ce sujet particulièrement éloquent. Cette crosse peut être comparée, d'une manière assez amusante, à la pointe d'un iceberg. En effet, à partir du moment où son attribution à l'Angleterre fut avancée, elle entraîna dans son sillage une arborescence d'orfèvreries de provenances diverses, dont l'origine exacte n'avait jusqu'alors put être démontrée.

Découverte en 1793 à l'abbaye Saint-Père-en-Vallée, près de Chartres, on pensait alors, erronément, qu'elle avait été exhumée de la tombe de l'abbé Ragenfroid. Sa présence supposée dans le sous-sol français, ainsi que sa parenté formelle avec un groupe de crosses

⁴⁹⁸ Une palette de couleur caractérisée par des mauves, des jaunes et des verts acides, que Marie Madeleine Gauthier comparait volontiers à de l'aquarelle, des formes bien reconnaissables, des motifs floraux récurrents présents également dans les manuscrits anglais du XIIe siècle, une interprétation particulière du symbolisme typologique, et finalement un goût pour les psychomachies et les bestiaires fantastiques inspirés des manuscrits de Prudence ; M. M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, p. 157-162 et cat. n° 113, 114, 115.

⁴⁹⁹ C. OMAN, *Influences mosanes dans les émaux anglais*, p. 156.

⁵⁰⁰ Pour une lecture iconographique détaillée de cette crosse, voir ; M. L. CAMPBELL, « *Scribe faber lima* » : *A crozier in Florence reconsidered*, dans *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 915, 1979, pp. 364-369.

émaillées conservées en France, avait conduit les spécialistes français à la considérer comme une œuvre limousine⁵⁰¹.

Fernand de Mély, serait le premier à s'opposer à cette attribution. Se fondant sur des analogies stylistiques avec la tapisserie de Bayeux, il proposait d'y voir une œuvre Normande⁵⁰². Cette hypothèse serait peu suivie.

Si la crose s'intégrait difficilement au sein de la production limousine, elle ne trouvait pas davantage sa place au sein du *corpus* mosan. Cela n'empêcherait toutefois pas Otto von Falke de la rapprocher de l'école mosane d'émaillerie. Conscient toutefois de son caractère atypique, il proposait avec prudence de l'attribuer à un orfèvre lorrain travaillant sous influence mosane. Il la rapprochait des ciboires de Warwick et Kenneth, dont il situait prudemment l'origine « *quelque part entre Limoges et la Meuse* »⁵⁰³.

Dans le même élan, André Pératé devait également attribuer à la Lorraine le ciboire de Malmesbury⁵⁰⁴.

Il y avait pourtant une faille évidente dans ce dossier. En effet, si la crose de Wilhelmus avait été retrouvée non loin de Chartres, les ciboires se concentraient quant à eux dans des collections d'Outre-Manche⁵⁰⁵. Cette étrange coïncidence suffirait aiguiller les historiens de l'art britanniques vers de nouvelles pistes.

Henry P. Mitchell, dans des notes non publiées, et surtout Mary Chamot, allaient, sans aucune concertation, attribuer ce groupe à l'Angleterre, en complétant par ailleurs la série de quelques coffrets émaillés. La machine était lancée. Dès ce moment, les attributions allaient se succéder suivant une implacable logique.

Mary Chamot, en 1930, avait rendu à l'Angleterre la crose de Willelmus, les ciboires de Malmesbury, Kenneth et Warwick, le couvercle isolé du *British Museum*, une tête de crose ornée d'un dragon, le coffret de la cathédrale de Troyes, un second coffret du *Victoria & Albert Museum*⁵⁰⁶.

⁵⁰¹ WILLEMIN et POTTIER *Monuments français inédits* 1839 1, p. 2, pl. XXX ; opinion reprise également par RUPIN, dans *l'Œuvre de Limoges*.

⁵⁰² F. DE MELY, *La Crose dite de Ragenfroid*, dans *Gazette archéologique*, 1888, p. 109 ; J. LABARTE *Histoire des arts industriels*, III, 1865, p. 457 ; cette idée n'est pas aussi absurde qu'on pourrait le penser. A ce sujet, Swarzenski défendait farouchement sa théorie au sujet de l'existence d'une *Channel school*.

⁵⁰³ O. VON FALKE et E. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, p. 92.

⁵⁰⁴ A. PÉRATÉ, *la collection Georges Hoentschel*, 1911, n° 76, pl. 12-14.

⁵⁰⁵ Le ciboire dit de Malmesbury (*Pierpont Morgan Library*), tenu pour provenir de l'abbaye du même nom, se trouvait au début du XIXe siècle en la possession du révérend Braikenridge avant de passer dans la collection Hoentschel à Paris ; Le ciboire de Kenneth (*V&A*) se trouvait depuis des siècles dans la famille de lord Balfour of Burleigh, la ciboire de Warwick (*V&A*) se trouvait également dans une collection privée anglaise lorsqu'il fut fortement endommagé dans un incendie, en 1871.

⁵⁰⁶ M. CHAMOT, *English Mediæval enamels*, Londres, 1930

Jusqu'alors, la plupart de ces pièces avaient été attribuées à la Meuse ou à des ateliers périphériques travaillant dans le style mosan. Or, il était possible de les rattacher très précisément à des œuvres anglaises ; manuscrits enluminés, traités de théologie, éléments d'architecture, etc.⁵⁰⁷

Après avoir parcouru les notes personnelles de Mitchell, Charles Oman allait compléter cette série par la crosse de Whithorn, qu'il attribuait à l'atelier de la crosse de Willelmus⁵⁰⁸.

L'existence d'une école d'orfèvrerie anglaise étant devenue évidente, d'autres œuvres allaient venir compléter la liste susmentionnée.

Le coffret Frésart (**pl. 27-1**), considéré comme mosan en raison de son décor émaillé et de sa présence dans une collection liégeoise⁵⁰⁹, fut de cette manière rendu à l'Angleterre⁵¹⁰. La luxuriance de son décor émaillé, représentant des animaux inscrits dans des rinceaux végétaux trouvait de nombreuses correspondances dans l'orfèvrerie et l'enluminure insulaire des années 1200. Un coffret du même type, publié en 1930 par Mary Chamot venait par ailleurs confirmer cette attribution⁵¹¹.

Un second coffret⁵¹², niellé cette fois, fut également rapproché du groupe homogène constitué par les ciboires émaillés, la crosse du *Bargello* et le coffret du *Victoria & Albert Museum*⁵¹³. Sa datation dans les années 1170-1180 en fait un des plus anciens reliquaires de saint Thomas Becket⁵¹⁴. Accessoirement, la présence d'un décor niellé aussi abouti, sur une

⁵⁰⁷ Reprenant le raisonnement de Mme Chamot, Marie Madeleine Gauthier écrivait ceci au sujet du ciboire de Malmesbury : « L'indépendance à l'égard des écoles d'émaillerie continentales est évidente dans : la séquence des sujets, leurs types, leur référence scripturaire, leur composition, leur intention, quoi qu'on puisse les rattacher au courant typologique mosan. L'échelle des figures, le parti de distribution du métal et de l'émail sont proches de ceux du maître de l'autel de Stavelot mais ils sont plus subtils et plus raffinés. Les ornements et les coloris sont totalement indépendants mais trouvent leur écho exact dans les enluminures et les sculptures anglaises de 1160 à 1175 environ et dans le goût Plantagenêt en général. En opposition avec la plasticité représentative et la majesté rituelle des œuvres rhéno-mosanes, l'organisation logique et abstraite des lignes et des couleurs ainsi que l'intuition psychologique et dramatique sont les dominantes et les deux qualités majeures de ces émaux : elles enracinent donc ceux-ci dans la tradition insulaire la plus pure. » (M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, p. 362).

⁵⁰⁸ C.C. OMAN, *The Whithorn Crozier, Newly discovered English Enamel*, dans *Burlington magazine*, CIX, 1967, p. 299-300.

⁵⁰⁹ Le coffret avait été exposé à Liège, en 1905 ; Catalogue de l'exposition de *l'art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1905, n° 279.

⁵¹⁰ Boston, *Museum of Fine Arts*, Inv 52-1381; *Boston Museum of Fine Arts Bulletin*, 55, 1957, p. 78, fig. 28; Catalogue de l'exposition *The Year 1200*, p. 164, n° 170.

⁵¹¹ M. CHAMOT, *op.cit.*, p. 9, pl. IV.

⁵¹² *Metropolitan Museum of Arts*, Inv. 17.190.520

⁵¹³ J. B. BRECK, *A Reliquary of St. Thomas Becket made for John of Salisbury*, dans *Metropolitan museum of Art Bulletin*, XIII, 1918, p. 220 et sv. ; M. ROSENBERG, *das Niello*, 1925, p. 11 et sv. ; H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, 1967, fig. 490; Catalogue *The Year 1200*, n° 85, p. 78-79.

⁵¹⁴ Le Metropolitan possède un pendentif reliquaire apparenté à ce coffret ; *Gesta*, 4, 1965, p. 28 et sv.

œuvre du XIIe siècle, introduit la question de la chronologie de cette technique et de sa répartition géographique dans l'orfèvrerie médiévale d'Occident⁵¹⁵.

L'attribution à l'Angleterre d'un troisième coffret⁵¹⁶ reste quant à elle plus problématique en raison de ses affinités évidentes avec le bras-reliquaire de Charlemagne. Ce coffret, qui servit de réserve eucharistique, affiche en effet un décor feuillagé dont certains échos se retrouvent dans des œuvres anglaises, comme par exemple le ciboire Balfour ou les fonts baptismaux de Walton-on-the-Hill. George Zarnecki et Hanns Swarzenski défendaient l'hypothèse d'une origine anglaise⁵¹⁷. Konrad Hoffmann, dans le catalogue de l'exposition *The Year 1200*, restait, quant à lui, plus réservé. Il se demandait si les éléments végétaux récurrents dans les œuvres anglaises ne pouvaient pas, eux mêmes, résulter d'une influence mosane⁵¹⁸.

Des réserves identiques peuvent être formulées au sujet des fermoirs historiés du *Cloisters* et du *Musée des Antiquités nationales* de Stockholm⁵¹⁹. Alors que le premier est traditionnellement considéré comme une œuvre mosane de l'entourage de Nicolas de Verdun, il est courant d'attribuer le second à l'Angleterre. En réalité, les deux œuvres sont fort proches, de sorte qu'il est assez difficile d'avancer, à leur sujet, une conclusion définitive. Swarzenski attribuait assez évasivement le fermoir de Stockholm à une artiste lotharingien ou anglais⁵²⁰. Konrad Hoffman soutenait, à son sujet, l'hypothèse d'une attribution à un orfèvre anglais, en raison des échanges soutenus entretenus, à cette époque, entre l'Angleterre et la Scandinavie⁵²¹. En réalité, les influences mosanes se faisant également sentir dans ces régions, une attribution des deux pièces à un orfèvre rhéno-mosan ne peut être totalement exclue.

Le calice de Bertinus se rattache à une problématique analogue⁵²². Il fut successivement attribué à la Meuse, au nord de la France, à l'Angleterre, à la Scandinavie et même à l'Islande.

⁵¹⁵ Il convient à ce sujet d'évoquer deux coupes niellées conservées respectivement au *Cloisters Museum* et à l'*Ermitage*. Découvertes en Russie, elles témoignent de l'exportation d'objets niellés anglais à la fin du XIIe siècle ; Catalogue de l'exposition *the Year 1200*, n° 169, p. 163-164.

⁵¹⁶ Cambridge, *Fitzwilliam Museum*.

⁵¹⁷ G. ZARNECKI, *English Romanesque lead sculpture*, 1957, p. 30, pl. 16-17; H. SWARZENSKI, *Monuments*, fig. 499.

⁵¹⁸ «*Wether these connections are to be explained by mosan influence on English artists or by an actual English origin of the piece is not known* » (catalogue de l'exposition *The Year 1200*, p. 161).

⁵¹⁹ New York, *Metropolitan Museum of art*, *Cloisters*, Inv. N° 47.101.48 et Stockholm, *Musée des antiquités nationales*; C.R. af UGGLAS, *Gotländsa Silverskatter från Valdemarstägets tid*, Oslo, 1936, p. 20, pl. XXI.

⁵²⁰ H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, n° 535.

⁵²¹ Catalogue de l'exposition *The Year 1200*, n° 103, p. 96.

⁵²² Après avoir transité par la collection Hearst, ce calice passa aux *Cloisters* (Inv. 47.101.30) ; E. A. JONES, *Some old foreign silver in the collection of Mr W. R. Hearst*, dans le *Connoisseur*, 1930, p. 220-221.

Quoi qu'il en soit, comme le rappelait Konrad Hoffman, sa dépendance vis à vis de prototypes mosans semble indéniable. En réalité, ce calice illustre particulièrement bien, à lui seul, le phénomène de la diffusion internationale de l'art mosan⁵²³.

3. l'art mosan et la Scandinavie.

En Scandinavie, on conserve quelques retables de laiton coulé, datant de la seconde moitié du XIIe et du début du XIIIe siècle et qui, à côté d'éléments empruntés à l'Angleterre, présentent également, dans leur décor, un certain nombre de traits indubitablement mosans (pl. 28-1).

Le plus ancien de ceux-ci, conservé au *Musée National* de Copenhague, provient de l'église d'Olst. L'influence d'œuvres anglaises, comme par exemple la bible de Bury, y est clairement perceptible. C'est, en réalité, essentiellement sur le décor du cadre, que l'influence de l'orfèvrerie rhéno-mosane semble se concentrer. Il est, par exemple, possible d'y observer des éléments ornementaux en forme de cupules et de demi-lunes, assez proches de ce que l'on rencontre sur les grandes châsses mosanes du XIIe siècle. Peter Norlund relevait également une influence mosane dans le style des personnages⁵²⁴. Peter Lasko restait, pour sa part, plus prudent, le style des personnages pouvant tout aussi bien être imputé à une influence anglaise, influence par ailleurs prédominante auprès des principaux retables scandinaves de cette époque⁵²⁵. La découpe en plein cintre de ces retables put également, quelques fois, être rapprochée de certaines orfèvreries mosanes comme, par exemple, le retable de saint Remacle provenant de l'abbaye de Stavelot⁵²⁶. Mais surtout, la présence de riches décors au verni brun, technique typiquement rhéno-mosane, devait engendrer son lot de questionnements.

⁵²³ « *Although the actual place of origin is uncertain, the elegant fluidity in the combination of animals and plants, and the solid foliage of the central band indicate a knowledge of Mosan Art of the early thirteenth century.* » (catalogue de l'exposition *the Year 1200*, p. 124).

⁵²⁴P. NORLUND, *Gyldne Altrejysk Metalkunst fra Valdemarstilden*, Copenhague, 1926, p. 22; P. NORLUND, *Les plus anciens retables danois*, dans *Acta archeologica*, I, 1930, p. 147 et sv. ; voir également G. EKHOLM, *Skandinaviens metalaltaren*, dans *Konsthistorisk Tidskrift*, 1937, p. 44-64.

⁵²⁵«*There can be little doubt that in the workshops in Jutland that produced this whole series of altar frontals throughout the second half of the twelfth century and in the earlier thirteenth century, we see a reflection, perhaps it may be claimed a somewhat provincial reflection, of metalwork predominantly inspired by English models.* » (P. LASKO, *Ars Sacra*, p. 238).

⁵²⁶S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, p. 184 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Des caractères de l'art mosan au Moyen âge*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 67 (1949-1950), p. 72.

Au sein de cette production, un œuvre doit être envisagée à part ; il s'agit du retable de Lyngsjö (Suède)⁵²⁷. On ignore d'où était originaire l'orfèvre qui le réalisa. L'hypothèse d'un ouvrier migrant, formé au sein d'un atelier mosan, fut cependant quelques fois évoquée. La présence de vernis bruns, et la morphologie des personnages, qui n'est pas sans évoquer les œuvres de l'atelier de Maastricht/Aix-la-Chapelle semblait soutenir une telle hypothèse. Peter Lasko datait l'œuvre dans les environs de 1170⁵²⁸. Il s'appuyait, pour cela, sur l'ancienne datation de la châsse de Maastricht. Toutefois, en tenant compte du réajustement de la chronologie de la châsse de Maastricht par Renate Kroos, il serait préférable d'en repousser la datation d'une trentaine d'années au moins.

Les historiens de l'art cherchèrent également des traces d'une quelconque influence mosane dans le domaine de la sculpture. Il est vrai que, comme Lisbeth Tollenaere l'avait montré, dans son étude consacrée à la sculpture sur pierre dans l'ancien diocèse de Liège, des fonts baptismaux mosans en calcaire de Meuse avaient été retrouvés à Ballum, au Danemark⁵²⁹. Cette découverte assez inattendue, qui montre que ce type de sculpture populaire et usuelle avait connu une large diffusion, introduit également la question de la possibilité d'une influence de la sculpture mosane en Scandinavie.

Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena en semblait, pour sa part, tout à fait persuadé :

*« Nous avons bien des raisons de croire que plusieurs statues aujourd'hui en Suède, en Norvège et au Danemark, sont parentes des travaux de nos ateliers ; pour s'en persuader, il suffit de parcourir les beaux recueils publiés par MM. J. Roosval et Aron Anderson ; ce dernier auteur vient de consacrer un remarquable travail sur les apports de l'art anglais dans les pays scandinaves ; parmi les images qu'il reproduit, bon nombre font penser à des sculptures mosanes : citons les Madones de Grong, d'Enebakk, de Biri et de OverJärna ; les saints en majesté de Tuldal et de Refsund ; les Christs d'Enebakk, de Balke et de Hamre ou de Borre »*⁵³⁰

⁵²⁷ E. CINTHIO, *Frontalet i Lyngsjö*, Lund, 1954.

⁵²⁸ P. LASKO, *op.cit.*, p. 238. La fortune de la technique du vernis brun, caractéristique de l'orfèvrerie rhéno-mosane du XIIe siècle, peut être également relevée dans le décor du retable de Fritzlar ; H. A. VON STOCKHAUSEN, *Das romanische Scheibenreliquiar in Fritzlar*, dans *Festschrift Hamman*, p. 136-150, n. 10, p. 139

⁵²⁹ Ces fonts en calcaire bleu de Meuse se rattachent, selon Lisbeth Tollenaere, aux productions de l'atelier qui réalisa les fonts de Huy (Louvre), de Theux et de Voerendaël. Ils se caractérisent par quatre grosses têtes d'angles et d'un décor fantastique regroupant dragons, centaures, lions, ... La cuve est supportée par un gros fut cylindrique et quatre colonnettes ; L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre dans l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957, p. 207, pl. 55 A -B.

⁵³⁰ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Des caractères de l'art mosan au Moyen âge*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 67 (1949-1950), p. 77 ; A. ANDERSON, *English influence in Norwegian and Swedish Figure sculpture in wood*, Stockholm, 1950.

Il est toutefois permis de s'interroger sur les voies de transmission de ces influences mosanes. Félix Rousseau, citant le poète Henric van Veldeke⁵³¹, signalait la présence de bateaux scandinaves à Maastricht, à la fin du XIIe siècle⁵³². Il rappelait également que des monnaies mosanes du XIe siècle, retrouvées au Danemark, en Suède et en Norvège, confirmaient l'existence d'échanges commerciaux séculaires entre les deux régions :

« Sans conteste, leur introduction dans ces lointains pays doit être attribuée à des trafiquants scandinaves, qui avaient visité Maestricht, et, peut-être, d'autres marchés de la vallée de la Meuse. »⁵³³

Ces voies commerciales ont, sans aucun doute, favorisé les échanges artistiques. Cependant, l'Angleterre et la Scandinavie entretenaient, à l'époque romane, des contacts étroits, de sorte qu'il est permis de se demander si les éléments de type mosan présents dans un si grand nombre d'œuvres, qu'il s'agisse de sculptures ou d'orfèvreries, n'auraient pu être transmis par l'intermédiaire de l'Angleterre. Des œuvres comme les éléments de fermoir de New-York et de Stockholm et le calice de Bertinus, sembleraient, en tout cas, confirmer cette hypothèse (pl. 28-2 à 3).

4. l'art mosan et la Basse-Saxe

Assez curieusement, le problème des relations établies entre la Meuse et la Basse-Saxe fut relativement peu investigué et ce, alors que l'existence d'échanges commerciaux importants, entre les deux régions, avait été amplement démontrée. Les mosans, qui ne possédaient pas de cuivre, se le procuraient généralement au marché de Cologne, mais il leur

⁵³¹ «...Aen eynde ghemeynere straten
Van Inghelant in Ongheren,
Voer Colne ende voer Tongheren,
Ende alsoe dies ghelijck
Van sassen in Vrancrijk,
Ende mit scepe die des pleghen,
Te Denemerken ende te Norweghen.
Die weghe versamenen sich all dae.
Des is die stadt daer nae.

Gheheiten Trajectum. » (J.-H. BORMANS, *Sinte Servatius legende van H. Van Veldeken*, Maastricht, 1858, vers 973-983, p. 71-72).

⁵³² F. ROUSSEAU, *La Meuse et le Pays mosan en Belgique. Leur importance avant le XIIIe siècle*, p. 88.

⁵³³ *Idem*, p. 89.

arrivait d'aller se fournir directement à la source, dans le massif de la Harze. La Basse-Saxe était, comme la Meuse, aux époques ottonienne et romane, un centre métallurgique important. Ses dinanderies présentent d'ailleurs d'importantes analogies avec les œuvres mosanes contemporaines. Immanquablement, les artistes saxons et mosans durent rentrer en contact, ne fut-ce que par le biais d'œuvres interposées. Hanns Ulrich Haedeke, qui relevait d'étroites similitudes techniques et stylistiques entre les deux productions, allait même jusqu'à envisager la migration d'artistes, emportant d'un centre à l'autre, leurs œuvres, leurs modèles et leur savoir-faire⁵³⁴.

Dans la pratique, il est particulièrement malaisé de faire la part entre les dinanderies mosanes et saxonnes. Par le passé, les spécialistes, peut-être influencés par la forte connotation géographique du terme « dinanderie », attribuaient presque systématiquement les pièces de qualité aux ateliers mosans ou, en tout cas, lotharingiens.

Otto von Falke et Erich Meyer, s'appuyant sur le haut niveau de l'orfèvrerie mosane du XIIe siècle, estimaient que la relation de copie à modèle s'était forcément établie dans le sens est-ouest, les ateliers westphaliens et saxons reproduisant, avec un succès relatif, des prototypes lotharingiens de qualité⁵³⁵.

Ce parti pris devait influencer de nombreuses attributions. Pourtant, la question est loin d'être aussi simple. En raison de ses ressources géologiques particulières, la Basse-Saxe était un centre métallurgique au moins aussi productif que la Meuse. Ursula Mende entendait précisément démontrer le caractère subjectif d'une majorité d'attributions. Elle proposait, à ce titre, de restituer à la Basse-Saxe le chandelier de l'abbaye de Parc, généralement daté du XIIIe siècle et attribué à un atelier mosan. Un certain nombre de détails stylistiques et matériels tendraient selon elle, en effet, à le situer dans la prolongation directe des œuvres du célèbre Roger de Helmarshausen, actif vers 1120⁵³⁶. Cependant, comme certains spécialistes estiment que Roger fut peut-être, à un certain moment de sa carrière, moine à l'abbaye de Stavelot, cette nouvelle attribution ne fait, en réalité, que souligner encore davantage la complexité des argumentations liées à la localisation des dinanderies du XIIe siècle⁵³⁷.

⁵³⁴ H. U. HAEDEKE, *Metalwork*, p. 43.

⁵³⁵ O. VON FALKE et E. MEYER, *Bronzegeräte des Mittelalters*, 1935, p. 5-15.

⁵³⁶ U. MENDE, *Der Osterleuchter von Parc und Fragen der Lokalisierung romanischer Bronzen zwischen Maasgebiet und Niedersachsen*, dans *BMRAH*, 1994, p. 57-67.

⁵³⁷ R. HALLEUX, *La fabrication du laiton*, dans *Art du laiton-dinanderie*, Namur, 2005, p. 34 ; L. WHYTE, Jr., *Theophilus redivivus*, dans *Technology and Culture*, vol. 5, n° 2, 1964, p. 224-233 ; E. FREISE, *Roger von Helmarshausen in seiner monastischen Umwelt*, dans *Frühmittelalterliche Studien*, 15, 1981.

Les relations entre la vallée mosane et la Basse-Saxe ne se limitèrent évidemment pas aux arts du métal, mais purent également être quelques fois envisagées pour la peinture de manuscrit. Le sacramentaire de Wibald de Stavelot (*KBR*, Ms. 2034-2035) illustre parfaitement ces propos⁵³⁸. Probablement réalisé dans un atelier lotharingien⁵³⁹, durant le premier quart du XIIe siècle, il aurait été emporté en Basse-Saxe par Wibald en personne, lorsqu'il devint abbé de Corvey, en 1146⁵⁴⁰. Quelques manuscrits saxons du milieu du XIIe siècle, qui reflètent son influence, sembleraient dériver d'un prototype commun, peut-être une copie directe du sacramentaire. Il faut toutefois observer que François Masai, qui rejetait cette théorie, pensait au contraire attribuer la réalisation de ce manuscrit à un atelier saxon⁵⁴¹.

5. l'art mosan et la Pologne

L'analyse des influences artistiques mosanes, en Pologne médiévale, se trouve à l'origine d'un épais dossier qui, peut-être mieux que tout autre, illustre parfaitement le phénomène de contamination des écrits historiques par le contexte politico-culturel ambiant. À partir de quelques faits historiques et matériels avérés, certains historiens, soucieux de souligner le caractère « latin »⁵⁴², « non germanique », des origines de l'art polonais, montèrent quelque peu le dossier en épingle, en croyant, de bonne foi, percevoir des éléments mosans là où, bien souvent, se côtoyaient de influences occidentales diverses, saxonnes, bavaroises ou même italiennes.

Piotr Skubiszewski, en 1981, dans un remarquable état de la question, rappelait que les premiers travaux consacrés à cette problématique remontaient à la fin du XIXe siècle⁵⁴³.

⁵³⁸ Les relations entre Stavelot et des contrées plus orientales de l'empire ne sont alors pas chose neuve. Déjà à la fin du XIe siècle, l'abbé Rodolphe de Stavelot avait entretenu des contacts soutenus avec l'abbé Thietmar de Helmarshausen ; A. VON EEUW, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, C 10, p. 184.

⁵³⁹ Certaines initiales s'apparentent à la production de Saint-Omer, au début du XIIe siècle. À cette époque toutefois, l'influence de Saint-Omer était particulièrement présente dans les *scriptoria* liégeois. Quoi qu'il en soit, le manuscrit devait se trouver à l'abbaye de Stavelot au début de l'abbatit de Wibald

⁵⁴⁰ A. BOECKLER, *Die Corveyer Buchmalerei unter Einwirkung Wibalds von Stablo*, dans *Böhmer – Festschrift*, Leipzig, 1928, p. 139 et sv. ; A. VON EEUW, dans le catalogue de l'exposition *Rhin -Meuse*, J 18, p. 291 ; M.-R. LAPIÈRE, *Les manuscrits mosans d'origine bénédictine*, p.

⁵⁴¹ F. MASAI, *Miniature mosane ou miniature saxonne ?*, dans *Scriptorium*, 13, 1959, p. 22 et sv.

⁵⁴² « Il est de notoriété publique que la Pologne à l'époque de Boleslas était restée davantage sous l'influence de la culture romane que de la culture germanique » (J. PTASNIK, *Prace Komisji Historyi Sztuki*, Vol. 1, Cracovie, 1917, p. XXXI, cité par J. PIETRUSINSKI, *Les rapports entre la Pologne et le Pays mosan aux XIIe et XIIIe siècles*, dans les *Actes du colloque Autour de Hugo d'Oignies*, p. 141).

⁵⁴³ P. SKUBISZEWSKI, *L'art mosan et la Pologne à l'époque romane. Problématique des recherches*, dans *Rapports historiques et artistiques entre le Pays mosan et la Pologne, du XIe au début du XIIIe siècle*, Liège, 1981, p. 27.

Encouragé par les recherches du baron de Borchgrave⁵⁴⁴, le Docteur Colmar Gründhagen avait, dès 1867, publié un article, consacré aux colonies wallonnes de Silésie⁵⁴⁵. Il y défendait l'idée selon laquelle des « wallons de Flandre » avaient, les premiers, atteint la Silésie et sa capitale Breslau. Cette hypothèse serait, par la suite, remise en question⁵⁴⁶, mais l'idée avait été lancée. Elle ferait encore du chemin.

Marian Sokolowski, en 1886, avait étudié la cathédrale de Cracovie en fonction des principes architecturaux appliqués en Lotharingie⁵⁴⁷. L'émergence toute récente du concept d'art mosan n'était sans doute pas totalement étrangère à cette théorie⁵⁴⁸.

La publication des sources anciennes de la Pologne médiévale, comme par exemple le nécrologue de l'abbaye bénédictine de Lubin, allait éclairer la question d'un jour nouveau.

Dom Ursmer Berlière, qui y avait relevé la mention de l'évêque Baldéric de Liège et de l'abbé Olbert de Gembloux⁵⁴⁹, pensait y trouver la preuve d'une action colonisatrice de moines bénédictins d'origine liégeoise. Dans un second article, publié dans la *Revue Bénédictine*, il reprenait l'étude que le docteur Max Gumplovicz avait consacrée à l'auteur du *Chronicon Polonorum* ou *Chronicon Galli*⁵⁵⁰, et poursuivait dans la même voie, en proposant d'identifier son auteur, un certain Gallus, à un moine liégeois de l'abbaye de Lubin⁵⁵¹.

D'autres historiens polonais tenteraient, par la suite, d'analyser le rôle joué par Alexandre de Malonne, évêque de Plock, et par son frère Wauthier de Wroclaw, dans le développement des arts, en Pologne, à l'époque romane. Évoquée pour la première fois par

⁵⁴⁴ Baron de BORCHGRAVE, *La colonisation Belge en Allemagne*, dans *Académie royale de Belgique. Mémoires couronnés et mémoires des savants étrangers*, tome XXXII, 1864 ; et *Essai historique sur les colonies belges qui s'établirent en Hongrie et en Transylvanie pendant les XIe, XIIe et XIIIe siècles*, tome XXXVI, 1871.

⁵⁴⁵ Cité par F. LEURIDANT, *L'influence de la Wallonie sur la Pologne*, dans *Wallonia*, XXe année, 1912, p. 152.

⁵⁴⁶ Essentiellement dans KETRZYNSKI, *Studyja nad documentami XII-go wieku*, dans *Mémoires de l'Académie de Cracovie (histoire-philologie)*, série II, tome I, 1891, p. 201-319 ; et W. SCHULTE, *Die Anfängen des St Marien Stifts der Augustiner-Chorhern auf dem Breslauer Sande*, Gross. Strehlitz, 1906.

⁵⁴⁷ M. SOKOLOWSKI, *Kosioly romanskie w Gieszcu, Krobi, Lubinie i Kotlowie w W. Ksiestwie Poznanskim*, dans *Sprawozdania Komisji Historii Sztuki*, III, 1886, p. 93-105.

⁵⁴⁸ P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 27 ; J. PIETRUSINSKI, *op.cit.* p. 139.

⁵⁴⁹ Dom. U. BERLIÈRE, *Une colonie de moines liégeois en Pologne au XIIe siècle*, dans *Revue bénédictine*, t. VIII, 1891, p. 112-116.

⁵⁵⁰ M. GUMPLOVITZ, *Bischof Balduin Gallus von Kruszwica, Polens erster lateinischer Chronist*, dans *Stiftungsberichte der Kaiserliche Akademien der Wissenschaften, Classe de Philosophie et Lettres*, vol. CXXXII, Vienne, 1895.

⁵⁵¹ Il voyait une confirmation de ceci dans le style d'écriture de Gallus, rappelant de près les procédés rédactionnels enseignés dans les milieux liégeois. Par ailleurs, sa dévotion notoire pour saint Laurent, ainsi que la mention répétée de Skarbimir, Wojwode de Cracovie et bienfaiteur de l'abbaye de Lubin confortaient encore cette théorie ; Dom U. BERLIÈRE, *Bénédictins liégeois en Pologne au XIIe siècle*, dans *Revue bénédictine*, t. XIII, 1896, p. 112-117 et t. XIX, 1902, p. 305-306 ; *Monasticon*, t. I, 1890-1897, p. 141-142 et t. II, 1928, p. 8, note 4.

l'historien Jan Ptasnik⁵⁵², l'hypothèse du mécénat d'Alexandre de Malonne serait reprise par Wladyslaw Abraham, dans une étude consacrée aux célèbres calices de Trzemeszno, deux œuvres dans lesquelles il relevait de fortes influences occidentales⁵⁵³.

Plus significative encore devait être l'idée développée, dès 1906, par Wladyslaw Stroner, à l'occasion d'une conférence consacrée aux couronnes princières de la cathédrale de Cracovie. Soulignant la parenté étroite qui unissait ces pièces historiques aux orfèvreries du Trésor d'Oignies, il proposait de les attribuer à l'orfèvre Hugo ou à un orfèvre mosan de son entourage⁵⁵⁴.

Suite à ces débuts prometteurs, la question mosano-polonaise connaîtrait, durant l'entre-deux-guerres, d'importants développements. Alors que, en Belgique, Félix Rousseau mettait en évidence les implications diverses de l'expansion wallonne en Europe de l'est⁵⁵⁵, Marian Morelowski, professeur à l'Université de Wilno, analysait les principaux chef-d'œuvres de l'art roman polonais, sous l'angle de l'influence mosane pressentie par ses prédécesseurs. Il était, en effet, convaincu que, contrairement aux idées reçues, la Pologne médiévale était restée relativement imperméable aux influences germaniques. Portée par son admiration pour la civilisation latine, elle se serait, au contraire, tournée vers les pays de tradition romane, et tout spécialement vers la vallée mosane, dont l'art était imprégné d'éléments antiquisants⁵⁵⁶.

En l'espace de cinq ans, le professeur Morelowski publierait, dans cette perspective, plusieurs articles dans lesquels il rapprochait de l'art mosan les principaux chef-d'œuvres de l'art roman polonais : les couronnes de Cracovie⁵⁵⁷, l'évangélaire d'Anastasia (Varsovie, BN,

⁵⁵² Voir à ce sujet P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 27, n. 6.

⁵⁵³ W. ABRAHAM, compte rendu : *A. Szysko-Bohusz, Rotunda swietych Feliksa i Adautka (N.P. Marii) na Wawelu*, « *Kwartalnik Historyczny* », XXXIV, 1920, p. 119 ; Abraham parle d'influences françaises. Piotr Skubiszewski estime, toutefois, que dans l'esprit de l'auteur, il s'agissait clairement d'influences lotharingiennes, et même plus précisément encore, mosanes.

⁵⁵⁴ W. STRONER, *Zloty krzyz w skarbcu katedry na Wawelu*, "Sprawozdania Komisji Historii Sztuki", IX, 1ère et 2ème parties, 1913, p. LXVIII-LXXXII (séance de la *Commission d'Histoire de l'art* du 22 juin 1906) ; article cité par P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 28 ; Il est amusant d'observer que, bien que nous ne connaissions que très peu de choses de la biographie de l'orfèvre Hugo, Stroner n'hésitait pas à envisager sa présence en Pologne. L'analogie avec les théories développées autour de Godefroid de Huy, figure type de l'orfèvre « voyageur », doit être ici évoquée.

⁵⁵⁵ F. ROUSSEAU, *la Meuse et la Pays mosan en Belgique. Leur importance avant le XIIIe siècle*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, p. 151-154 et 248 ; F. ROUSSEAU, *L'expansion wallonne et lorraine vers l'Est aux XIe et XIIIe siècles*, dans *Les dialectes belgo-romans*, t. I, Bruxelles, 1937, p. 171-198.

⁵⁵⁶ M. MORELOWSKI, *Wawel, Wallonia i Walgierz udaly*, dans *Pion*, II, 1934, n° 42, p. 1-3, n° 44, p. 3-4, n° 49, p. 4-5.

⁵⁵⁷ Après avoir repris l'hypothèse de Stroner, qui avait rapproché les couronnes des orfèvreries de Hugo d'Oignies, Morelowski se ravisa. Il proposa tout d'abord de les attribuer à Godefroid de Huy pour finalement situer leur réalisation, sans plus aucune attribution, vers les années 1200. M. MORELOWSKI, *Wlocznia sw. Mauryczego i korona plocka doby piastowskiej XIII wieku*, dans *Sprawozdania z czynnosci i posiedzen Polskiej*

Ms. 3307) (pl. 29-2), la bible de Czerwinsk (détruite en 1944) (pl. 29-1), celle de Plock (Plock, Bibliothèque du Chapitre, ms. 2)⁵⁵⁸, l'évangélaire de Lubin (détruit en 1940)⁵⁵⁹, les célèbres portes de la cathédrale de Gniezno⁵⁶⁰ ainsi que l'église de Preslaw, dont la plan central n'était pas sans rappeler certaines rotondes mosanes⁵⁶¹.

Après la guerre, il poursuivrait dans la même voie, en étendant le spectre des ses recherches à la Silésie, mais ses opinions ne devaient guère évoluer.

De telles conclusions peuvent, de nos jours, paraître quelque peu réductrices⁵⁶². Pour comprendre le point de vue de Marian Morelowski, il faut se replonger dans le contexte polonais des années 1930-1944. L'intense propagande pangermanique exercée en Pologne par les milieux germanophones, et les vexations diverses qui pouvaient en résulter, éclairent d'un jour particulier certaines de ses théories⁵⁶³.

Avec le recul et la sérénité apportés par les années, le caractère irrecevable de l'hypothèse du « bond de puce », impliquant une réceptivité sélective des milieux polonais aux lointaines influences mosanes tout en restant totalement hermétiques à l'apport des milieux germaniques voisins, saute aux yeux⁵⁶⁴. Par ailleurs, comme le faisait très justement remarquer Piotr Skubiszewski, la situation très particulière de l'art mosan, au sein du domaine

Akademia Umiejetnosci, XXXV, n° 4, 1930, p. 6-8 ; *Insignia polskie ocalone*, tiré à part du magazine *Czas*, n° 94, 25 avril 1930; MORELOWSKI, *Zabytki insygnialne i koscielne XII wieku, zwiazane z Boleslawen Kedzierzawym i ze szkola Godefroid de Claire*, dans *Sprawozdania z czyyosci i posiedzen Polskiej Akademii Umiejetnosci*, XXXVI, n° 10, 1931, p. 15-16 ; *Zabytki insygnialne : koscielne XII wieku zwiqzane z Boleslawen Kedzierzawym i ze szkolq Goderfoid de Claire*, dans *Prace Komisji Historii Sztuki*, V, 2, 1932, p. XXIX-XXX, 1932 ; MORELOWSKI, *Cztery matalowe klejnoty*, 1957, p. 11-13.

⁵⁵⁸ M. MORELOWSKI, *Plaskorzezeczy Ewangeliarza tzw. Anastazji a sztuka leodyjsko-mozanska XII wieku*, dans *Prace i materialy sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciol Nauk w Wilnie*, II, 1935, p. 265-296.

⁵⁵⁹ M. MORELOWSKI, *Pericopae lubinskie, ewangeliarz plocki i drzwi gnieznienzkie a sztuka leodyjsko-mozanska XII wieku*, dans *Prace i materialy ...*, II, 1935, p. 346-361.

⁵⁶⁰ M. MORELOWSKI, *Drzwi gnieznienskie a miniatury rekopisow leodyjskich w Brukseli i Berlinie*, dans *Prace i materialy sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciol Nauk w Wilnie*, II, 1935, p. 405-465 ; *La porte de Samson à Nivelles et la porte de Bronze de la cathédrale de Gniezno (Gnesen)*, Pologne, dans *XXXe Congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique*, Bruxelles, 1935, p. 46.

⁵⁶¹ M. MORELOWSKI, *Preslav, St Trond, Rollduc i rotunda na wawelu*, dans *Prace i materialy sprawozdawcze Sekcji Hitorii Sztuki Towarzystwa Pryjaciol Nauk w Wilnie*, II, 1935, p. 304-305.

⁵⁶² La partialité relative de ses propos, chargés d'un lourd facteur émotionnel, n'échappa guère à certains chercheurs ; T. DOBRZIENICKI, *Joachim Lelewel jako historyk sztuki w swietle badan drzewi plockich i gnieznienskich*, dans *Biuletyn Historii Sztuki*, XIV, 1952, p. 32-34 ; J. STIENNON, *L'art mosan. Un âge d'or*, dans *la Wallonie, le pays et les hommes*, t. 1, 1977, p. 241 ; pour plus de détails, il convient de lire à ce sujet P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 30.

⁵⁶³ Au sujet de cette propagande germanique en Pologne, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de P. FRANCASTEL, *L'histoire de l'art. Instrument de la propagande Germanique*, Paris, 1945, chapitre VI *Chevaliers allemands et moins français en Pologne au début du Moyen Age*, p. 130-165 et Chapitre VIII, *L'Allemagne et la colonisation urbaine en Pologne : Cracovie et Nuremberg*, p. 183-207, Paris, 1945 ; il convient toutefois de remarquer que l'auteur, d'origine polonaise, et fortement ébranlé par l'invasion allemande de 1939, fait également preuve, dans certains propos, d'une partialité bien compréhensible...

⁵⁶⁴ Cette idée avait en réalité été émise par Pierre Francastel ; P. FANCASTEL, *op.cit.*, p.132-163.

politico-culturel rhéno-mosan, contribuait par sa nature même à démontrer la partialité d'un tel raisonnement. Comment, en effet, envisager la problématique des influences mosanes en éludant volontairement son lien indéfectible à l'art rhénan ?⁵⁶⁵

S'il faut admettre la réalité de cette influence mosane en Pologne, il convient, dès lors, de ne pas l'appréhender comme un phénomène unique. La Pologne était à cette époque touchée par des courants multiples, d'intensité et de provenance diverses, émanant de la région mosane certainement, mais également de Rhénanie, de Saxe, de Bavière, d'Italie, ...⁵⁶⁶

La diffusion à l'étranger des théories de Morelowski, favorisée par l'exposition internationale d'art mosan de 1951-1952, allait diriger l'attention des scientifiques étrangers sur la question des influences mosanes en Pologne. Marian Morelowski n'ayant pu se rendre au colloque, c'est Pierre Francastel qui allait se charger de diffuser ses hypothèses sous la forme de deux communications consacrées, respectivement, à la présentation d'œuvres mosanes inédites, conservées en Pologne, et à la porte de Gniezno⁵⁶⁷. Ces exposés auraient, comme effet principal, d'attirer l'attention des scientifiques belges sur cette problématique ; un volet du deuxième *Congrès culturel wallon* devait même être consacré à la question mosano-polonaise⁵⁶⁸.

Quelques études de qualité, revisitant de manière détaillée certaines œuvres emblématiques, comme la porte de Gniezno, l'évangélaire d'Anastasia ou la bible de Czerwinski devaient voir le jour au cours des suivantes décennies⁵⁶⁹.

a. la porte de Gniezno.

La porte de Gniezno fit l'objet, en 1959, sous la direction de Michael Walicki, d'une vaste publication de synthèse à laquelle collaborèrent plusieurs scientifiques polonais⁵⁷⁰. Chacun y traitait, en fonction de sa spécialité, d'un aspect précis de la problématique. La question mosane ne se trouvait pas au cœur des débats mais, par la force des choses, les différents auteurs seraient amenés à l'évoquer.

⁵⁶⁵ P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 33-34.

⁵⁶⁶ P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 33-34.

⁵⁶⁷ M. MORELOWSKI, *Œuvres inédites d'art mosan en Pologne*, dans *l'Art mosan, journées d'études*, p. 193-202 et P. FRANCASTEL, *La porte de bronze de Gniezno*, dans *idem*, p. 203-212.

⁵⁶⁸ M. MORELOWSKI, *Les rapports artistiques entre la Pologne et les pays mosans du XIe au XIVe siècle*, dans *Actes du deuxième Congrès culturel wallon*, Liège, 14-16 octobre 1955, Liège, 1957, p. 46-49 ; J. STIENNON, *Manuscrits mosans de Pologne. Nouveaux éléments de recherches*, dans *idem*, p. 49-51.

⁵⁶⁹ Voir *infra*.

⁵⁷⁰ M. WALICKI (sous la dir), *Drzwi gnieznienskie*, 2 tomes, Wrocław, 1959.

Les hypothèses avancées avant-guerre par Marian Morelowski seraient, dans leur ensemble, peu contestées, mais d'importantes nuances devaient y être apportées. En réalité, si les différents auteurs s'accordaient pour relever une forte influence mosane dans les rinceaux du pourtour, ils ne le suivaient pas du tout dans son analyse des panneaux historiés, au sujet desquels d'autres sources stylistiques étaient tour à tour évoquées.

Kalinowski insistait essentiellement sur les similitudes existant entre la porte de Gniezno et l'art roman italien, dont il relevait une influence, non seulement dans les scènes narrant la vie de saint Adalbert, mais également dans la formation des rinceaux du cadre⁵⁷¹.

Kepinski, quant à lui, écartait nettement la possibilité d'emprunts directs à l'art italien. Il reconnaissait, en revanche, le caractère profondément mosan du bandeau ornemental. En effet, les personnages représentés çà et là, au gré des rinceaux, ne se contentaient pas de reproduire des modèles mosans bien connus, puisqu'ils en reprenaient également la fonction iconographique et le sens symbolique⁵⁷².

Jacques Stiennon, dans un rapport détaillé publié dans les *Cahiers de Civilisation médiévale*, en 1961, évoquait, à son tour, la question des influences artistiques se trouvant à l'origine des portes de Gniezno⁵⁷³. Les similitudes avec l'art mosan, avancées jusqu'alors, reposaient sur des analogies relativement approximatives. Contrairement à ses prédécesseurs, Jacques Stiennon, qui avait à cet égard l'avantage de profiter d'une connaissance approfondie du patrimoine mosan, avancerait une série de comparaisons particulièrement convaincantes.

Marian Morelowski avait rapproché le bandeau ornemental du pourtour du remarquable *incipit* de la bible de Saint-Hubert. Stiennon, qui ne réfutait pas totalement la communauté d'esprit existant entre ces deux œuvres, estimait que la comparaison avec le *Flavius Josèphe* de Saint-Trond tenait sans doute mieux la route, autant pour des raisons d'ordre stylistique que chronologique⁵⁷⁴.

Le Pays mosan n'avait malheureusement conservé aucune porte historiée susceptible de soutenir la comparaison avec les portes de Gniezno. Il existait, en revanche, à la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles, un portail sculpté présentant une série d'analogies troublantes avec les rinceaux historiés de Gniezno. Les liens existant entre ces deux œuvres restaient difficiles à définir. Jacques Stiennon avançait toutefois à ce sujet l'existence hypothétique

⁵⁷¹ L. KALINOWSKI, *Tresci ideowe i estetyczne drzwi gnieznienskich*, dans *op.cit.*, tome II, p. 7-160.

⁵⁷² Z. KEPINSKI, *Symbolika drzwi gnieznienskich*, dans *op.cit.*, vol. II, p. 161-381.

⁵⁷³ J. STIENNON, *La Pologne et la pays mosan au moyen âge, À propos d'un ouvrage sur la porte de Gniezno*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale, Xe-XIIIe siècles*, IV, 1961, p. 457-473.

⁵⁷⁴ *Idem*, p. 469-471.

d'un modèle commun, peut-être un carnet de modèles dessiné par les miniaturistes du *Flavius Josèphe* de Saint-Trond⁵⁷⁵.

Cinq ans plus tard, Jadwiga Irena Daniec, qui reprenait la question des sources stylistiques à l'origine des portes de Gniezno, soulignait, à son tour, l'importance des modèles mosans, dans la création de l'encadrement. Elle relevait, en effet, dans ces rinceaux, une série d'éléments décoratifs d'origine lotharingienne ; les quadrupèdes fantastiques, les monstres ailés et les palmettes fleuries symétriques, motifs dont elle situait l'origine dans les *sciptoria* du nord de la France et de la région mosane. Aux *Antiquités Judaïques* de Saint-Trond, elle proposait d'ajouter deux autres manuscrits mosans, dont le vocabulaire formel s'apparentait également à l'encadrement des portes polonaises : les homélies de saint Jean Chrysostome (*KBR*, ms II. 1015) et la célèbre bible de Stavelot (*British Library*, Add. Ms 28106-28107).

En 1961, Jacques Stiennon avait déjà attiré l'attention des chercheurs sur les similitudes stylistiques existant entre les portes de Gniezno, les portes de bronze italiennes et l'art bavarois de la fin du XIIe siècle :

« Ce sont des mosans qui ont participé à la création de la porte de Gniezno, mais des mosans qui ont voyagé, qui ont retenu et noté ce qu'ils voyaient au cours de leurs déplacements et qui ont utilisé leurs souvenirs, leurs carnets d'esquisses, dans le choix des bas-reliefs de Gniezno, introduisant ça et là des réminiscences de l'art de leur pays, de la Bavière et aussi de l'Italie – comme, par exemple, la scène d'exorcisme empruntée à une représentation similaire de la porte de San Zeno à Vérone. »⁵⁷⁶

Joseph Philippe, en 1976, irait encore plus loin en proposant d'attribuer les portes de Gniezno à des fondeurs venus d'Italie du nord⁵⁷⁷.

Jacques Stiennon n'avait fait qu'évoquer la Bavière, sans apporter d'autres précisions. Cette suggestion devait toutefois séduire un certain nombre de spécialistes. Piotr Skubiszewski, par exemple, relevait, dans la mise en scène et la conception du drapé, d'étroites analogies entre les reliefs historiés de la porte et plusieurs manuscrits de la seconde moitié du XIIe siècle, originaires du sud de l'Allemagne⁵⁷⁸.

⁵⁷⁵ *Idem.*

⁵⁷⁶ *Idem*, p. 472.

⁵⁷⁷ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA et J. PHILIPPE, *Nouveaux propos sur l'art mosan*, Liège, 1976.

⁵⁷⁸ P. SKUBISZEWSKI, p. 45-46.

b. les manuscrits

Il était tout à fait logique de rechercher dans les manuscrits, un média susceptible, mieux que tout autre, de transporter les courants spirituels et artistiques au-delà des frontières politiques et religieuses, un témoignage matériel et concret de l'activité et de l'influence, en Pologne, de prélats et de moines lotharingiens. Il n'est dès lors pas surprenant d'observer que ce serait, sans conteste, dans ce domaine, que les traces les plus convaincantes d'une influence mosane en Moravie et en Grande Pologne seraient relevées.

Parallèlement à quelques livres d'origine lotharingienne, un groupe de manuscrits polonais semblait, au premier abord, présenter des caractéristiques mosanes. Morelowski proposait de les attribuer, soit à des copistes mosans émigrés, soit à leurs élèves polonais. Ces rapprochements résisteraient toutefois assez mal à un examen plus approfondi.

Deux évangélistes, provenant respectivement de Gniezno (Gniezno, *Bibliothèque du Chapitre* Ms. 1a) et de Plock (Cracovie, *Bibliothèque Czartoryski*, Ms 1207), dans lesquels Marian Morelowski avait cru relever la présence d'éléments typiquement mosans, seraient finalement restitués à la Bavière ou à la Bohême⁵⁷⁹. Les lettrines de l'hexaméron de saint Ambroise (Wrocław Ms. 1487), considérées également comme mosanes, seraient, pour leur part, rapprochées de certains manuscrits émanant des *scriptoria* de Ratisbonne et de Prüfenig⁵⁸⁰.

Les discussions relatives à deux autres manuscrits devaient, pour leur part, introduire à nouveau la question italienne au cœur des débats.

Wladyslaw Abraham tenait le pontifical des évêques de Cracovie (Cracovie, *Bibliothèque Jagellone*, Ms. 2057) pour une œuvre mosane, créée pour la Pologne dans un *scriptorium* du diocèse de Liège⁵⁸¹. Cette attribution serait reprise, entre autres, par Stanisława Sawicka⁵⁸², pour être ensuite rejetée, en raison des affinités étroites existant entre le pontifical et certains manuscrits émanant des milieux lombards⁵⁸³.

⁵⁷⁹ *Idem.*, p. 52.

⁵⁸⁰ A. BOECKLER, 1924, p. 83-84 ; P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 54.

⁵⁸¹ W. ABRAHAM, *Pontificale biskupow krakowskich z XII wieku*, Krakow, 1927, dans *Polska Akademia Umiejetnosci, Wydzial Historyczno-Filozoficzny*, Rozprawy, série II, t. XLI, n° 1.

⁵⁸² Citée par Z. OBERTYNSKI, *The Cracow Pontifical*, H. Bradschaw Society, vol. C, Manchester, 1977, p. 17 ; P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 52.

⁵⁸³ Il s'agirait en réalité d'un manuscrit de tradition carolingienne, mais décoré par un italien, pour Cracovie, voir à ce sujet P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 52.

D'une manière identique, la Bible de Plock (Plock, *Bibliothèque du Chapitre*, Ms 2), attribuée dans un premier temps à la Meuse, trouverait finalement sa place au sein de la tradition des grandes bibles italiennes⁵⁸⁴.

Ces revirements dans le discours scientifique ne font, en réalité que refléter la complexité des apports occidentaux sur le territoire polonais. Ils mettent également en évidence l'importance des influences artistiques italiennes dans la zone d'expansion rhéno-mosane.

Au bout du compte, six manuscrits seulement devaient conserver leur attribution aux milieux mosans ; l'évangélaire (Ms. 140) et le lectionnaire (Ms 40) de Plock, le psautier de Gniezno (Ms. 110), l'évangélaire d'Anastasia (Ms 3307), la bible de Czerwinsk (Ms lat. F. v. I 32) et enfin l'évangélaire de Lubin (Ms. Lat. q. v. 1. 32)⁵⁸⁵.

Ces œuvres, de grande qualité, peuvent, dans la plupart des cas, être rapprochées des tendances majeures de l'enluminure mosane, illustrées par les principaux manuscrits du groupe Averbode-Floreffe.

c. le plat de reliure de l'évangélaire d'Anastasia.

Parmi les œuvres témoignant des échanges artistiques soutenus, pendant le XIIe siècle, entre la région mosane et la Pologne, il convient de citer l'évangélaire d'Anastasia⁵⁸⁶. Marian Morelowski, en 1935, avait déjà signalé le caractère mosan de ce plat orfèvré comprenant, d'une part, une *Majestas Domini*, et de l'autre une *Crucifixion* figurant la duchesse Anastasia en donatrice⁵⁸⁷.

En 1961, Jacques Stiennon relevait d'étroites similitudes d'écriture entre le manuscrit, en lui-même, et le célèbre évangélaire d'Averbode. Il attribuait l'œuvre, dans son entièreté, à des artistes mosans⁵⁸⁸. Encore fallait-il préciser les circonstances de son arrivée en Pologne.

⁵⁸⁴ MORELOWSKI, *Pericopae lubinskie, ewangeliaz plocki i drzwi gniezgnienskie a sztuka leodyjsko-mosanska XII wieku*, 1935, p. 353, S. SAWICKA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque nationale de Varsovie, du Château Royal et des bibliothèques : des Zamoyski à Varsovie, du Séminaire de Plock et du Chapitre de Gniezno*, dans *Bulletin de la Société française des reproductions de manuscrits à peintures*, Paris, 1938, p. 234; J. PLOTZEK, *Zur rheinischen Buchmalerei im 12 Jahrhundert*, dans *Rhein und Maas*, vol. II, *Berichte, Beiträge und Forschungen*, 1973, p. 310-325; p. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 54.

⁵⁸⁵ P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 51-66.

⁵⁸⁶ Première épouse du duc Boleslaw IV.

⁵⁸⁷ M. MORELOWSKI, *op.cit.*, p. 285-288.

⁵⁸⁸ J. STIENNON, *op.cit.*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, p. 466.

La duchesse Anastasia étant morte en 1169⁵⁸⁹, les spécialistes se fonderaient sur cette date comme repère chronologique. Alors que Dietrich Kötzsche estimait que l'évangélaire devait forcément être antérieur à cette date⁵⁹⁰, Philippe Verdier, au contraire, préférerait y voir une œuvre posthume, qui pouvait avoir été rapportée, par l'évêque Werner, de son voyage à Aix-la-Chapelle. Son analyse stylistique de l'œuvre l'avait en effet conduit à en situer la réalisation dans les années 1160-1170, époque qu'il caractérisait par une sorte de dichotomie stylistique conjuguant, tant bien que mal, les caractères traditionnels de l'art mosan, hérités de l'art ottonien, et l'expressionnisme de la phase byzantinisante qui avait directement précédé le style 1200⁵⁹¹.

Piotr Skubiszewski, dans la synthèse qu'il consacrait à la question des influences mosanes en Pologne, se montrerait cependant assez peu convaincu par les comparaisons avancées par Verdier. Il jugeait en effet que seul le triptyque de la collégiale Sainte-Croix semblait présenter un style analogue à celui du plat de reliure de l'évangélaire d'Anastasia. Il faut en effet avouer que le plat de reliure, en dépit de ses traits mosans, présente, en fin de compte, assez peu de similitudes avec l'ensemble de la production mosane des années 1160-1170⁵⁹².

En tenant compte de ces réticences, on peut dès lors se demander s'il ne serait pas préférable d'en repousser la réalisation d'une vingtaine d'années. Une datation dans les années 1130-1150 coïnciderait, au point de vue chronologique, avec la présence d'Alexandre de Malonne (+1156) en Pologne. Cette supposition n'est pas dépourvue d'argumentation. Plusieurs études tendent, en effet, à situer dans cette même tranche chronologique les célèbres manuscrits enluminés des abbayes prémontrées de Floreffe et Averbode. Or, les figurations au repoussé du plat de reliure d'Anastasia sembleraient se rattacher à la même phase stylistique...

Dans les années quatre-vingt, la question mosano-polonaise susciterait une nouvelle vague d'intérêt. À l'occasion, d'un colloque organisé à Liège dans le cadre des accords culturels belgo-polonais, Piotr Skubiszewski devait aborder le dossier des relations entre la Meuse et la Pologne sous un regard à la fois historiographique, analytique et critique. Il

⁵⁸⁹ Après 1148 selon P. Skubiszewski, *op.cit.*, p. 50.

⁵⁹⁰ D. KÖTZSCHE, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, G7, p. 245.

⁵⁹¹ P. VERDIER, *Un ivoire mosan du XIIe siècle et la reliure de l'Évangélaire d'Anastasia*, dans *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XV, 1974, p. 51-64.

⁵⁹² P. SKUBISZEWSKI, *op.cit.*, p. 50.

adoptait un point de vue neutre, objectif et dégagé de toute connotation politique, et veillait, dans le même temps, à restituer leur part véritable aux influences artistiques émanant des autres régions de l'empire germanique⁵⁹³. Dans le même ouvrage, Stanislaw Suchodolski abordait la question des contacts entre le pays mosan et la Pologne, aux Xe et XIe siècles, par le biais de la numismatique⁵⁹⁴, et Maria Dekowna évoquait la problématique liée à la présence de céramique mosane sur le sol polonais⁵⁹⁵.

Jusqu'alors, l'analyse des relations mosano-polonaises s'était essentiellement limitée aux XIe-XIIe siècles. Un volume collectif, relatif aux relations artistiques entre la Pologne, la France, la Flandre et la Basse Rhénanie devait repousser les débats jusqu'aux XIIIe-XIVe siècles⁵⁹⁶. Jerzy Pietrusinski y consacrait un article aux ostensoirs des Clarisses de Cracovie⁵⁹⁷. Un séjour en Belgique, en 1978, à l'occasion des manifestations culturelles organisées dans le cadre des *Sept merveilles de Belgique*, l'avait en effet amené à établir d'intéressants parallèles entre ce groupe de reliquaires et les orfèvreries du trésor d'Oignies⁵⁹⁸.

Soucieux de diffuser ses recherches hors de Pologne, il reprendrait cette étude en 2003, à l'occasion de l'exposition namuroise *Autour de Hugo d'Oignies*⁵⁹⁹. Bien que ce type de reliquaire ait été particulièrement répandu sur le territoire européen, l'origine mosane de certains détails décoratifs, comme par exemple les nœuds côtelés ou ornés de palmettes, lui paraissait évidente. Les reliquaires pouvaient avoir été introduits à Cracovie par le biais des rapports que les Clarisses entretenaient avec la cour Hongrie. Pietrusinski préférait toutefois y

⁵⁹³ P. SKUBISZEWSKI, *Idem*.

⁵⁹⁴ S. SUCHODOLSKI, *Les contacts entre le pays mosan et la Pologne au Xe et au XIe siècle à la lumière des sources numismatiques*, dans les actes du colloque *Rapports historiques et artistiques entre le pays mosan et la Pologne, du XIe au début du XIIIe siècle*, p. 83-98.

⁵⁹⁵ M. DEKOWNA, *Contribution aux recherches sur l'importation de la céramique du pays mosan en Pologne au XIIe siècle*, dans *Idem*, p. 99-118.

⁵⁹⁶ A. KARLOWSKA-KAMZOWA (sous la dir.), *Les relations artistiques entre la Pologne, la France, la Flandre et la Basse Rhénanie du XIIIe au XVe siècle*, Poznan, 1981.

⁵⁹⁷ J. PIETRUSINSKI, *Hugo d'Oignies et les ostensoirs des Clarisses de Cracovie et de Sacz*, dans *op.cit.*, 1981, p. 51-59 ; cet article avait été publié indépendamment, l'année précédente, sous le titre ; *Hugo z Oignies i ostensoria u klarysek w Krakowie I w Saczu*, dans *Biuletyn Historii Sztuki*, t. 42, Warrszawa, 1980, p. 2-24 ; Cette étude a également été publiée sous une version réactualisée ; J. PIETRUSINSKI, *Hugo d'Oignies et les ostensoirs des clarisses de Cracovie*, dans la catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, 2003, p. 181-189.

⁵⁹⁸ Ces reliquaires furent identifiés comme mosans, pour la première fois, par Hermann Hahnloser ; H. R. HAHNLOSER, *Il tesoro di San Marco*, cat. 88, p. 79-80 et table CXXVII.

⁵⁹⁹ J. PIETRUSINSKI, *Hugo d'Oignies et les ostensoirs des clarisses de Cracovie*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 181-189.

voir un présent du chanoine Heriman de Liège, présenté dans les sources comme le bienfaiteur de la cathédrale de Cracovie⁶⁰⁰.

De nos jours, la question mosano-polonaise conserve encore une certaine actualité, mais le ton général du discours scientifique a évolué. Il est maintenant clairement établi que le facteur mosan ne constitue qu'un élément parmi d'autres, dans le contexte artistique, fort complexe, de la Pologne médiévale. À l'occasion du colloque de 2003, organisé parallèlement à l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, Jerzy Pietrusinski dressait un récapitulatif de la problématique. Reprenant les conclusions de Piotr Skubiszewski, il rappelait que le dossier des relations artistiques entre la Pologne et la région mosane avait été autrefois gonflé pour des raisons d'ordre politico-culturel. En adoptant un recul suffisant, il était aisé de se rendre compte que l'argumentation pouvait être quelques fois sommaire et caduque. De cet épais dossier, Jerzy Pietrusinski choisissait de retenir que deux religieux mosans, originaires de Malonnes, avaient été présents sur le territoire polonais, au XIIe siècle, et qu'ils avaient joué un rôle actif dans la construction des cathédrales de Plock et de Vroclaw. Ils avaient bel et bien exercé un mécénat, mais ce dernier ne s'était vraisemblablement pas limité à des contacts avec la Meuse, un argument confirmé par la porte de bronze de la cathédrale de Plock, réalisée à Magdebourg⁶⁰¹.

6. l'art mosan et l'Italie

Peut-être moins évidents au premier abord, les rapports culturels et artistiques entre l'Italie et le Pays mosan furent, en réalité, aussi variés que nombreux.

L'Italie septentrionale, conquise par Charlemagne, puis reprise à nouveau par les empereurs ottoniens, faisait partie de l'Empire Germanique. Elle abritait également Rome, ville éternelle, conservatoire de la culture antique et centre de la chrétienté occidentale. Dans le contexte de l'Église impériale, les échanges entre les centres religieux d'Italie et de Lotharingie étaient inévitables. Depuis l'époque carolingienne, des contacts intellectuels

⁶⁰⁰ *Idem*, p. 188.

⁶⁰¹ J. PIETRUSINSKI, *Les rapports entre la Pologne et le Pays mosan aux XIIe et XIIIe siècles*, dans les actes du colloque *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 139-151.

avaient été établis. Des clercs mosans se rendaient en Italie, et inversement, des clercs italiens transitaient par nos régions⁶⁰².

a. les Xe et XIe siècles

Le cas de l'évêque Rathier, dans la première moitié du Xe siècle, illustre ce phénomène. Ce personnage haut en couleurs, lettré et féru de littérature antique, avait été formé à l'abbaye de Lobbes. Il deviendrait successivement, après de nombreux rebondissements, évêque de Vérone et de Liège. Au cours de sa carrière agitée, des contacts durent probablement se nouer entre les deux centres religieux⁶⁰³. À ce sujet, Dom Nicolas Huyghebaert faisait observer qu'il serait étonnant que, au cours de ses continuelles allées et venues entre Liège et Vérone, Rathier n'ait entraîné aucun religieux mosan dans son sillage, et vice et versa⁶⁰⁴.

À partir de l'épiscopat de Notger, les relations avec l'Italie devaient s'intensifier⁶⁰⁵.

La basilique Saint Pierre, église du couronnement impérial, fournissait alors un modèle architectural suivi dans plusieurs villes de l'empire Germanique. À ce sujet, Elisabeth Den Hartog a pu démontrer que l'église Santa-Maria-in-Turri, dont on avait déjà relevé l'influence sur les églises Notre-Dame de Cologne et de Mayence, avait également inspiré l'église Saint-Michel-in-Foro, située devant le parvis de la cathédrale notgérienne de Saint-Lambert⁶⁰⁶.

Il ne s'agit évidemment pas là du seul échange architectural avec l'Italie. Les bandes dites lombardes et le système ravennate d'articulation des parois sont présents sur bon nombre d'églises mosanes des XIe et XIIe siècles. Il semble qu'il faille comprendre ces partis pris

⁶⁰²« Nos recherches ont fait apparaître la présence constante, en Lotharingie, du moins depuis l'époque carolingienne, de moines et de clercs italiens. On peut tenir pour assurée que cette liste ne représente d'aucune façon l'ensemble des émigrés italiens de nos contrées, mais seulement quelques étrangers auxquels les caprices de l'historiographie ont permis d'émerger de la nuit de l'oubli. » (Dom N. HUYGHEBAERT, *Moines et clercs italiens en Lotharingie*, dans *Miscellanea Tornacensia*, Congrès de Tournai, 1949, p. 110 ; F. ROUSSEAU, *L'Art Mosan*, 1970, p. 29.

⁶⁰³ FIRMIN-DIDOT Frères, *Nouvelle biographie générale*, HOEFER (sous la dir.), Paris, 1862, col. 690 ; G. KURTH, *Rathier*, dans *Biographie Nationale*, XVIII (1905), coll. 772-783 ; E. de MOREAU, *Histoire de l'Église en Belgique*, I, p. 314, t. II, 1940, p. 176-180J. STIENNON, *Rathier, évêque de Liège et de Vérone*, dans *Histoire de Liège*, Liège, 1991.

⁶⁰⁴ Dom N. HUYGHEBAERT, *op.cit.*, p. 110.

⁶⁰⁵ J. PHILIPPE, *Art mosan et pensée romane*, dans *Rapports historiques et artistiques entre le pays mosan et la Pologne, du XIe au début du XIIIe siècle*, *op.cit.*, p. 17.

⁶⁰⁶«If the church of St Michel was indeed a copy of Sta Maria in Turri in Rome, the building would have been used for ceremonial receptions of the emperor and other dignitaries, and played a significant role in festival coronations. » (E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture and sculpture in the Meuse valley*, p. 50-51).

architecturaux comme les manifestations matérielles d'une idéologie impérialiste, représentée à la fois en Lotharingie et dans le nord de l'Italie⁶⁰⁷.

Liège, place forte de l'église impériale, servirait d'ailleurs de terre d'asile pour des prélats italiens en exil. Alors que l'abbaye Saint-Laurent abritait un évêque Léon, exilé de Calabre en raison de ses opinions impérialistes⁶⁰⁸, un énigmatique peintre Jean devait quant à lui trouver refuge à Saint-Jacques. L'épisode est bien connu et a, depuis longtemps déjà, alimenté l'imagination des spécialistes de l'art mosan⁶⁰⁹. Les éléments principaux du récit sont consignés dans la *Vita Balderici*⁶¹⁰;

Un certain Jean était venu d'Italie pour décorer l'oratoire du dôme d'Aix-la-Chapelle. En remerciement, Otton III lui avait offert un évêché, en Italie. Toutefois, l'aristocratie locale s'opposant à cette nomination, il s'était vu contraint de renoncer à cette charge. L'Empereur l'aurait alors recommandé à l'évêque de Liège Baldéric II, qui l'aurait pris comme conseiller. Ce serait d'ailleurs, affirme la *Vita*, sur son initiative, que l'on aurait érigé l'abbaye Saint-Jacques. S'y étant retiré, Jean aurait même réalisé la décoration de la crypte où il devait, par la suite, être enseveli.

Ce récit doit évidemment être pris avec précaution.

Godefroid Kurth, en 1903, éprouvait déjà de sérieuses suspicions envers certains éléments du récit⁶¹¹. Il dénonçait, par exemple, le passage dans lequel le peintre Jean, forcé d'épouser la fille d'un seigneur de l'endroit pour accéder à sa charge d'évêque, avait fuit l'Italie pour rejoindre l'empereur. L'auteur de la *Vita* lui-même, soulignait-il, semblait avoir éprouvé quelques réticences à retranscrire cette anecdote⁶¹².

Il relevait ensuite certaines incohérences chronologiques. Otton III étant mort en 1002, il ne pouvait aucunement avoir recommandé le peintre Jean à Baldéric, élu évêque en 1008. S'il y avait eu réellement une recommandation impériale, L'évêque sollicité ne pouvait être que Notger.

⁶⁰⁷ K. J. CONANT, *Carolingian and Romanesque architecture 800-1200*, 1959, p. 100-111; H. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 21-22 ; cet aspect de la problématique est développé de manière détaillée dans le chapitre traitant de l'architecture.

⁶⁰⁸ G. KURTH, *Appendice*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1903, p. 230-231.

⁶⁰⁹ Jules Helbig, particulièrement féru des biographies d'artistes, allait même jusqu'à écrire, en dehors de tout élément probant, que le peintre avait transité par l'abbaye de Saint-Gall ; J. HELBIG, *La peinture au Pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Liège, 1870, p. 7.

⁶¹⁰ *Vita Balderici episcopi Leodiensis*, dans *Monumenta Germaniae historica*, dans *Scriptores*, t. IV, p. 729-732.

⁶¹¹ G. KURTH, *Le peintre Jean*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1903, p. 220-231.

⁶¹² « *Quod si frivolum quibusdam esse videbitur et falsitatis arguimur, illis magis imputandum, quorum auctoritate et testimonio sumus usi et ad scribendum compulsi* » (*Idem*, p. 223, n. 1).

Charles Lays, qui publiait en 1948, une étude critique de la *Vita Balderici*, devait, pour sa part, adopter un prudent recul par rapport à la fiabilité de ce récit⁶¹³.

Le peintre Jean n'en perdait pas pour autant toute réalité historique. Les peintures qu'il avait exécutées à Saint-Jacques étaient déjà pratiquement effacées lorsque fut rédigée la *Vita*. En revanche, celles qu'il avait exécutées à Aix-la-Chapelle étaient, quant à elles, suffisamment lisibles pour être publiés par Paul Clemen, en 1913⁶¹⁴. Une hypothèse audacieuse lui attribuerait, dans la foulée, les peintures découvertes dans la chapelle du château Sant'Elia, à Nepi, dans la banlieue romaine, mais des recherches ultérieures devaient démontrer que ces peintures étaient trop récentes pour être attribuées au même peintre⁶¹⁵.

À l'issue de ce dossier, il est possible d'en conclure de l'existence d'un peintre Jean, originaire d'Italie et actif à Aix-la-Chapelle et à Liège, à l'aube du XI^e siècle. Il est délicat de poursuivre plus loin les hypothèses à son sujet. Une inscription gothique, gravée sur une lame de plomb⁶¹⁶ identifiait les ossements découverts en 1845, à Saint-Jacques, comme étant les siens⁶¹⁷. S'agit-il d'une réalité, ou bien des vestiges matériels d'une longue tradition, perpétuée de génération en génération par les moines de l'abbaye Saint-Jacques ? Cela reste à démontrer...

b. les XII^e et XIII^e siècles

L'Italie serait évoquée, à plusieurs reprises, dans le retentissant débat consacré à l'origine des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Pierre Colman, s'appuyant sur un passage de la chronique de Louis Abry, affirmant que les fonts avaient été raziés à Milan, avait en effet poussé jusqu'en Italie ses infatigables investigations⁶¹⁸. Il avait l'intention d'y retrouver des preuves matérielles de l'origine extra-mosane de la remarquable cuve d'airain.

⁶¹³ C. LAYS, *Étude critique sur la Vita Balderici episcopi Leodiensis*, Bibliothèque de la faculté de Philosophie et lettres de l'Université de Liège, fasc. CX, Liège, 1948, p. 112-115.

⁶¹⁴ P. CLEMEN, *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, t. X, Düsseldorf, 1916, p. 159-162.

⁶¹⁵ G. J. HOOGEWERFF, *De muurschilderingen in de kerk van Castel Sant'Elia bij Nepi*, dans *Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome*, 6 (1926), p. 91-108 ; E. MÂLE, *Rome et ses vieilles églises*, Paris, 1942, p. 154-159 ; N. HUYGHEBAERT, *op.cit.*, p. 104 et 106.

⁶¹⁶ E. LAVALLEYE, *L'église Saint-Jacques à Liège*, Liège, 1845, p. 8, n. 8 ; G. KURTH, *op.cit.*, p. 227-229.

⁶¹⁷ « *Hujus venerabilis episcopi ossa levavit dum magnificaret ecclesiam dominus johannes abbas XXXVIIIus anno XVI^o mil CCCCC nativitatis et iterum recondidit anno XXIII^o die VI mensis augusti sub domino cardinali et episcopo Leodiensi Erardo.* » (G. KURTH, *op.cit.*, p. 228, avec commentaires).

⁶¹⁸ « *et par la vaillantise de l'évesque Otbert et ses chevaliers hesbignon, la ville de Milan fut conquise l'an 1112 le 26 de may et raportat l'évesque plusieurs grands thresors que l'emp(ereur) Henry luy donnat en récompense. Hellin de St Lambert ramenat le fond de batesme de Nostre-Dame aux fonds qui est de bronze qui se voit à présent.* » (P. COLMAN, *Les étapes de la querelle des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Beaux-Arts, 6^e série, t. XII, 2001, p.127-147)

Les recherches en Italie du nord s'étant avérées décevantes⁶¹⁹, il avait poursuivi son enquête jusqu'à Rome, où les peintures du baptistère Saint-Jean-du-Latran lui avaient suggéré une nouvelle hypothèse ; les fonts étaient, en réalité, un présent de l'empereur Otton III, destiné au baptistère du Latran. Cette hypothèse, quel que soit le jugement que l'on veuille lui apporter, ne se fondait pas *ex-nihilo*. Elle avait été suggérée par les observations de plusieurs personnalités scientifiques. En effet, Jacqueline Lafontaine-Dosogne, Charles Delvoye et Cyril Mango, réfutant l'hypothèse d'une origine byzantine des fonts, avaient tous affirmé que seuls les romains avaient, à cette époque, les compétences artistiques et techniques nécessaires pour la réalisation d'une œuvre de cette qualité⁶²⁰.

Il est assez étonnant, compte tenu de tous les éléments évoqués plus hauts, que personne n'ait, à ce jour, pensé à attribuer la cuve baptismale à un artiste italien travaillant, à l'aube du XIIe siècle, pour des commanditaires liégeois. D'autant plus que des équipes d'architectes et de sculpteurs italiens participaient, depuis le XIe siècle, à d'importants chantiers à travers l'empire. Elisabeth Den Hartog⁶²¹, à la suite de Francovitch⁶²², de Verdier⁶²³, de Serra⁶²⁴ et de Brenk⁶²⁵, devait démontrer que l'architecture et la sculpture mosanes du XIIe siècle avaient été profondément imprégnées par des éléments techniques, stylistiques et iconographiques d'origine italienne. L'intervention d'une équipe italienne, pour la finition des églises impériales de Spire et de Quedlinburg, à la fin du XIe siècle, avait introduit, dans l'Empire, ce *corrente comasca* qui imprégnerait profondément Rolduc, Maastricht et Nivelles⁶²⁶. Les réalisations des équipes italiennes allaient influencer les sculpteurs locaux. En retour, des œuvres créées en territoire mosan, comme le portail Samson de Nivelles, influenceraient à leur tour des créations italiennes.

Au XIIe siècle, les artistes et les courants stylistiques n'étaient évidemment pas les seuls à transiter entre ces deux régions. Les membres les plus éminents du clergé impérial faisaient,

⁶¹⁹ « Centrer le champ de vision sur l'Italie du nord, surtout Milan, Venise et Ravenne, c'était une erreur. Il convenait de l'élargir. Très rapidement il s'est resserré sur Rome » (*Idem*, p. 143).

⁶²⁰ Cités par P. COLMAN, *Idem*, p. 136.

⁶²¹ E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 94-136; E. DEN HARTOG, *La sculpture intégrée à l'architecture*, dans *l'Art Mosan*, p. 159-164.

⁶²² G. de FRANCOVITCH, *La corrente comasca nella scultura romanica Europea (la diffusione)*, dans *Rivista dell'Istituto d'Archeologia et Storia dell'Arte*, 6, 1937-38, pp. 47-129.

⁶²³ P. VERDIER, *Les transepts de nef*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école française de Rome*, 64, 1952, p. 162-180.

⁶²⁴ J. R. SERRA, *Lapidici Lombardia d'Emiliani nel XII secolo a Maastricht in Olanda*, dans *Commentari*, 1971, p. 27-40.

⁶²⁵ B. BRENK, *Die Werkstätten der Maastrichter Bayplastik des 12 Jahrhunderts*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 1976, p. 46-64.

⁶²⁶ Ces deux dernières églises tombant d'ailleurs directement sous la juridiction impériale.

eux aussi, fréquemment ce voyage. Le cas du célèbre abbé Wibald de Stavelot en constitue un exemple bien documenté. Ses séjours en Italie, sur une période de vingt ans, furent particulièrement nombreux ; Pise en 1135, Pise, le Mont Cassin, Salernes et Melfi en 1137, Rome en 1143, Viterbe en 1146, Rome et Segni en 1152, et finalement Rome, Roncaglia, Castelnovo et Ancône en 1155⁶²⁷.

Le cas de Wibald suffirait à démontrer que les contacts entre l'Italie et la Meuse, au XIIe siècle, étaient à la fois variés, et répétés, et ce d'autant plus qu'il ne voyageait probablement pas seul, mais devait au contraire être accompagné de toute une suite d'ecclésiastiques mosans. Il est évidemment difficile d'évaluer l'influence que ces voyages répétés purent avoir sur le plan culturel et artistique. Jacques Stiennon faisait à ce sujet pertinemment observer que la bible en deux volumes transcrite pour Stavelot, à l'époque de son abbatiat, n'était pas sans refléter l'influence des procédés d'écriture en usage au *scriptorium* du Mont Cassin⁶²⁸.

La question des contacts avec l'Italie serait également soulevée au sujet de l'orfèvre Nicolas de Verdun. Les spécialistes devaient en effet souvent évoquer Rome, ainsi que les mosaïques de Palerme, pour expliquer sa maîtrise approfondie des canons de l'art antique et byzantin. On devait également, pendant un moment, songer à lui attribuer le célèbre chandelier de Milan⁶²⁹.

Vers la même époque, un énigmatique maître Gérard allait réaliser, pour l'empereur Henri de Flandres, la monture orfèvrée d'un reliquaire de la sainte Croix. Ce reliquaire, vraisemblablement parvenu à Venise après la mort de ce dernier, survenue en 1216, présente de fortes similitudes avec un croquis célèbre de Villard de Honnecourt⁶³⁰.

Il ne s'agit pas de la seule œuvre « rhéno-mosane » conservée au trésor de Saint-Marc. On y rencontre également une croix de cristal de roche, comparable à celle de Scheldewindeke, et un plat de reliure orfèvré représentant le Christ Pantocrator entouré des symboles des évangélistes (**pl. 29-3**). Hahnloser rapprochait cette dernière œuvre, de très haute qualité, des orfèvreries tournaisiennes situées dans le sillage de Nicolas de Verdun, comme par exemple la châsse de saint Éleuthère⁶³¹. Le plat de reliure d'Anastasia et la châsse

⁶²⁷ Catalogue de l'exposition *Wibald abbé de Stavelot-Malmedy et de Corvey 1130-1158*, Stavelot, 1982, p. 25-29.

⁶²⁸ *Idem*, p. 41.

⁶²⁹ Nous renvoyons le lecteur au chapitre relatif à Nicolas de Verdun.

⁶³⁰ H. R. HAHNLOSER, *Reliquiario della Santa Croce dell'Imperatore Enrico di Fiandra*, dans *Il Tesoro di San Marco*, cat. n° 140, p. 139-141 ; *Der Schrein der unschuldigen Kindlein im Kölner Domschatz und Magister Gerardus*, dans *Miscellanea pro arte H. Schnitzler*, Düsseldorf, 1965, p. 218-223.

⁶³¹ H. R. HAHNLOSER, *op.cit.*, catalogue n° 141, p. 141-142 et catalogue n° 142, p. 142-144.

de Saint-Maur seraient également évoqués, quoi que ce soit la sculpture champenoise qui, dans ce cas précis, semble présenter le plus d'analogies stylistiques.

Ces différentes œuvres exerceraient une influence tangible sur les artisans locaux. Les matrices utilisées pour la création des bandes estampées ornementales, sur le plat de reliure, seraient reproduites à l'identique pour être utilisées dans la décoration d'un groupe d'orfèvreries vénitiennes, dans la seconde moitié du XIII^e siècle.

À la même époque, les ateliers vénitiens se spécialiseraient également dans le travail du filigrane et du cristal de roche, deux techniques jusqu'alors représentatives de l'orfèvrerie rhéno-mosane.

Loin d'être fortuite, cette influence lotharingienne, liée à l'entourage artistique de Frédéric II, devait se prolonger, en Italie, jusqu'au tournant des XIII^e-XIV^e siècles, ce dont témoignent de nombreuses orfèvreries pisanes et siennoises⁶³².

c. le XIV^e siècle

Dans cette perspective, il convient également de mentionner quelques sculptures de marbre blanc, créées pour l'Italie par des sculpteurs mosans, vers le milieu du XIV^e siècle. Vöge, en 1908, avait déjà établi un rapprochement stylistique entre la très belle Vierge à l'Enfant de la cathédrale d'Anvers et une Vierge pisane conservée au *Musée archéologique* de Berlin. Il attribuait ces deux œuvres à un même atelier, actif en Flandre ou dans le nord de la France⁶³³. Böde devait quant à lui rejeter cette hypothèse. S'appuyant sur le fait que les deux œuvres avaient été exécutées en marbre de Carrare, il estimait au contraire qu'il s'agissait d'œuvres italiennes⁶³⁴. Ulrich Middeldorf qui s'était, avec la collaboration de M. Weinberger, emparé du sujet pour démontrer le rôle des influences françaises sur le développement de la sculpture italienne du XIV^e siècle, avaient remarqué, sur l'autel principal du baptistère de la cathédrale de Pise, deux autres statues du même style, toujours en marbre de Carrare. Les deux auteurs proposaient d'y reconnaître l'intervention d'un atelier français, actif en Italie à l'aube du XIV^e siècle. Ils rattachaient à son influence une série d'œuvres italiennes, comme le saint Cerbone du sculpteur italien Goro di Gregorio, ou encore le gisant de l'évêque

⁶³² C. GNUDI, *Considerazioni sul gotico francese, l'arte imperiale e la formazione di Nicola Pisano*, dans *Federico II e l'arte del duecento italiano*, I, Rome, 1980, p. 1-17 ; A. R. CALDERONI MASETTI, *Plaquettes cousues sur la ceinture de la cathédrale de Pise et les rapports avec le contexte européen*, dans *Actes du colloque Autour de Hugo d'Oignies*, p. 246.

⁶³³ W. VÖGE, *Jahrbuch der Preußischer Kunstsammlung*, 1908, p. 217-218.

⁶³⁴ W. BÖDE, *Kunstwanderer*, 1923.

Malaspina, à San Francesco in Sarzane. La Vierge anversoise avait, selon eux, été réalisée en France, par un membre de cet atelier, dépêché en Italie pour y acheter du marbre⁶³⁵.

Finalement, William Forsyth, dans une remarquable étude consacrée au maître mosan des madones en marbre blanc, rendrait avec raison ce groupe de sculptures à un atelier mosan actif en Italie vers le milieu du XIVe siècle⁶³⁶.

7. l'art mosan, Byzance, la Palestine et le monde musulman

La présence d'une forte composante orientalisante au sein de l'art mosan, non seulement dans le domaine de l'orfèvrerie, mais également, dans celui de l'enluminure et de la sculpture fut perçue dès les premières publications.

Les historiens de l'art du XIXe siècle attribuaient alors généralement cette caractéristique à l'influence de l'impératrice Théophano sur les milieux artistiques ottoniens. Alfred Darcel, en 1857, avait tenté de démontrer que la transition technique de l'émaillerie cloisonnée vers l'émaillerie champlevée s'était déroulée en Allemagne, vers le milieu du XIe siècle. Les artistes locaux y avaient remis au goût du jour une technique séculaire dans le but d'imiter les émaux byzantins en circulation sur le territoire germanique⁶³⁷.

Camille de Roddaz, dans son rapport de l'exposition d'art ancien organisée à Bruxelles, en 1880, maintenait encore cette théorie :

« *Le regain de l'intérêt pour l'orfèvrerie dans nos régions dès le XIe siècle serait en fait dû à une influence de l'Allemagne où le goût pour les arts aurait été introduit par les grecs.* »⁶³⁸

Il était d'ailleurs monnaie courante, dans les publications de cette époque, de faire directement allusion à cette composante byzantine des émaux de l'école allemande par le biais des appellations utilisées pour les définir. Jules Labarte, en 1864, dans son *Histoire des arts industriels*, parlait, au sujet des émaux rhénans, d'orfèvrerie romano-byzantine⁶³⁹.

⁶³⁵ U. MIDDELDORF et M. WEINBERGER, *Französische Figuren des frühen 14 Jahrhunderts in Toscana*, dans *Pantheon*, I, 1928, p. 187-190; M. WEINBERGER, *Remarks on the role of French models within the evolution of gothic Tuscan sculpture*, dans *Romanesque and Gothic Art*, Actes du Congrès international d'Histoire de l'Art, New York, 1963, p. 203.

⁶³⁶ W. FORSYTH, *A group of Fourteenth-Century Mosan Sculptures*, dans *Metropolitan Museum Journal*, 1968, p. 55-56.

⁶³⁷ A. DARCEL, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie*, Paris, 1857, p. 8.

⁶³⁸ C. de RODDAZ, *L'Art ancien à l'exposition nationale belge*, Bruxelles-Paris, 1882, p. 18.

⁶³⁹ J. LABARTE, *Histoire des arts industriels*, Paris, 1864, p. 184.

En 1892, dans le catalogue de vente de la célèbre collection de Hollingworth Magniac, les pignons romans de la châsse de sainte Ode d'Amay figuraient encore sous l'appellation « *rhenish byzantine work* »⁶⁴⁰.

Lorsque le concept d'art mosan commença à s'imposer dans les milieux scientifiques internationaux, durant les premières décennies du XXe siècle, les historiens de l'art tentèrent de déterminer quelles pouvaient être ses principales composantes stylistiques⁶⁴¹. Qu'il s'agisse alors des ivoires du XIe siècle, des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy⁶⁴², des principales orfèvreries du XIIe siècle, ou des témoins majeurs de l'enluminure des XIe et XIIe siècles, la référence au modèle byzantin revenait constamment.

Marcel Laurent, dans un article fondateur publié dans la revue *Byzantion*, en 1931, s'efforçait de démontrer comment le processus d'imitation des œuvres byzantines, à la fin du XIe siècle, avait pu donner naissance au style mosan :

« *Quand on voit comment l'enlumineur de Stavelot sut recueillir les vieilles expériences de l'art chrétien et les accommoder à son sujet, avec quelle aisance, et surtout quelle liberté, quelle hardiesse originale il sut les interpréter au point de vue du style pour le bénéfice d'une action dramatique, on s'étonne moins que Renier de Huy, une quinzaine d'années après, ait exécuté les Fonts de Saint-Barthélemy de Liège, aux figures toutes imprégnées de traditions antiques et pourtant animées du souffle de la jeunesse. On comprend surtout comment les orfèvres émailleurs, peintres sur métal, suivant l'exemple des miniaturistes et même les prenant pour modèles, en vinrent eux aussi, à la connaissance, à l'imitation des types antiques et byzantins.* »⁶⁴³

L'analyse de la bible de Stavelot devait par la suite s'affiner. Karl Hermann Usener, en 1952, y percevait toujours l'essence même du style qui fleurirait, à l'aube du XIIe siècle, sur les fonts de Saint-Barthélemy et les œuvres situées leur généalogie artistique. Un examen attentif de l'œuvre le conduisait toutefois à y relever l'intervention de plusieurs peintres,

⁶⁴⁰ *Catalogue of the renowned collection of Works of art, chiefly formed by the late Hollingworth Magniac, Esq. , Christie's, 1892, n° 494, p. 125.*

⁶⁴¹ Charles de Linas, dans son article fondateur de 1882 signalait déjà le caractère byzantin de certaines œuvres mosanes, parmi lesquelles la célèbre Vierge de Dom Rupert ; C. de LINAS, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, p. 28-49.

⁶⁴² Joseph Destrée, par exemple, en 1905, relevait sur la cuve « des traces de l'art byzantin » ; J. DESTREE, *L'orfèvrerie sur les bords de la Meuse*, dans le catalogue de l'exposition *l'art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1905, p. II.

⁶⁴³ M. LAURENT, *Art rhénan, art mosan et art byzantin*, dans *Byzantion*, IV, 1931, p. 96-97.

travaillant dans des styles clairement différenciables. Parmi ceux-ci, seul le maître de saint Luc présentait un style nettement byzantinisant. Il ne pouvait cependant être question d'une transposition directe. Cet artiste avait en effet suffisamment digéré les principes de la peinture byzantine pour en retirer un style à la fois personnel et original⁶⁴⁴.

Karl Hermann Usener estimait que l'œuvre du maître de saint Luc n'avait guère été déterminante sur les développements stylistiques du siècle suivant. Il pensait toutefois, à la suite de Marcel Laurent, que l'influence byzantine, perceptible à des degrés divers dans l'œuvre des enlumineurs mosans du XIe siècle, avait joué un rôle fondamental dans la formation du style mosan :

*« Au cours du XIIe siècle, se rencontrent ici et là de nouvelles influences byzantines, mais le contact décisif avec l'art byzantin, fondamental pour la formation du style roman, s'est produit visiblement autour de 1100. L'art de la miniature à Liège, centre culturel du territoire mosan, s'est trouvé, de ce fait, jouer le rôle prépondérant. »*⁶⁴⁵

André Grabar, à l'occasion des *Journées mosanes* organisées à Paris, en 1952, mettait en garde les spécialistes. Il lui semblait en effet essentiel de faire la part entre un réel apport byzantin, et certaines formules paléochrétiennes fixées dans les traditions artistiques d'orient et d'occident dès les premiers temps du christianisme⁶⁴⁶.

Il insistait également sur la grande variabilité de l'art byzantin, à la fois dans le temps et dans l'espace. Avant d'évoquer une source byzantine précise, il convenait dès lors de s'assurer, au préalable, de son accessibilité⁶⁴⁷. Dans le cas précis de l'art mosan, les modèles byzantins n'avaient sans doute pas été les mêmes au XIe et au XIIe siècle. En effet, alors que les enlumineurs du XIe siècle avaient pu s'inspirer des manuscrits byzantins qui circulaient sur le territoire impérial depuis le Xe siècle, les orfèvres des XIIe et XIIIe siècles avaient, de leur côté, pu bénéficier du flux d'objets somptueux (ivoires, bronzes, métaux précieux) amenés en occident à l'époque des croisades⁶⁴⁸.

À cet égard, Jacqueline Lafontaine-Dosogne rappelait que les orfèvreries byzantines présentes sur le territoire impérial dès l'époque de Théophano avaient alors été

⁶⁴⁴ K. H. USENER, *Les débuts du style roman dans l'art mosan*, dans *L'art mosan. Journées d'études*, P. FRANCASTEL (sous la dir.), p. 108-109.

⁶⁴⁵ *Idem*, p. 111.

⁶⁴⁶ A. GRABAR, *Orfèvrerie mosane-orfèvrerie byzantine*, dans *L'Art mosan. Journées d'études*, p. 119.

⁶⁴⁷ André Grabar prenait ici comme exemple le cas des fresques des couvents troglodytes de Cappadoce, évoquées en dépit du bon sens comme source possible de la peinture romane française par le Père Guillaume de Jerphanion ; *Idem*, p. 121.

⁶⁴⁸ *Idem*, p. 121-125.

essentiellement utilisées comme emploi. Il faudrait en réalité attendre la fin du XIe siècle pour constater une influence directe sur l'art local⁶⁴⁹.

La cuve baptismale de Saint-Barthélemy occupe évidemment une place centrale au sein des discussions relatives au rôle des influences orientales sur la genèse de l'art mosan. Œuvre unique, exceptionnelle, située à la charnière des XIe et XIIe siècles, elle présente une synthèse magistrale des expériences stylistiques du XIe siècle, tout en ouvrant la voie au prodigieux âge d'or mosan. Dès les premiers débats, les spécialistes se sont demandés s'il ne fallait pas attribuer son étonnant classicisme à l'influence de modèles byzantins. Ces interrogations, totalement légitimes, pousseraient même certains historiens de l'art à attribuer la conception de l'œuvre, dans son entièreté, au monde byzantin⁶⁵⁰, occasionnant par la même occasion un houleux débat dont les répercussions se font encore sentir de nos jours.

En réalité, les fonts de Liège affichent un style unique, antiquisant plus qu'orientalisant, qui ne peut d'aucune manière, à lui seul, expliquer les développements stylistiques du XIIe siècle. En effet, pour comprendre les chef-d'œuvres de l'âge d'or mosan, il faut tenir compte, non seulement du vieux substrat byzantin hérité des traditions carolingiennes et ottoniennes, mais également de l'attrait généralisé pour l'art oriental, en Occident, à l'époque des croisades avec, comme toile de fond, le développement intense du culte de la Croix, dans les années 1150-1220.

Une poignée d'œuvres byzantines, dont la présence sur le territoire mosan est attestée depuis l'époque médiévale, fournissent quelques exemples représentatifs du type de matériel qui se trouvait alors à la disposition des orfèvres mosans. On songera ici bien entendu aux deux petits triptyques byzantins rapportés de Constantinople par l'abbé Wibald de Stavelot et fixés, probablement sur ses ordres, au centre du triptyque, bien mosan celui-ci, conservé à la Pierpont-Morgan Library⁶⁵¹. D'autres œuvres du même accabit sont un peu moins connues⁶⁵².

⁶⁴⁹ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Émail et orfèvrerie à Byzance, au Xe-XIe siècle, et leur relation avec la Germanie*, dans les actes du colloque *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu*, Cologne 13-15 juin 1991, p. 61-65.

⁶⁵⁰ Cette facette rocambolesque de l'épais dossier des fonts de Liège est évoquée en détail dans le chapitre consacré à la dinanderie.

⁶⁵¹ W. VOELKLE, *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York, 1980.

⁶⁵² Joseph de Borchgrave d'Altena, dans un compte-rendu de l'exposition d'art byzantin organisée à Paris au printemps 1931 en signalait déjà quelques unes ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Orfèvreries mosanes à l'exposition d'art byzantin*, dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, I, 4, 1931, p. 309-314.

C'est, par exemple, le cas du panneau-reliquaire de la sainte Croix, actuellement conservé au Louvre⁶⁵³. Cette œuvre étonnante présente la particularité d'imbriquer la partie centrale d'un reliquaire byzantin du XIe siècle dans une monture orfèvrée mosane plus récente de deux siècles. Lorsqu'ils réalisaient une staurothèque, les orfèvres mosans optaient, le plus souvent, pour la forme byzantine du triptyque-reliquaire. Ici, c'est pourtant la forme, tout aussi byzantine par ailleurs, du cadre-reliquaire fermé par un couvercle à glissière qui fut retenue. L'iconographie du panneau central, où la relique de la Vraie Croix est symboliquement substituée à l'image du Crucifié, se retrouve sur plusieurs staurothèques mosanes des XIIe et XIIIe siècles, comme par exemple le petit reliquaire émaillé de l'ancienne collection Dobrée, l'étrange staurothèque de Tongres, qui cumule la forme du triptyque et du cadre-reliquaire, ou encore le triptyque de l'abbaye de Florennes⁶⁵⁴.

Il convient ici de faire observer que les objets d'importation ne furent pas la seule voie de contact entre l'art mosan et la sphère artistique orientale. Des féodaux⁶⁵⁵, des religieux, mais également des artistes mosans eurent l'occasion de se rendre en Orient et d'y prendre directement connaissance des traditions artistiques locales. On songera par exemple, ici, à l'orfèvre Godefroid de Huy qui, d'après la notice de l'*obituaire du Neufmoustier*, se rendit en Palestine, où il travailla pour l'évêque Almaric de Sidon.

Aucune œuvre ne vient malheureusement confirmer cette affirmation⁶⁵⁶. On sait en revanche qu'un certain orfèvre Gérard avait suivi, à Constantinople, l'empereur Henri de Flandres et qu'il avait réalisé, à son intention, la croix reliquaire qui se trouve encore, de nos jours, conservée au trésor de Saint-Marc de Venise.

Il ne fallut évidemment pas attendre le début du XIIIe siècle pour que la Terre Sainte exerce une véritable fascination sur le monde chrétien occidental. Entre le IXe siècle et le XIIe siècle, plusieurs villes européennes s'inspirèrent directement du complexe primitif du Saint-Sépulcre, à Jérusalem, pour la planification d'églises particulières ou pour l'agencement de plusieurs édifices religieux au sein d'un contexte urbain⁶⁵⁷.

⁶⁵³Ce reliquaire, originaire d'une abbaye de la région liégeoise se trouvait, vers le milieu du XIXe siècle, dans la collection du sénateur Vergauwen, de Gand. Il devait, par la suite, passer dans la célèbre collection Martin-Leroy.

⁶⁵⁴ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *L'art byzantin en Belgique en relation avec les croisades*, dans la *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LVI, 1987, p. 38-39.

⁶⁵⁵ C. VERLINDEN, *Les empereurs belges de Constantinople*, Bruxelles, 1945.

⁶⁵⁶ Voir à ce sujet le chapitre consacré à l'orfèvre Godefroid de Huy.

⁶⁵⁷ E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture and sculpture in the Meuse valley*, p. 37 ; A. LEMEUNIER, *Échanges artistiques et religieux dans le sillage des premières croisades. Le Saint-Sépulcre*, dans le catalogue de l'exposition *Le temps des Croisades*, Huy, 1996, p. 101-104.

Le cas des églises notgériennes en constitue un exemple particulièrement représentatif. Elisabeth Den Hartog a en effet pu démontrer, en superposant les plans de Liège, et du complexe du Saint-Sépulcre, que les ressemblances étaient bien trop fortes pour être fortuites. La rotonde de Saint-Jean, située à l'ouest, reproduisait le plan de la rotonde de l'Anastasis. L'église Sainte-Croix, érigée au sud-ouest, sur une colline, occupait l'emplacement du Golgotha. La cathédrale Saint-Lambert, à l'est, correspondait, quant à elle, à la basilique Sainte-Hélène⁶⁵⁸.

Bien qu'aucun document ancien ne vienne malheureusement confirmer la réalité d'une telle entreprise, Elisabeth Den Hartog restait convaincue que, replacée dans le contexte impérial des alentours de l'an Mil, l'hypothèse d'une imitation consciente du Saint-Sépulcre, pour aussi présomptueuse qu'elle puisse paraître, n'en demeurait pas moins, pour autant, totalement crédible⁶⁵⁹.

D'autres exemples mosans, bien que plus récents, viennent d'ailleurs, à plus petite échelle, confirmer la réalité de telles pratiques. À l'abbaye Saint-Hubert, un oratoire, supposé reproduire fidèlement la rotonde du Saint-Sépulcre, fut consacré en 1076. Des fidèles, découragés par les dangers potentiels d'un voyage en terre sainte, y venaient en pèlerinage. Au siècle suivant, sur les hauteurs de Huy, une église Saint-Sépulcre, dépendant du monastère du Neufmoustier, serait également affectée au même usage⁶⁶⁰.

Lorsque il est question des échanges artistiques établis entre l'Occident et l'Orient, pendant l'époque médiévale, c'est l'image de l'art byzantin qui, dans un premier temps, vient tout naturellement à l'esprit. Or, à l'occasion de leurs contacts répétés avec le monde oriental, les occidentaux se trouvèrent inévitablement confrontés au monde musulman. Cet aspect de la problématique fut pendant longtemps sous-estimé. Or, lorsque l'on appréhende la question des influences orientales dans cette perspective, on peut aisément se rendre compte que l'art rhéno-mosan fut, sous de nombreux aspects, particulièrement réceptif aux influences esthétiques et techniques de l'art islamique⁶⁶¹.

⁶⁵⁸ *Idem*, p. 38-42.

⁶⁵⁹ *Idem*, p. 41.

⁶⁶⁰ *Idem*, p. 37.

⁶⁶¹ Art islamique avec lequel les mosans pouvaient également entrer en contact via l'Espagne, comme en témoigne par exemple la petite boîte d'argent niellé retrouvée à l'église Saint-Jacques ; P. GEORGE, *Un reliquaire, « souvenir » du pèlerinage des Liégeois à Compostelle en 1056*, dans *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LVII, 1988, p. 5-21 ; J. STIENNON, *Le voyage des liégeois à Saint-Jacques de Compostelle en 1056*, dans *Un Moyen Age pluriel*, Malmédy, 1999, p. 181-207.

Cet apport islamique put se manifester de différentes manières. Il convient tout d'abord d'évoquer les œuvres d'importation : soieries et étoffes *zandaniji*⁶⁶², utilisées pour envelopper des reliques, récipients de verre ou de cristal de roche remontés en reliquaires, orfèvrerie, vaisselle de luxe, céramique, ...

Conservés dans de nombreux trésors d'églises, ces objets exotiques illustrent les voies de diffusions des canons esthétiques islamiques sur le territoire impérial. Les verres islamiques du trésor d'Oignies en constituent un exemple particulièrement éloquent⁶⁶³.

Parallèlement à ces objets d'importation, on conserve également des œuvres rhéno-mosanes qui, par leur forme ou leur décor, témoignent d'une influence directe ou indirecte d'œuvres islamiques. Tel est par exemple le cas des dinanderies zoomorphes. Griffons et lions aquamaniles ont été depuis longtemps déjà rapprochés de prototypes orientaux⁶⁶⁴. Il est également possible de se demander si, dans une certaine mesure, les nielles dont sont ornés les deux célèbres griffons aquamaniles de Londres et de Vienne, ne trouvent pas également leur origine technique dans le monde musulman⁶⁶⁵.

Dans certains cas, l'influence islamique n'est pas perceptible au premier coup d'œil. C'est par exemple le cas de certains motifs décoratifs abstraits ornant le revêtement de quelques châsses et orfèvreries rhéno-mosanes du début du XIIIe siècle⁶⁶⁶. Un examen minutieux démontre qu'il s'agit en réalité de motifs librement inspirés par l'esthétique de l'écriture kouffique contemporaine.

⁶⁶² Les châsses de saint Lambert et de saint Mengold contenaient de très beaux exemples de ces soieries iraniennes du groupe *zandaniji*. La châsse de saint Symètre contenait une petite bourse arabe, du XIIe siècle. La châsse de saint Domitien renfermait quant à elle une belle soierie hispano-mauresque ; F. PIRENNE, *Textiles du Moyen Age de l'Ancien Diocèse de Liège*, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n° 24, 1996.

⁶⁶³ Il pourrait toutefois, dans ce cas présent, s'agir de gobelets byzantins inspirés de la verrerie fatimide ; Ces verres auraient été apportés à Oignies par Jacques de Vitry ; F. COURTOY, *Deux verres arabes du trésor d'Oignies à Namur*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, vol. 36, 1923, p. 145-157 ; J. PHILIPPE, *Reliquaires médiévaux de l'Orient chrétien en verre et en cristal de roche conservés en Belgique*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 86, 1974, p. 245-289 ; Catalogue de l'exposition *Le temps des Croisades*, p. 144-148 ; Catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, n° 14 et 15 ;

⁶⁶⁴ E. CRUISEK DODD, *On the origins of Medieval Dinanderie : The Equestrian Statue in Islam*, dans *the Art Bulletin*, 51, 1969, p. 220-232 ; R. ETTINGHAUSEN, *Der Einfluss der angewandten Künste und der Malerei des Islam auf die Künste Europas*, dans *Europa und der Orient, 800-1900*, volume d'études, Berlin, 1989, p. 183-186.

⁶⁶⁵ M. ROSENBERG, *Geschichte der Goldschmiedekunst, Abteilung niello*, Francfort-sur-Mein, 1908.

⁶⁶⁶ De tels motifs apparaissent par exemple sur la châsse de Saint-Maur, provenant de l'abbaye de Florennes.

III. LES EXPOSITIONS D'ART MOSAN

Comment aborder l'art mosan sous un angle historiographique sans évoquer la question des expositions ? Véritables vitrines de l'art mosan, ces manifestations, qui s'échelonnent sur près de 150 ans, devaient jouer un rôle majeur dans la diffusion du concept, non seulement au sein du grand public, mais également auprès des scientifiques, et cela tant sur un plan régional qu'international.

Ces grandes expositions rétrospectives, il convient de le souligner, allaient jouer un rôle essentiel dans l'avancée générale des connaissances historiques. Elles rassemblaient en effet, en un même lieu, à la disposition des spécialistes, des objets qui se trouvaient en général conservés dans des endroits parfois forts éloignés. Cet aspect de la question, qui s'applique encore de nos jours aux manifestations de ce type, revêtait une importance capitale, à la fin du XIXe siècle, alors que l'usage de la photographie commençait à peine à s'introduire au sein des milieux scientifiques ; il s'agissait souvent d'une occasion unique, pour les scientifiques, d'étudier les œuvres *de visu* et de les comparer.

Par ailleurs, la publication systématique de catalogues, rédigés avec soin par des personnalités en vue, et souvent accompagnés d'un album, ou d'un volume de planches, se trouvaient à l'origine d'une véritable phénomène d'émulation intellectuelle. Ils donnaient lieu à des rapports, des critiques et des commentaires publiés dans la presse scientifique, les périodiques ou les revues de vulgarisation. Des colloques, des conférences, des débats étaient organisés dans leur sillage. En bref, tout ceci donnait lieu à un ensemble de manifestations culturelles et de publications spécialisées qui, en relançant certains débats, en soulignant certains rapports artistiques jusqu'alors passés inaperçus, faisaient inmanquablement progresser le discours scientifique.

Ces aspects positifs ne doivent cependant pas nous aveugler. La motivation purement événementielle et éducative affichée par les organisateurs masque souvent des revendications d'ordre politico-culturel. Il suffit, pour s'en persuader, de lire la préface de ces catalogues, souvent révélatrice d'un climat politique particulier. En réalité, ces expositions d'art mosan, reflètent d'une manière symptomatique les débats politiques et culturels majeurs qui, sur un plan régional, national ou international, jalonnèrent l'histoire de Belgique, au cours des deux siècles précédents.

Nous avons vu, dans le précédent chapitre, que Charles de Linas avait proposé de regrouper, sous le vocable commun d'art mosan, les œuvres qu'il avait admirées à l'exposition d'art ancien organisée à Liège en 1881.

En réalité, cette exposition n'était pas la première en son genre. Elle suivait de près, nous pourrions même dire qu'elle répondait, à l'exposition de 1880, organisée à Bruxelles à l'occasion du cinquantenaire de l'indépendance. Elle succédait également à l'exposition organisée à Malines, en 1864, à l'occasion du *Congrès des catholiques*.

A. l'exposition de Malines, 1864

L'exposition organisée à Malines en 1864, à l'hôtel de Liedekerke, à l'occasion du second *Congrès des Catholiques*, constituait le premier rassemblement conséquent d'œuvres d'origine mosane.

Le projet avait germé l'année précédente, en 1863, lors du premier *Congrès*. À l'occasion de cet évènement, M. Bourdon de Bruyne, orfèvre à Gand, avait regroupé, à des fins publicitaires et didactiques, un petit ensemble d'orfèvreries religieuses. Le succès remporté par cette petite exposition donnerait à l'abbé Brouwers, d'Amsterdam, l'idée de monter, l'année suivante, une exposition de plus grande ampleur, réunissant un ensemble conséquent d'œuvres religieuses émanant des églises, des monastères et des principales collections privées du pays⁶⁶⁷. L'exposition organisée au *South Kensington*, deux ans auparavant, un évènement sans précédent qui avait alors véritablement fait sensation dans les milieux cultivés, servirait de référence⁶⁶⁸.

Le comité organisateur regroupait plusieurs sommités scientifiques de l'époque : W. H. James Weale, directeur de la revue archéologique *Le Beffroi* et fondateur de la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, l'éminent chanoine Bock d'Aix-la-Chapelle, l'abbé van Drival et Edmund Waterton, de Londres.

⁶⁶⁷ J. WEALE, Préface au *Catalogue des objets d'art religieux du Moyen Age, de la Renaissance et des temps Modernes exposés à Malines à l'Hôtel Liedekerke à Malines*, Bruxelles, 1964.

⁶⁶⁸ Dans une lettre adressée au Times, M.C. Robinson, le savant directeur du musée du *South Kensington* nous apprend que l'idée de rassembler ces trésors, à Malines, avait été suggérée par l'exposition ouverte à South Kensington en 1862. « Certes ajoutait-il, l'exposition anglaise était plus grande, elle était organisée sur un plan beaucoup plus vaste ; néanmoins, j'avoue sincèrement que, pour les objets appartenant à l'art religieux du Moyen Age et spécialement pour les ouvrages d'orfèvrerie, l'exposition anglaise est éclipsée par celle de Malines... » ; (T. JUSTE, *L'exposition de Malines. Objets d'art religieux*, article tiré à part du *Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie*, 1864, p. 2)

Le projet allait susciter des réactions enthousiastes ; les prêteurs se montreraient particulièrement généreux. Une totalité de quatorze salles serait nécessaire pour abriter la quantité d'œuvres amassées par les organisateurs. Après un démarrage un peu poussif, l'exposition finirait par remporter un franc succès, de sorte qu'elle serait prolongée de deux semaines⁶⁶⁹. L'évènement ne passerait pas inaperçu ; la presse quotidienne et spécialisée de l'époque regorge à son sujet de propos encenseurs.

Parmi les réflexions les plus fréquentes, il convient de mentionner la stupéfaction des visiteurs devant la quantité d'objets religieux rassemblés dans l'hôtel de Liedekerke. Ces derniers semblaient essentiellement s'étonner qu'une telle quantité d'orfèvreries religieuses ait pu traverser sans encombres les temps révolutionnaires⁶⁷⁰.

Les commissaires de l'exposition, qui avaient lancé un appel aux prêteurs potentiels dès 1863, étaient eux-mêmes surpris du succès remporté par leur démarche. Devant une telle abondance, et compte tenu de leur méconnaissance relative du matériel prêté, ils devaient procéder à un classement méthodique fondé sur la typologie des œuvres exposées. Le catalogue, rédigé en quasi totalité par le laborieux James Weale, constitue, avec le recul, une entreprise titanesque⁶⁷¹. Parmi les œuvres mosanes, glanées au hasard du catalogue, il convient de mentionner le diptyque de Genoels-Elderen, l'ivoire de la *Crucifixion*, de Tongres et celui des *Trois résurrections*, de la cathédrale de Liège, les chandeliers des abbayes de Parc

⁶⁶⁹ E. VAN DRIVAL, *L'exposition de Malines*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1865, p. 523.

⁶⁷⁰ Le témoignage de Kervyn de Lettenhove est à ce sujet particulièrement révélateur : « *Nous avons visité cette merveilleuse exhibition, qui ne remplissait pas moins de quatorze salles du vaste hôtel de Liedekerke. A voir cette immense quantité d'ornements sacerdotaux appartenant à tous les âges, ces magnifiques tapisseries historiées de nos plus habiles haut-lisseurs, ces missels, ces évangélistes précieux, dont quelques uns remontent aux premiers siècles du moyen âge, ces splendides sculptures en pierre, en marbre, en ivoire et en bois, et surtout cette profusion d'objets en or, en argent, en cuivre et en bronze, tels que calices, reliquaires, pyxides, ciboires, ostensoirs, chrismatoires, ampoules, émaux, croix de procession et d'autel, à voir une réunion aussi merveilleuse d'objets de tous les temps, de toutes les formes, de tous les styles, provenant presque tous de nos églises, on ne revient pas de ce que nos temples possèdent encore tant de richesses artistiques, après les orages révolutionnaires que nous avons traversés, et surtout après les actes de vandalisme et les trafics honteux qu'on n'a eu que trop souvent à déplorer.* » (*Messenger des Sciences et des Arts*, 1864, p. 387).

⁶⁷¹ Rédigé à la hâte, et on le comprend étant donné le nombre d'objets exposés, ce catalogue dut faire l'objet d'une réédition corrigée : « *... Nous avons pourtant entendu critiquer l'ordre suivi dans le classement et le mélange, dans certaines salles, d'objets modernes aux objets anciens. Certes, tout n'était point parfait. Mais on aurait tort, ce nous semble, de se montrer trop sévère. L'exposition de 1864 a été un premier essai, et il faut tenir compte des immenses difficultés inhérentes à une entreprise aussi vaste. Disons donc que le comité d'organisation a su faire beaucoup en peu de temps. Le catalogue descriptif a été également une œuvre improvisée à certains égards. Malgré quelques imperfections, inévitables d'ailleurs, ce travail a d'excellentes parties et sera toujours consulté avec fruit. Il fournit des détails intéressants sur une foule d'objets.* » (T. JUSTE, *op.cit.*, p. 3) ; et *Idem*, n. 1 ; mais tous n'accueillirent pas cette prouesse scientifique avec la même admiration. Ainsi Charles de Linas affirmait-il : « *MM. Les conservateurs des musées mettent en général, et ils ont raison, plusieurs années à publier le catalogue des collections au milieu desquelles ils passent leur existence. Celui de l'exposition de Malines a été fait en six semaines, et la majeure partie des objets décrits n'avait jamais été vue par ses rédacteurs...* » (C. de LINAS, *Le reliquaire-monstrance d'Arras. Considérations sur les émaux champlévés de l'école lotharingienne*, dans *le Beffroi*, III, 1866-1870, p. 6, n. 3.).

et Postel, ceux de Saint-Ghislain et de Léau, une grande partie du trésor d'Oignies, la staurothèque mosano-byzantine du sénateur Vergauwen, la croix de cristal de roche de Scheldewindeke, la petite châsse de Saint-Ghislain et celle de saint Marc à Huy, la bras reliquaire de Binche, le phylactère mosan du *Musée archéologique* de Namur, mais ainsi que les Bibles de Lobbes et de Parc.

Il n'est évidemment pas encore question d'art mosan. Nous observerons toutefois, chez James Weale, une compréhension relativement perspicace de l'émaillerie médiévale :

*« Les émaux champlevés étaient fabriqués en grand nombre à Limoges, mais outre cette école, il y en a eu plusieurs autres fort importantes dont les produits ont été trop souvent attribués aux émailleurs limousins. Aujourd'hui, malgré l'identité des procédés employés, l'œil exercé de l'archéologue a appris à reconnaître les émaux Rhénans dont la fabrique était probablement établie à Cologne. Il y a eu encore une fabrique importante dans le diocèse de Liège, dont le siège principal aux XI^e et XII^e siècles était probablement à Maestricht. »*⁶⁷²

Outre le caractère édifiant d'un tel rassemblement d'œuvres religieuses, le but avoué de l'entreprise était clairement didactique. Il s'agissait d'éduquer les masses laborieuses en leur inculquant les bases du bon goût. Un concours d'orfèvrerie liturgique avait d'ailleurs été organisé, parallèlement à l'exposition. Les candidats pouvaient y présenter leurs œuvres, inspirées des grandes tendances stylistiques de l'orfèvrerie romane et gothique⁶⁷³.

Par ailleurs, un album photographique, compilant les plus belles œuvres de l'exposition malinoise, serait publié, en complément au catalogue, afin de prolonger l'effet éducatif de l'exposition⁶⁷⁴. Le prix franchement prohibitif de cet album condamnait d'emblée cette initiative moderniste ; peu d'artisans pouvaient alors se permettre de déboursier une telle

⁶⁷² J. WEALE, Catalogue, *op.cit.*, p. 87.

⁶⁷³ Sur le rôle didactique de ces expositions rétrospectives, nous invitons le lecteur à consulter T. FUMIÈRE, *Des expositions et de l'enseignement des arts décoratifs. Leur développement en France et leur avenir en Belgique*, Bruxelles, 1883.

⁶⁷⁴ « C'est dans le but de rendre aussi durables que possible les bienfaits inestimables rendus par cette Exposition que nous publions aujourd'hui ce choix de chefs d'œuvre, - la fleur des fleurs - de l'Exposition de Malines. Puisse la vulgarisation de ces reproductions de glorieux travaux des âges de foi, donner une impulsion nouvelle à la renaissance de l'Art Chrétien ! Puisse-t-elle faire mieux naître chez nos artistes le désir de faire plus ample connaissance avec ces objets d'art si nombreux - et jusqu'ici, hélas ! si peu étudiés - qui existent sur tous les points de notre pays ! Bien convaincu, pour notre part, que ce n'est que par l'étude des bons modèles que nous a légué le passé, que c'est en se pénétrant des idées, qui ont présidé à leur création et aussi aux procédés des artistes qui les ont mis au jour, qu'on parviendra à relever l'art du degré d'abaissement où il est tombé et à lui faire faire des progrès réels ... » (J. WEALE, Préface à l'album photographique de l'exposition de Malines)

somme⁶⁷⁵. Cet album ne remplissait son objectif initial, c'est incontestable, mais il signifiait, pour l'histoire de l'art, le commencement d'une ère nouvelle : l'ère de la photographie.

Dans un même souci didactique, des moulages des plus belles œuvres exposées à Malines seraient effectués, à l'initiative d'Edmond Reusens, qui venait de se voir confier le cours d'*Antiquités chrétiennes et d'Archéologie* à l'Université catholique de Louvain⁶⁷⁶.

Les répercussions scientifiques de l'exposition de Malines seraient importantes. L'initiative émanait des milieux ultramontains, mais l'impact de l'évènement dépasserait, en réalité, de loin la sphère catholique. Pour la première fois, en effet, les scientifiques belges allaient prendre conscience de l'importance de patrimoine orfèvre national. Il ne s'agissait pas seulement d'en assurer la sauvegarde, il fallait également l'étudier.

Les effets de cette prise de conscience ne tarderaient guère à se concrétiser. Un nombre important de publications scientifiques, de portée nationale et internationale, se chargerait de révéler l'intérêt des œuvres exposées à Malines, suscitant de cette manière quantité d'études ultérieures. Le *Musée royal d'antiquités*, à Bruxelles, qui, nous l'avons vu, menait alors une active campagne d'acquisitions, dirigerait ses prospections à partir du catalogue de Malines⁶⁷⁷. Enfin, convaincus des vertus éducatives des grandes expositions d'art ancien, les scientifiques nationaux s'inspireraient de l'exposition de Malines pour l'organisation d'autres manifestations du même type.

B. l'exposition rétrospective de Bruxelles, 1880

L'*Exposition des industries d'art en Belgique, antérieures au XIXe siècle*, organisée à l'occasion des célébrations du cinquantenaire de l'indépendance, s'inspirait directement de l'exposition de Malines. Son propos était, quant à lui, d'une toute autre nature. Certes, comme à Malines, les organisateurs se revendiquaient d'une mission éducative ; il fallait former les masses laborieuses par l'exemple du passé, mais il ne s'agissait plus, cette fois, de le faire

⁶⁷⁵ M.-C. CLAES et L. HIERNAUX *Les premières reproductions photographiques du Trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur (1864-1879)* dans *Actes du Colloque autour de Hugo d'Oignies*. p. 65-66

⁶⁷⁶ Suite aux vœux exprimés lors de la première *Assemblée Générale des Catholiques*, l'Université de Louvain créa un cours d'Antiquités chrétiennes et d'archéologie. Ce dernier fut confié dès 1864 au chanoine Edmond Reusens (1831-1903) qui publiera d'ailleurs peu après ses célèbres *Éléments d'archéologie chrétienne*.

⁶⁷⁷ L'existence de la croix de Scheldewindeke, de l'ivoire de Genoels-Elderen, qui se trouvaient alors conservés dans de petites églises de village, serait sans doute passée inaperçue, pendant encore de longues années, sans leur participation à l'exposition malinoise.

dans une optique chrétienne. La démarche était purement et simplement nationaliste, et par conséquent, les objets sélectionnés dépassaient de loin du cadre restreint de l'art religieux pour s'étendre à tous les domaines des arts industriels. Ils étaient répartis en onze classes ; orfèvrerie et dinanderie, mobilier, costume, musique, céramique, tapisserie, numismatique, manuscrits, livres, gravures, armurerie, portraits historiques, reproductions d'objets d'art industriel. Les notices de la première classe étaient confiées à l'archiviste et spécialiste de la dinanderie, Alexandre Pinchart, au chanoine Reusens, ainsi qu'au collectionneur bruxellois Gustave Vermeersch, dont une grande partie de la collection se trouvait exposée pour l'occasion.

Le but avoué de l'exposition était de glorifier le passé artistique du pays, aussi n'était-il question que d'art belge dans le catalogue :

*« L'existence d'un art belge est universellement reconnue ; cet art a son caractère, ses types, ses formes, un mode de conception et un mode d'exécution qui lui sont particuliers. Même lorsqu'il a ressenti les effets des révolutions du goût survenues dans d'autres pays, l'art belge n'a pas complètement abdiqué sa physionomie propre ; il a su la conserver quoi que ses dominateurs étrangers aient pu faire pour en effacer les traits caractéristiques. »*⁶⁷⁸

Il n'est évidemment pas encore question d'art mosan, dans ce catalogue, mais si le terme n'existe pas encore, le concept semble en pleine gestation. Le chanoine Reusens, dans son introduction à l'orfèvrerie, reprenait en substance les observations formulées quelques années auparavant par James Weale, dans le catalogue de Malines⁶⁷⁹ ; une école d'émaillerie champlevée, formant une variante de celle du Rhin, s'était implantée dans le diocèse de Liège, probablement à Maastricht⁶⁸⁰.

Il est intéressant d'observer que, pour la première fois, l'utilisation du vernis brun était présentée comme une caractéristique des orfèvreries produites sur les bords de la Meuse et du Rhin. L'activité des orfèvres Godefroid de Clerc (sic), et Hugo d'Oignies, se trouvait brièvement mentionnée⁶⁸¹.

Comme à Malines, la grande majorité des œuvres exposées provenaient des collections privées de Flandre et de Wallonie. Le clergé, les musées et les sociétés archéologiques avaient

⁶⁷⁸E. FÉTIS, *Introduction au catalogue officiel de l'exposition nationale de 1880, I^{re} section, Industries d'art en Belgique antérieures au XIX^e siècle*, Bruxelles, 1880, p. XVI.

⁶⁷⁹E. REUSENS, *Catalogue de l'exposition de 1880*, p. 7-9.

⁶⁸⁰Notons toutefois avec un certain étonnement que, pour illustrer ses propos, Reusens cite la châsse de Saint-Marc, à Huy, une œuvre émaillée certes, mais surtout profondément atypique... ; *Idem*, p. 8.

⁶⁸¹*Idem*, p. 9.

également envoyé quelques pièces. Parmi les objets mosans présentés à Bruxelles, figuraient les œuvres majeures des trésors de Tongres, de Walcourt et de Saint-Ghislain, une partie du trésor d'Oignies, la châsse de Saint-Marc du trésor de Huy, une grande partie des collections de la *Société archéologique* de Namur, l'autel portatif et la saint Blaise de la cathédrale Saint-Aubain, le phylactère émaillé de la comtesse de Robiano, le polyptique de Floreffé du Baron Snoy et du comte Cornet de Grez, la majeure partie des collections Frésart et Vermeersch, ainsi que les dinanderies, plus récentes, des collections De Vinck, Strobants, Jubinal, et Louis de Pitteurs.

Le tout était disposé dans les vingt-quatre petits salons du pavillon définitif de l'aile gauche, entièrement éclairé à l'électricité, et dont le centre était pompeusement orné par une reproduction, en grandeur nature, du tabernacle de Léau⁶⁸².

Mais, il ne faut pas s'y laisser prendre ; la participation du clergé et des collectionneurs liégeois n'était pas proportionnelle à l'état réel de leurs richesses. Il suffit pour s'en persuader d'observer qu'aucune châsse majeure n'avait été expédiée à Bruxelles. Cette réticence, perceptible surtout au sein du clergé liégeois, ne passerait pas inaperçue dans les milieux officiels :

*« Il n'est guère nécessaire d'ajouter que l'entreprise était moins facile qu'on ne le supposait tout d'abord. Une émulation mal entendue, des jalousies sans motifs, des craintes sans fondement, une indifférence condamnable et, en fin de compte, des susceptibilités politiques formèrent autant d'obstacles qu'on dut surmonter un à un ; il ne fallut rien moins que l'autorité qui s'attache au nom du comte A. d'Oultremont, rien de moins que l'incessant dévouement de M. Gustave Vermeersch, joint à la haute érudition de MM. Le chanoine Reusens, A. Wauters et Edouard Fétis, ainsi qu'à l'intelligent concours de MM. Parmentier, de Savoye, du comte de Limbourg Stirum, du comte van den Straten-Ponthoz et de beaucoup d'autres encore, pour mener à bonne fin cette exposition curieuse dont je vais tenter la description. »*⁶⁸³

⁶⁸² *Une promenade à l'exposition nationale, quatrième section. Exposition rétrospective d'art industriel*, dans le catalogue officiel de l'Exposition de 1880, p. 253-259 ; « *La pavillon de l'Art Ancien, formant l'aile gauche du Palais de l'Industrie, comprend 85 mètres de longueur sur 52 de largeur et couvre une superficie de plus de 4000 mètres. Il sera divisé latéralement en 24 salons. Ce Musée, où seront étalées les merveilles artistiques de notre passé, sera, dit-on, éclairé à la lumière électrique, et présentera le soir un aspect dont l'imagination ne se fait pas encore une idée* » (*Exposition Nationale. Le pavillon de l'art ancien*, supplément à l'*Illustration européenne*, 22 mai 1880).

⁶⁸³ H. HAVARD, *Exposition rétrospective de Bruxelles*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, p. 334.

En réalité, les raisons de l'absence massive des chef-d'œuvres mosans, à l'exposition bruxelloise de 1880, peuvent se deviner aisément ; une grande exposition d'art ancien devait se tenir à Liège dans le courant de l'année suivante. Les collectionneurs et le clergé liégeois lui réservaient leurs plus belles pièces. Le caractère relativement médité de l'opération n'était pas un secret. Charles de Linas écrivait, au sujet de l'abstention des liégeois :

*« Un fâcheux malentendu avait écarté de la capitale beaucoup de monuments nationaux que l'on eut été charmé d'y voir, et le diocèse de Liège, il faut bien en convenir, s'était passablement distingué par le chiffre de ses abstentions. Les liégeois n'avaient-ils pas déjà combiné à l'avance leur solennité régionale de l'année suivante ? Un motif d'intérêt personnel ne les aurait-il pas engagé à réserver leurs richesses pour une meilleure occasion ? On me l'a formellement nié, mais le soupçon d'un malheureux calcul demeure enraciné dans mon esprit. »*⁶⁸⁴

C. l'Exposition rétrospective de Liège, 1881

Cette exposition serait appelée à jouer un rôle aussi primordial qu'involontaire dans la création de l'appellation « art mosan ». Organisée, un an après la grande exposition de Bruxelles, pour commémorer l'anniversaire de l'indépendance, ce volet liégeois des festivités nationales affichait un parti pris résolument principautaire. Cette manifestation, presque exclusivement consacrée à l'illustration des arts décoratifs, présentait la particularité de regrouper une sélection exclusive d'œuvres et d'objets créés par des artistes de l'ancien Pays de Liège, des origines jusqu'à la fin du XVIII^e siècle⁶⁸⁵.

Une place de choix était, bien entendu, réservée à l'orfèvrerie médiévale, représentée, cette fois, par un ensemble d'œuvres majeures, dont les châsses de Huy, de Stavelot, de Visé et de Maastricht, grandes absentes de l'exposition de Bruxelles, un an auparavant.

⁶⁸⁴ C. de LINAS, *L'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge. Souvenirs de l'Exposition rétrospective de Liège en 1881*, Paris, Arras, 1882.

⁶⁸⁵ « L'exposition de Liège avait ceci de particulier que la position occupée par la principauté dans les temps qui nous ont précédé lui permettait d'occuper une page à part dans l'histoire de l'art et de l'industrie ; et il faut avouer que la commission directrice de l'exposition a mis une certaine coquetterie à faire ressortir ce caractère particulier et à faire revivre en quelque sorte l'histoire de l'art et de l'industrie artistique dans la principauté, en n'accordant place qu'aux objets qui y ont été produits, ou qui pouvaient jeter une certaine lumière sur les développements de ces deux branches de l'activité humaine. C'est ce cachet particulier de l'exposition liégeoise qui a été en partie cause de son succès. » (L. St. , *Exposition de l'art ancien au pays de Liège, à Liège et exposition d'art ancien à Louvain, 1881*, dans *Messager des sciences et des arts*, tome 49, p. 501)

Alors que Joseph Demarteau rédigeait l'introduction générale au catalogue, le chanoine Reusens se chargeait des textes explicatifs et des notices de la section consacrée à l'orfèvrerie.

On ne parlait alors ni d'art mosan, ni d'art wallon. Ces deux notions n'étaient pas encore d'actualité. Le comité organisateur s'était, alors, prononcé en faveur de la dénomination « *Art ancien du Pays de Liège* ». Joseph Demarteau, dans son introduction historique, justifiait ce choix de la manière suivante :

« *Sous la dénomination de pays de Liège, le Comité de patronage de l'Exposition a compris le double territoire de l'ancienne principauté et de l'ancien diocèse de ce nom. Le pouvoir civil du prince ne s'étendait pas, en effet, sur toutes les parties de ce pays soumises à son autorité religieuse ; ni le pouvoir religieux de l'évêque sur toutes les régions ou enclaves qui relevaient de son administration politique...* »⁶⁸⁶

Diocèse et principauté... Ces deux notions reviendraient sans cesse, au cours du siècle suivant, lorsqu'il s'agirait de définir les limites géo-politiques.

En réalité, lorsque l'on parcourt ce texte d'introduction, on se rend aisément compte que le concept d'art mosan, bien qu'il ne réponde pas alors à ce nom, était déjà présent dans le chef de l'auteur. Joseph Demarteau appréhendait cet « art ancien du pays de Liège » sous une vision globale, élargie à toutes les techniques (enluminure, architecture, sculpture, enluminure et bien entendu orfèvrerie et dinanderie) et dépassant les frontières de la Belgique contemporaine puisque Aix-la-Chapelle et Maastricht y étaient également intégrées⁶⁸⁷.

Les propos tenus par le chanoine Reusens, dans le chapitre d'introduction consacré à l'orfèvrerie, seraient encore plus révélateurs. Sa perception n'avait guère évolué, depuis l'ouverture du cours d'archéologie chrétienne, à l'Université catholique de Louvain⁶⁸⁸, mais pour la première fois, il employait l'épithète « mosan » pour qualifier la variante régionale des émaux rhénans⁶⁸⁹.

⁶⁸⁶ J. DEMARTEAU, *Introduction historique*, dans le catalogue officiel de l'exposition de l'art ancien au pays de Liège, p. 11.

⁶⁸⁷ *Idem*, p. XXII-XXIII ; Il s'agit en réalité d'une perception étonnement perspicace du phénomène mosan. De nombreux auteurs devaient par la suite commettre l'erreur méthodologie de limiter la sphère d'action de l'art mosan aux frontières de la Belgique moderne.

⁶⁸⁸ Edmond Reusens était convaincu que l'apport byzantin, pendant l'époque ottonienne, avait joué un rôle décisif dans la formation de l'art rhéno-mosan, principalement dans le domaine de l'émaillerie : « *Cette école d'orfèvrerie et d'émaillerie, trop peu remarquée jusqu'ici, mais qui ne tardera pas à acquérir dans le monde des archéologues la juste célébrité qu'elle mérite, fut pendant quelques temps le centre du mouvement artistique en Allemagne et donna naissance aux célèbres écoles d'émailleurs qui se développèrent, un peu plus tard sur les bords du Rhin et de la Meuse* », E. REUSENS, *Orfèvrerie et émaillerie*, dans *op.cit.*, p. 12.

⁶⁸⁹ *Idem*. P. 18.

En réalité, le concept d'art mosan était déjà là. Charles de Linas n'eut qu'à se baisser pour le cueillir.

D. l'Exposition rétrospective d'art industriel. Bruxelles, 1888

À l'occasion du *Grand Concours international des Sciences et de l'Industrie*, une gigantesque exposition rétrospective d'art industriel serait organisée, au printemps 1888, dans les bâtiments encore inachevés, sur le site de l'exposition du *Cinquantenaire*. Le spectre couvert par cette manifestation était particulièrement étendu ; presque toutes les industries d'art, réparties en trente quatre sections, s'y trouvaient représentées⁶⁹⁰. Le ton se voulait résolument didactique :

« *Cette Exposition placera, sous les yeux de nos fabricants, des modèles et des procédés peu connus : elle contribuera puissamment à faire renaître, chez l'ouvrier, le sentiment artistique, et à perfectionner ses connaissances techniques ; de son côté, l'archéologue y trouvera un vaste champ d'études.* »⁶⁹¹

La moisson d'œuvres mosanes était cette fois tout à fait impressionnante. Se trouvaient effectivement exposés le Trésor d'Oignies, la staurothèque de Tongres, le triptyque de la collégiale Sainte-Croix, les croix filigranées de la collégiale de Notre-Dame de Walcourt et de la cathédrale Saint-Paul de Liège, la couronne reliquaire et l'autel portatif de la cathédrale Saint-Aubain de Namur, les châsses de saint Hadelin, de saint Domitien, de saint Mengold, de Notre-Dame, de saint Marc, de saint Maur, et de saint Ghislain, l'ivoire de Notger, celui des *Trois résurrections*, la *Crucifixion* de Tongres, la plaque de saint Paul, la croix de Scheldewindeke, ainsi que de multiples dinanderies de provenances et d'époques diverses. En réalité, le clergé et les collectionneurs privés avaient répondu de manière massive à la requête de l'État. L'exposition serait une véritable réussite. Le chanoine Reusens se chargeait,

⁶⁹⁰ Époques anté-romaine et belgo-romaine ; époque franque ; orfèvrerie et émaillerie religieuse ; orfèvrerie et émaillerie civiles ; bijoux, montres et miniatures ; médailles ; cuivres ; étains ; ferrures ; coffrets ; armes et armures ; ivoires ; marbres et albâtres ; bois sculptés ; meubles ; horloges et pendules ; cuirs et reliures ; verres ; vitraux ; grès ; terres vernissées ; faïences, porcelaines ; terres cuites artistiques ; tissus ; tapisseries ; broderies ; dentelles ; vêtements sacerdotaux ; costumes civils ; éventails ; manuscrits enluminés ; instruments de musique ; guildes et corporations. (Catalogue officiel de *l'Exposition rétrospective d'art industriel* organisée par le gouvernement, sous le haut patronage de sa Majesté le Roi des Belges, E. REUSENS (sous la dir.), Bruxelles, 1888, p. 13

⁶⁹¹ *Idem*, p. 13.

une nouvelle fois de la rédaction du catalogue, aussi sera-t-on surpris de ne trouver aucune introduction historique, aucun texte, aucune allusion relatifs à l'orfèvrerie mosane, de sorte qu'il est permis de se demander si cette notion ne fut pas, dans ce contexte national, délibérément occultée⁶⁹².

E. l'Exposition de l'art ancien au Pays de Liège. Liège, 1905

Cette exposition, organisée dans le cadre de l'*Exposition Universelle de Liège*, commémorait le septante-cinquième anniversaire de l'indépendance nationale⁶⁹³. Elle se donnait comme but de réunir et présenter tous les objets dont le travail pouvait faire connaître le développement des arts dans l'ancien Pays de Liège⁶⁹⁴. Une très vaste sélection d'objets, des premiers siècles de la chrétienté jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, présentait, comme en 1881, la particularité de regrouper des œuvres produites dans l'ancienne principauté et l'ancien évêché de Liège, avant leur annexion à la France. Les œuvres mosanes, issues des biens du clergé, mais aussi d'un certain nombre de collections privées de la région⁶⁹⁵, étaient évidemment nombreuses. Quelques œuvres avaient également été expédiées d'Allemagne et de Maastricht. Le *Musée royal d'Antiquités* de Bruxelles n'avait, quant à lui, expédié aucun objet.

La sélection d'orfèvreries religieuses reprenait les châsses majeures de saint Hadelin, de sainte Ode et de saint Georges et de saint Remacle, ainsi que les châsses plus petites de saint Marc, de saint Ghislain et de saint Symètre⁶⁹⁶, les triptyques de la collégiale Sainte-Croix et de la collection Arenberg, ainsi que celui de saint André, de Trèves, les croix de Kemexhe, de Scheldewindeke et de Maastricht, les bras-reliquaires de Binche, le saint Blaise de Namur, le phylactère de Waulsort et quelques pièces du trésor d'Oignies. Il convient également de signaler un fait nouveau, relativement significatif dans le contexte de la progression des études mosanes ; pour la première fois étaient exposés des fragments orfèvrés, *membra disjecta* d'orfèvreries mosanes, jusqu'alors négligés au profit d'œuvres complètes. Parmi

⁶⁹² En réalité le terme « mosan » n'est utilisé qu'une seule fois, pour définir le style des émaux de la croix de Scheldewindeke (cat. 195).

⁶⁹³ C. RENARDY, *Le temps des Expositions et L'art ancien, un espace de polémique ?* dans *Liège et l'exposition universelle de 1905*, Liège, 2006.

⁶⁹⁴ Catalogue de l'*Exposition de l'Art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1905, Préface.

⁶⁹⁵ Signalons, entre autres, quelques pièces issues de la collection Frésart, de la collection Matthieu, de Huy, et de celle du doyen Schoolmeesters.

⁶⁹⁶ « Pour ce qui est de l'art religieux, nous avons pu admirer des pièces de tout premier ordre, surtout parmi les châsses » (J. MAERTENS, *l'Art ancien à l'exposition de Liège*, dans le *Bulletin de la Société d'Histoire et d'archéologie de Gand*, Gand, 1906, p. 1.

ceux-ci, figuraient les deux médaillons émaillés et les lamelles ornées de vernis bruns, ultimes vestiges du retable de saint Remacle, commandité par l'abbé Wibald de Stavelot. Quelques dinanderies anciennes étaient présentes, ainsi qu'une belle sélection de manuscrits, issus des abbayes de l'ancien diocèse de Liège, dont par exemple la bible de Lobbes, l'évangélaire d'Averbode, et quelques ouvrages moins connus, provenant des abbayes de Saint-Trond, de Saint-Hubert et d'Aulne. L'ivoire des *Trois résurrections*, erronément daté du IXe siècle, dans le catalogue, était également exposé.

Cette vaste sélection était, en réalité, tout à fait représentative de l'état d'avancement des recherches consacrées à l'art mosan, à l'aube du XXe siècle. Les *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters* de Otto von Falke venaient tout juste de paraître. Le concept d'orfèvrerie et d'émaillerie mosane, trouvait, pour la première fois, une reconnaissance internationale⁶⁹⁷. Joseph Demarteau, qui s'était vu confier la rédaction du vaste chapitre d'introduction consacré à l'orfèvrerie sur les bords de la Meuse⁶⁹⁸, semble s'être amplement imprégné des hypothèses de von Falke. Pour les autres productions artistiques, comme la miniature et les ivoires, on n'est, de toute évidence, encore nulle part ...

Les propos tenus par ce même auteur dans le texte général d'introduction à « *l'art ancien du pays de Liège* » montrent d'ailleurs une réticence, ou pour le moins une prudente réserve, par rapport à la portée et à l'importance réelle du concept d'art mosan :

*« Au surplus, qu'entendra-t-on ici par « art mosan » ou « art liégeois » ? Celui qui s'est développé sur les bords de la Meuse, dans ce diocèse et cette principauté, différents l'un de l'autre par leur étendue, par leur frontières, par leur enclaves, mais placés sous l'autorité religieuse ou politique du même chef, et dont Liège fut à la fois le centre constant, la ville épiscopale et la capitale princière. Il ne peut être question toutefois de prêter à cet art liégeois un caractère aussi personnel, une originalité aussi étendue que ceux des grandes écoles d'Italie, de France, d'Allemagne, voire du pays flamand. »*⁶⁹⁹

En réalité, l'art mosan n'en est encore qu'à ses premiers balbutiements.

⁶⁹⁷ « Aujourd'hui, peut-être à l'initiative du savant français, grâce aussi aux travaux de quelques archéologues qui ont cherché à dissiper l'oubli et l'indifférence auxquels paraissaient condamnées les régions de la Meuse – où cependant les Beaux-Arts ont servi d'expression au génie d'une population vive et intelligente, - nous n'en sommes plus à rechercher une dénomination à l'Art dont les œuvres se trouvaient réunies naguère. On s'est habitué maintenant à reconnaître qu'il existe un Art mosan. » (J. HELBIG, *Les arts du passé à l'exposition universelle de Liège. Coup d'œil rétrospectif*, dans *l'Art flamand et hollandais*, n° 3, 1906, p. 86).

⁶⁹⁸ Remarquons au passage que l'on n'emploie pas encore le terme « orfèvrerie mosane »...

⁶⁹⁹ J. DEMARTEAU, *Introduction à l'Art Ancien au pays de Liège*, dans le catalogue de *l'Exposition de l'Art Ancien au Pays de Liège*, Liège, 1905, p. IV.

F. l'Exposition des arts anciens du Hainaut. Charleroi, 1911

Avec l'exposition des *Arts Anciens du Hainaut*, organisée à Charleroi en 1911, nous pénétrons dans le contexte tout à fait particulier des revendications pro-wallonnes. L'évènement avait été organisé un an tout juste avant la célèbre « lettre au roi » de Jules Destrée. De toute évidence, certaines idées semblaient, alors, déjà bien abouties dans le chef de son auteur.

Le volet principal de l'exposition se voulait industriel, et visait clairement à la promotion de l'industrie locale. Le second volet, purement artistique, se partageait entre arts anciens et modernes. Il s'agissait surtout, dans le chef des organisateurs, de corriger l'idée, répandue dans les milieux intellectuels flamands, voulant que seule la Flandre ait présidé, par le passé, à la destinée artistique du pays. L'exposition se donnait dès lors comme but de retracer l'histoire de l'art wallon, de ses origines préhistoriques jusqu'à l'époque contemporaine, en corrigeant, au passage, certaines erreurs couramment répandues, en Belgique comme à l'étranger :

*« Nous étions depuis quelques années victimes d'une irritante erreur. Jadis chez nous, et encore aujourd'hui à l'étranger, le mot « flamand » servait à désigner l'art de nos provinces, qu'elles fussent wallonnes ou flamandes. De cette gloire magnifique, nous prenions notre part. Mais en ces toutes dernières années, la signification de l'épithète s'est rétrécie en Belgique et on ne la comprend généralement plus qu'en ce sens que l'art flamand est l'art des Flamands. Nous, les Wallons, nous nous sommes trouvés exclus, peu à peu, du patrimoine commun ; et dans notre pays, s'est répandue l'idée que, capables d'extraire du charbon et de fabriquer le verre et l'acier, nous étions parfaitement inaptes à l'effort esthétique. Cette agaçante sottise finissait par s'accréditer avec l'autorité des notions que l'on ne discute plus. Il fallait réagir. »*⁷⁰⁰

Dans cette perspective, les organisateurs entendaient rectifier quelques malentendus. À ce titre, dans le catalogue, Rogier van der Weyden redevenait Roger de la Pasture tandis que

⁷⁰⁰ J. DESTRÉE, *Les arts anciens du Hainaut*, texte d'une conférence donnée au Palais des Beaux-Arts de l'Exposition de Charleroi, le 26 octobre 1911, p. 21.

Robert Campin, Patinir, Gossart et le maître de Flémalle étaient rendus à la Wallonie. Il ne s'agit ici que de quelques exemples parmi tant d'autres.

Le titre même de l'exposition était en réalité assez trompeur puisque le territoire concerné dépassait de loin les limites du Hainaut actuel. Cette particularité ne manquerait pas d'ailleurs pas de provoquer quelques grincements de dents. Les Liégeois, dépossédés, pour l'occasion, de leurs plus belles œuvres⁷⁰¹, auraient souhaité, en contre-partie, que le titre de l'exposition soit étendu à la Wallonie entière⁷⁰².

Le trésor d'Oignies constituait sans aucun doute l'attraction principale de la section consacrée à l'orfèvrerie médiévale. Le comité organisateur, sans doute mal renseigné, affirmait d'ailleurs à qui voulait l'entendre, que le trésor n'avait plus été montré depuis l'exposition de 1880⁷⁰³.

Des œuvres moins renommées, comme les châsses de Saint-Ghislain et de Saint-Symphorien étaient également présentes⁷⁰⁴. La cathédrale de Namur s'était montrée généreuse et avait expédié une bonne partie de son trésor. Un moulage des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, vestige de l'exposition dinantaise de 1903⁷⁰⁵, figurait en bonne place, dans la salle consacrée aux dinanderies.

L'art mosan, sans doute trop liégeois, n'était pas réellement illustré à l'exposition de Charleroi. Cette manifestation devait cependant jouer un rôle primordial dans la destinée des études mosanes, d'une part en ancrant fermement le concept d'art mosan au cœur de la notion plus vaste d'art wallon, avec tous les malentendus que cela peut engendrer, et d'autre part, en introduisant le concept parallèle, ou sous-jacent, d'école d'Entre-Sambre-et-Meuse.

⁷⁰¹ Il y avait même un moulage du perron liégeois de Del Cour...

⁷⁰² Voir à ce sujet C. GODEFROID, *Entre culture, industrie et politique, les salons de Charleroi en 1911*, dans *2000 ans d'Art wallon*, Bruxelles, 2000, p. 60.

⁷⁰³ *Les Arts Anciens du Hainaut*. Catalogue sommaire, p. 96.

⁷⁰⁴ Un erreur ici aussi semble s'être glissée dans le catalogue, puisque la première, qui est constituée des débris d'une châsse romane, est située à l'époque gothique, tandis que la seconde, qui comprend des éléments anciens mais dont le gros de l'œuvre doit être situé vers 1260-1270, est présentée comme romane... ; *Idem*, p. 97.

⁷⁰⁵ Nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré à la dinanderie.

G. *l'Exposition de l'art ancien au Pays de Liège. Paris, 1924*

Une vaste exposition, consacrée à l'*Art Ancien du Pays de Liège*, serait organisée à Paris, au *Musée des arts décoratifs*, pendant le printemps 1924. Le catalogue s'ouvrait sur une reproduction de la célèbre estampe de Gilles Demarteau, d'après Cochin, intitulée *La France témoigne son affection à la ville de Liège*. Le ton était donné...

Il n'est pas inintéressant de resituer cette exposition dans son juste contexte. L'année précédente, une première exposition, consacrée à l'art belge du XIXe siècle, avait été organisée au *Musée du Jeu de Paume*. Quelques peintures anciennes, des plus grands maîtres flamands, y figuraient à titre d'antécédents directs, de prémices à l'école Belge contemporaine.

Quelques personnalités liégeoises, irritées de voir le passé artistique du pays limité, une fois de plus, à l'art flamand, décidèrent de réagir en organisant une exposition qui, en dépit du caractère réducteur de son titre, était en réalité consacrée à l'histoire artistique de la Wallonie, de l'aube de la chrétienté jusqu'à la fin de l'Ancien régime :

« ..., je ne crois pas que les grands peintres de Flandre aient nulle part plus qu'à Liège de chauds admirateurs.

*Encore la vieille cité mosane désire-t-elle qu'il lui soit attribué dans les fastes de l'art belge sa juste part... »*⁷⁰⁶

L'exposition parisienne s'inspirait directement de l'exposition de 1905, à Liège, et de 1911, à Charleroi. Marcel Laurent rédigeait l'introduction historique générale, tandis que Joseph de Borchgrave d'Altena, qui faisait alors ses débuts, se chargeait des textes généraux et des notices consacrées à l'orfèvrerie.

La proportion d'œuvres médiévales présentée aux visiteurs dépassait de loin tout ce qui avait été fait jusqu'alors, et ce, pour diverses raisons. Premièrement, pour la première fois, les *Musées du Cinquantenaire*, sans doute en raison du caractère prestigieux du cadre de l'exposition, avaient accordé le prêt des chef-d'œuvres de leurs collections. Ensuite, les œuvres mosanes conservées dans les bibliothèques et les musées parisiens étaient venues gonfler l'envoi belge. Enfin, au cours des précédentes décennies, les progrès de la recherche

⁷⁰⁶ M. LAURENT, *l'art du Pays de Liège au Pavillon de Marsan*, dans *Gazette des Beaux Arts*, 1924, p. 25 ; voir également F. COURTOY, *L'envoi de Namur à l'exposition d'art ancien liégeois à Paris*, dans *Namurcum*, I, 1924, p. 17.

scientifique avaient révélé l'existence d'une école mosane de sculpture sur ivoire et d'enluminure.

La sélection était impressionnante. Participaient, entre autres, à l'exposition, la châsse d'Andenne et le reliquaire de Maaseyck, la clef de saint Hubert, l'évangélaire de Notger, l'ivoire des *Trois résurrections*, l'ivoire de la *Crucifixion* des *MRAH*, les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy⁷⁰⁷, le chef-reliquaire de saint Alexandre, les croix typologiques émaillées des *MRAH*, ainsi que celles de Scheldewindeke, de Kemexhe et de Solières, le reliquaire du bras de Charlemagne, les émaux typologiques du Louvres, l'évangélaire d'Afflighem, l'autel portatif de Stavelot, diverses dinanderies, le reliquaire dit « miroir » des *MRAH*⁷⁰⁸, les châsses de saint Marc, de Saint-Ghislain et d'Amay, le panneau reliquaire de la sainte Croix des *MRAH* et le triptyque de Florennes, quelques œuvres mineures du trésor d'Oignies, complétées par la croix filigranée et le phylactère des *MRAH*, le polyptique de Floeffe, le saint Blaise de Namur ainsi qu'une quantité d'orfèvreries plus récentes, quelques sculptures parmi les plus célèbres, comme les Vierges d'Évegnée et de Saint-Jean, les saints Luc et Marc du Musée diocésain, et enfin une série de manuscrits, depuis les canons d'Eusèbe de Maaseyck jusqu'au *Speculum humanae salvationis* de Saint-Laurent, en passant par l'incontournable évangélaire de Saint-Laurent, la bible de Saint-Hubert, le collectaire de Stavelot, les feuillets Wittert, l'évangélaire d'Averbode, ...

À l'exception des grandes châsses, les principaux chef-d'œuvres de l'art mosan étaient présents !

Seul point d'ombre au tableau, l'absence inexplicée des œuvres majeures du trésor d'Oignies. Ferdinand Courtoy devait, à cet égard, signifier sa déception face au choix des pièces namuroises exposées à Paris, qu'il jugeait peu représentatives de l'art mosan du XIIIe siècle. La crosse d'ivoire se rattachait directement au souvenir de Jacques de Vitry, tandis que la colombe et le pied-reliquaire du trésor d'Oignies, œuvres secondaires attribuables à des collaborateurs d'Hugo, reflétaient davantage les tendances stylistiques françaises que mosanes. Poursuivant dans le même ordre d'idées, il allait même jusqu'à mettre en doute l'appartenance véritable de l'œuvre d'Hugo d'Oignies au répertoire orfèvré mosan :

⁷⁰⁷ Fait totalement exceptionnel et qui mérite d'être souligné ; il ne s'agit pas ici d'un moulage mais bel et bien de la cuve de laiton.

⁷⁰⁸ L'étude archéologique de l'objet a permis de déterminer qu'il s'agissait en réalité d'un reliquaire. La plaque d'argent dont il tire son nom de « miroir » est en réalité une addition moderne.

« Il eut peu de rapports avec l'art liégeois. Ses productions sont inconnues dans la province de Liège où il ne fit pas école ; elles ne se rencontrent que dans la région de la Haute-Meuse et de la Sambre. »⁷⁰⁹

En réponse à ces attaques, le comte Joseph de Borchgrave d'Altena publierait, dans la *Chronique archéologique du Pays de Liège* un article dans lequel il défendait clairement l'appartenance d'Hugo d'Oignies, présenté comme l'élève de Nicolas de Verdun, au panthéon des orfèvres mosans. Il estimait par ailleurs que ces considérations pouvaient tout aussi bien s'appliquer aux œuvres produites par ses élèves et son atelier. Il précisait ultérieurement que, dans le projet initial, le Trésor d'Oignies était attendu à Paris dans son intégralité et dégageait toute responsabilité quant à la sélection définitive des objets expédiés⁷¹⁰.

En réalité, pour être bien comprise, cette anecdote doit être resituée dans son juste contexte. L'exposition de Charleroi avait engendré un certain malaise dans les milieux scientifiques belges, en déplaçant l'épicentre artistique de la Wallonie vers l'Entre-Sambre-et-Meuse et le Hainaut. Suite à cela, certains érudits éprouvèrent quelques difficultés à l'idée d'inclure dans le concept général d'art mosan les œuvres médiévales produites dans ces régions. Dans le chef de certains, parmi lesquels Ferdinand Courtoy, la notion d'école d'Entre-Sambre-et-Meuse était née.

Au même moment, dans les écrits de Marcel Laurent et du comte de Borchgrave d'Altena, la définition de l'art mosan, dont l'épicentre était clairement situé sur la portion médiane du cours de la Meuse, prenait une connotation de plus en plus liégeoise. Une sorte de confusion volontaire était entretenue entre les notions de Meuse, de diocèse et d'ancien Pays de Liège, ce qui, évidemment, ne faisait qu'embrouiller encore la situation.

D'autres critiques allaient être formulées à l'issue de cette exposition. Marguerite Devigne, sans doute un peu blessée de n'avoir pas été associée au projet, faisait part, dans un article publié dans *le Flambeau*, de sa déception quant à la sélection des objets exposés à Paris. Selon elle, l'importance des orfèvres mosans n'était pas assez soulignée, et le choix d'œuvres secondaires pour représenter l'école de peinture mosane de la renaissance était

⁷⁰⁹ F. COURTOY, *op.cit.*, p. 23.

⁷¹⁰ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *À propos de l'Exposition de l'art ancien liégeois à Paris*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 15-4, 1924, p. 63-65.

regrettable. Enfin, navrée du manque de considération généralisé pour la sculpture mosane, elle profitait de l'occasion pour publier ses conceptions personnelles sur le sujet⁷¹¹.

H. l'Exposition de l'art ancien au Pays de Liège et des anciens arts wallons. Liège, 1930

Avec l'exposition liégeoise de 1930, nous pénétrons dans un tout autre contexte. À l'occasion des célébrations du centenaire de l'indépendance, de grandes festivités avaient été planifiées dans plusieurs villes belges. Les deux manifestations principales se tenaient à Anvers et à Liège. Il ne s'agissait pas d'expositions rivales, mais plutôt complémentaires. Alors que l'exposition d'Anvers se voulait « coloniale et maritime », celle de Liège concernait la « grande industrie et les sciences »⁷¹². Dans les deux cas, une exposition d'art ancien était prévue au programme ; art flamand à Anvers et art wallon à Liège. Il apparaîtrait cependant assez vite aux organisateurs liégeois que le titre initial ne convenait guère au contexte mosan médiéval et que dès lors, d'importantes nuances s'imposaient. Il fut alors décidé de rebaptiser l'évènement *Exposition de l'art de l'ancien pays de Liège et des anciens arts wallons*. Joseph Brassine, dans l'introduction du catalogue, justifiait cette modification de manière détaillée :

*« Notre époque aime les appellations que rend commodes leur brièveté. Les titres que l'on a choisis pour désigner les manifestations destinées à glorifier l'art d'autrefois, dans nos deux expositions nationales, offrent, à ce point de vue, des avantages. Ajoutons toutefois qu'ils présentent aussi un gros inconvénient. Il serait erroné de croire que ces appellations : art flamand, d'une part, art wallon, d'autre part, répondent à une réalité concrète, et qu'autrefois notre pays, où les états dont il se compose, se serait trouvé partagé entre deux domaines artistiques auxquels la frontière linguistique aurait servi de délimitation. »*⁷¹³

Et plus loin :

« Dans cet évêché comme dans cette principauté, vivaient, côte à côte, en une fraternelle entente, des Thiois – comme on appelait nos Flamands- et des Wallons, et la

⁷¹¹ M. DEVIGNE, *L'Art mosan à Paris*, dans le *Flambeau*, 1924, p. 356-367.

⁷¹² Le titre exact des deux manifestations était respectivement *Exposition internationale Coloniale et Maritime et d'Art flamand*, pour Anvers et *Exposition internationale de la grande Industrie, Sciences et Applications, Art wallon ancien*, pour Liège.

⁷¹³ J. BRASSINE, dans le catalogue de l'*Exposition de l'Art de l'Ancien Pays de Liège et des anciens Arts Wallons*, p. 7

*diversité de leur moyen d'expression ne déterminait pas plus de différence dans leur façon d'honorer la beauté qu'elle n'en entraînait dans leurs conceptions politiques.»*⁷¹⁴

Des observations qui, tout en se justifiant parfaitement au point de vue historique, reflétaient, sans doute aussi, une certaine amertume dans le chef de l'auteur, face à l'évolution de la question linguistique durant ces années d'entre guerres...

L'exposition d'art ancien ne rencontrerait pas le succès escompté. Pour l'expliquer, diverses raisons rentrent sans doute en ligne de compte⁷¹⁵. Il en est une, cependant, qui saute aux yeux : il suffit de parcourir le catalogue pour relever la désertion en masse des œuvres mosanes de première importance. L'explication de cette défection généralisée est fournie par Joseph Brassine en personne. En cette année de festivités nationales, des expositions concurrentes avaient été organisées dans d'autres villes wallonnes, dans le Hainaut, et surtout à Namur, où était exposé le trésor d'Oignies dans son intégralité⁷¹⁶. Ensuite, les musées bruxellois, prévoyant sans doute une affluence particulière, n'avaient pas voulu se défaire de leurs œuvres :

*« Nombre de leurs œuvres font la gloire des musées. Malgré ses efforts tenaces, Monsieur le Commissaire spécial n'a point réussi à en forcer la porte, et nous avons constaté que ce n'est pas sans raison que ceux à qui on en a confié la garde s'appellent conservateurs.»*⁷¹⁷

Résultant de tout cela, la sélection définitive était, en fin de compte, assez maigre et relativement peu susceptible d'attirer une foule de visiteurs.

Au point de vue scientifique, enfin, le catalogue n'apportait rien de neuf⁷¹⁸. Mise à part l'introduction susmentionnée, il n'y avait aucune information générale d'ordre historique. Les

⁷¹⁴ *Idem*, p. 8.

⁷¹⁵ Dans leurs travaux respectifs, Anne-Sophie de Sutter et Sébastien Kula évoquent, au sujet du déficit de l'exposition de Liège dans son ensemble, le désintérêt du grand public pour l'industrie, les conditions météorologiques désastreuses, et le contexte économique défavorable ; A.-S. DE SUTTER, *Les expositions internationales de Liège et d'Anvers en 1930*, mémoire de licence, faculté de philosophie et lettres de l'UCL, 1994 ; S. KULA, *L'Exposition internationale de Liège, 1930*, mémoire de Licence, faculté de philosophie et lettres, ULg, 2006.

⁷¹⁶ J. BRASSINE, *op.cit.*, p. 9 ; voir également à ce sujet S. BALACE, *Hugo sous l'angle historiographique*, dans les *actes du colloque Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, 2004, p. 81.

⁷¹⁷ J. BRASSINE, *Idem*, p. 10.

⁷¹⁸ Jacques Stiennon parlait même d'un recul par rapport à ceux qui l'avaient précédé ; J. STIENNON, *L'Art mosan*, dans *La Wallonie. Le pays et les hommes*, p. 240.

notices étaient brèves, peu précises, et se référait d'une manière avouée aux expositions liégeoises précédentes. En d'autres termes, cette exposition ne serait pas une réussite.

I. L'exposition internationale *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*. Liège, Paris, Rotterdam, 1951-52

La seconde guerre mondiale devait momentanément interrompre la succession des expositions consacrées à l'art mosan. La grande exposition internationale, organisée successivement, avec quelques variantes, à Liège, Paris et Rotterdam, en 1951-1952, marquerait, pour l'art mosan, le début d'une ère nouvelle. Il n'est pas inutile de replacer l'évènement dans son contexte général.

Pour diverses raisons, les années d'après-guerre seraient marquées par un regain d'intérêt généralisé pour l'art médiéval. Hans Swarzenski, en 1953, dans le *Burlington Magazine*, dévoilait, en quelques lignes, une des clés de lecture de ce phénomène ;

À la fin de la guerre, de nombreux chef-d'œuvres du moyen âge allemand, mis à l'abri pendant la durée du conflit, n'avaient pas encore pu regagner leur lieu de conservation habituel, souvent en reconstruction. C'était l'occasion rêvée pour l'organisation d'évènements de grande ampleur. Il y aurait, tout d'abord, dès 1949, l'exposition *Uit de Schatkamers der Middeleeuwen von Karel de Grote tot Karel de Vijfde*, organisée successivement à Amsterdam et à Bruxelles⁷¹⁹. Il y aurait ensuite, la même année, l'exposition de Berne, consacrée à l'art du haut moyen âge⁷²⁰, puis, l'année suivante, la grande exposition *Ars Sacra* de Munich⁷²¹, suivie à son tour par deux manifestations plus régionales⁷²²: *Franconia Sacra*, à Würzburg, et *Westfalia Sacra*, à Münster⁷²³.

Il va sans dire que ces expos évènements contribueraient amplement à renouveler l'intérêt d'un public d'amateurs et de spécialistes pour l'art médiéval. Mais il convient sans doute d'y ajouter une raison plus profonde. Les années cinquante devaient être les années de la reconstruction ; la reconstruction matérielle d'une part, mais également la reconstruction économique, politique et philosophique d'une Europe nouvelle. D'une manière un peu

⁷¹⁹ Catalogue de l'exposition, *Uit de Schatkamers der Middeleeuwen von Karel de Grote tot Karel de Vijfde*, Bruxelles-Amsterdam, 1949.

⁷²⁰ Catalogue de l'exposition *Kunst des frühen Mittelalters*, Bern, 1949.

⁷²¹ Catalogue de l'exposition *Ars Sacra*, Munich, 1950.

⁷²² Catalogue de l'exposition *Franconia Sacra*, Würzburg, 1952 ; Catalogue de l'exposition *Westfalia Sacra*, Münster, 1952.

⁷²³ H. SWARZENSKI, *The italian and mosan shows in the light of the great art exhibitions*, dans *Burlington Magazine*, Mai 1953, p. 151-152.

analogue à ce qui s'était passé au début du XIXe siècle, alors que les états modernes étaient en formation, les européens cherchaient à nouveau à se reforcer une identité culturelle par le biais de leurs racines médiévales.

Aucun climat ne pouvait dès lors être plus propice à l'organisation d'une exposition de grande ampleur consacrée à l'art mosan.

Le premier volet serait organisé à Liège durant les mois de septembre et octobre 1951, sous le titre, presque attendu, de *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*. L'a.s.b.l. *Le Grand Liège* se trouvait à l'origine du projet.

Vu l'ampleur de la sélection, l'exposition se dédoublait. Les cloîtres de la cathédrale Saint-Paul rassemblaient les œuvres les plus anciennes (manuscrits et ivoires préromans, orfèvrerie mosane) et le *Musée des Beaux Arts* abritait les œuvres plus récentes (la numismatique et la sigillographie, la sculpture, les manuscrits à partir de l'époque romane, la peinture du XIIIe au XVIIIe siècle, l'orfèvrerie, les tissus, ...).

Pour la première fois, on avait veillé à agrémenter le catalogue d'un ensemble de 92 planches photographiques. Les principaux spécialistes belges de l'art mosan avaient collaboré à sa rédaction. Jean Lejeune s'était chargé de l'introduction historique, tandis que le comte Joseph de Borchgrave d'Altena, François Masai, Suzanne Collon-Gevaert et Jacques Stiennon, pour n'en citer que les plus célèbres, se partageait les textes explicatifs et les notices de chaque section. Jamais une exposition d'art mosan n'avait bénéficié d'un tel encadrement scientifique. Jamais non plus, il faut le dire, il n'avait été possible de réunir une telle brochette de spécialistes.

Destinée, avant tout, au grand public, l'exposition serait également l'occasion, pour les spécialistes, de faire le point sur les récents acquis⁷²⁴. Les progrès avaient été nombreux, surtout dans le domaine de la miniature. Il ne s'agissait plus d'ébaucher, à tâtons, une définition évasive de l'art mosan. Il s'agissait à présent de confirmer certains liens, d'établir certaines interconnexions, au sein même du corpus mosan, mais également avec l'étranger. À cette fin, on avait fait venir des œuvres de l'Europe entière. Pour la première fois, l'art mosan prenait une dimension véritablement internationale.

Internationale, l'exposition le serait également...

⁷²⁴ « Il s'agissait d'y faire le point, de contrôler autant que possible les résultats d'études nombreuses et de permettre ainsi d'établir la base de nouveaux travaux » (J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Quelques résultats des expositions de l'art mosan à Liège, à Paris et à Rotterdam, 1951-1952*, dans *l'Art mosan. Journées d'études*, Paris, 1953 ; voir également J. BRASSINE, dans *le Vieux Liège*, novembre-décembre 1951 p. 77-90.

Organisé dans le cadre des accords culturels franco-belges, le second volet devait se tenir au *Pavillon de Marsan*, de décembre 1951 à février 1952. Pour attirer le public parisien, les organisateurs avaient choisi de rebaptiser l'évènement *Trésors d'art de la Vallée de la Meuse*. Cette version devait, comme il fallait s'y attendre, susciter davantage de générosité de la part des grands musées internationaux. Le choix de pièces exposées et le catalogue avaient été adaptés au public parisien. La partie consacrée aux XVIIe et XVIIIe siècles avait été passablement allégée. En revanche, la sélection d'œuvres médiévales avait été avantageusement complétée par des œuvres mosanes conservées en France et en Allemagne. Citons, à titre d'exemple, le vitrail de la cathédrale de Châlons-sur-Marne, la châsse de saint Firmin de la cathédrale d'Amiens, ou encore la plaque émaillée du *Christ en Majesté* du *Landesmuseum* de Darmstadt.

Les textes introductifs avaient été considérablement élagués, mais l'exposition n'en était pas pour autant privée de toute dimension scientifique ; un grand colloque international, entièrement consacré à l'étude de l'art mosan, sous ses aspects le plus divers, avait en effet été organisé pour clôturer l'évènement⁷²⁵. Les principaux spécialistes du moment, venus du monde entier, y prenaient part, ce qui tend à démontrer, non seulement, la progression de la reconnaissance du concept d'art mosan dans les milieux scientifiques internationaux, mais également son implication dans différents domaines de recherche.

Les actes de ce colloque, qui sont encore de nos jours considérés comme un ouvrage de référence, sont tout à fait révélateurs des préoccupations du moment ; c'est-à-dire essentiellement les relations d'échange entre la région mosane et l'étranger : la France, l'Angleterre, la Pologne et le monde byzantin⁷²⁶. Les communications d'André Boutemy, et de Jacques Stiennon, consacrées à la miniature mosane pré-romane et romane, reflétaient quant à elles, d'une manière tout à fait convaincante, les progrès énormes accomplis dans ce domaine en quelques décennies seulement⁷²⁷.

⁷²⁵ P. FRANCASTEL (sous la dir.), *L'art mosan. Journées d'études*, février 1952, Paris, 1953.

⁷²⁶ Les titres des communications sont à ce sujet tout à fait révélateurs : *La route de la Meuse et les relations lointaines des pays mosans entre le VIIIe et le XIe siècle*, *Orfèvrerie mosane-Orfèvrerie byzantine*, *Émaillerie mosane et émaillerie limousine aux XIIe et XIIIe siècles*, *Influences mosanes dans les émaux anglais*, *Œuvres inédites d'art mosan en Pologne au XIIIe siècle*, *Orfèvrerie mosane et orfèvrerie parisienne au XIIIe siècle* ; En revanche, la délicate question des rapports entre l'art mosan et l'art rhénan était, cette fois, diplomatiquement évitée...

⁷²⁷ D. N. HUYGHEBAERT, *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, dans *Scriptorium*, VII-I, 1953, p. 160-162.

Le dernier volet de l'évènement, organisé au Musée Boymans de Rotterdam⁷²⁸, présentait une version résumée de l'exposition. Seule la période médiévale dans le sens strict du terme, du Ve au XVIe siècle, était envisagée. Les textes introductifs de Jean Lejeune et de Joseph de Borchgrave d'Altena restaient inchangés. En revanche, Jan Timmers signait une très intéressante communication relative à la place occupée par Maastricht au sein de l'art mosan. Contrairement à la métropole liégeoise, l'apogée artistique de cette dernière s'était essentiellement concentrée sur l'époque romane. Ses deux principales collégiales, Saint-Servais et Notre-Dame, qui avaient eu la chance de traverser les siècles sous leur forme originelle, avaient également pu traverser sans encombres l'époque révolutionnaire. Une même constatation pouvait être formulée au sujet des ensembles sculptés et des orfèvreries, ce qui, selon l'auteur, contribuait à donner une vision relativement faussée de l'importance de Maastricht par rapport à sa malchanceuse sœur liégeoise. Il faisait également observer que les deux centres artistiques voisins ne s'étaient pas ouverts aux mêmes courants d'influences. Alors que Liège, réceptive aux tendances classiques et antiquisantes, restait résolument tournée vers l'Empire, Maastricht avait, de son côté, puisé dans un panel d'influences beaucoup plus diversifié, cumulant les contacts avec la France, le Brabant et l'Empire Germanique, et s'ouvrant davantage à des artistes et des courants stylistiques venus de l'étranger⁷²⁹.

J. l'exposition *Rhin-Meuse*. Cologne, Bruxelles, 1972

Comme nous venons de le souligner, l'exposition internationale de 1951-1952 avait permis d'établir un constat général quant à l'état d'avancement des recherches scientifiques consacrées. Une chose cependant, ne manque de surprendre, lorsque l'on relit les catalogues et les actes du colloque parisien, c'est l'absence de tout commentaire concernant les rapports artistiques entre la Meuse et le Rhin, entre Liège et l'Empire.

Ce silence peut sans doute s'expliquer de différentes manières. L'une d'entre elles consisterait à envisager une sorte d'accord tacite de la part des intervenants belges et allemands, soucieux du bon déroulement du projet. Pour le comprendre, il convient de se reporter quelques années en arrière. Placée au centre des principaux débats scientifiques des années d'entre-deux-guerres, l'épineuse question des relations entre l'art mosan et son voisin

⁷²⁸ Il s'agissait cette fois d'une décision prise dans le contexte des accords culturels belgo-néerlandais.

⁷²⁹ J. J. M. TIMMERS, *Maastricht en zijn plaats in de kunst van de Maasvallei*, dans le catalogue de l'exposition *Kunst der Maasvallei*, Musée Boymans, Rotterdam, 1952.

rhéna n avait engendré une sorte de conflit littéraire, à l'occasion duquel les historiens de l'art belges et allemands s'étaient affrontés à coup de publications interposées, les uns proclamant haut et fort la singularité de l'art mosan, et les autres le présentant comme une simple variante régionale de la grande école rhénane⁷³⁰. Les débats concernant Godefroid de Huy, auxquels nous consacrerons ultérieurement quelques lignes, sont tout à fait symptomatiques de cette situation qui, sommes toutes, ne faisait que refléter d'une certaine manière les tensions politiques qui allaient, pendant quelques années, déchirer l'Europe, puis le monde entier.

Dans un tel contexte, on comprend fort bien que la problématique art mosan/art rhéna n ait été quelque peu escamotée.

Il semblerait, en tout cas, que cette flagrante lacune ne soit pas alors passée inaperçue. Ce serait donc, en partie, dans le souci de la combler que l'idée d'une grande exposition entièrement consacrée à la confrontation des arts de la Meuse et du Rhin serait née, dès les années cinquante, à l'initiative de Jean Lejeune et de Hermann Schnitzler⁷³¹.

Pour que ce gigantesque projet puisse aboutir, grâce à la collaboration soutenue du *Schnütgen Museum* et des deux ministères belges de la culture, et surtout grâce à la persévérance du Comité mixte pour l'accord culturel belgo-allemand, il faudrait presque quinze ans. Le résultat serait sans précédent, et demeure jusqu'à présent, tout à fait inégalé.

Dans le projet initial, l'exposition devait se tenir à Cologne et à Liège, les deux centres névralgiques du domaine rhéno-mosan. Il serait toutefois décidé par la suite, pour diverses raisons, de partager l'évènement entre le *Schnütgen Museum* de Cologne et les *Musées royaux d'Art et d'Histoire* de Bruxelles⁷³².

Le comité scientifique belgo-allemand, en charge de l'organisation, avait été constitué dès le printemps 1970. Il regroupait les plus grands spécialistes de l'époque, mais également quelques personnalités des mondes politiques et culturels.

⁷³⁰ Francastel devait consacrer, à cette question, un important chapitre son étude du pangermanisme dans l'histoire de l'art.

⁷³¹ « Il a fallu, pour réaliser cette exposition, plus de quinze ans de réflexions, de discussions, de démarches. Pour passer à sa réalisation pratique, il a encore fallu plus d'une année entière de travaux entrepris par les plus grands spécialistes. En effet, c'est en 1955 que Hermann Schnitzler, alors directeur du Musée Schnütgen de Cologne, et Jean Lejeune, professeur à l'Université de Liège, eurent la première idée de cette vaste confrontation d'art et d'histoire. Un comité belgo-allemand a pu être constitué, au printemps de 1970, pour l'élaboration scientifique et l'organisation de l'exposition. La décision de la ville de Cologne et l'intervention des ministères belges de la culture ont permis la réalisation effective du projet. » (*Rhin et Meuse : six siècles d'art*, dans *Clés pour les arts. Numéro spécial*, septembre 1972, p. 11) ; R. KASHNITZ, *Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800-1400, Zu der Ausstellung in Köln und Brüssel im Sommer 1972*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36, 1973, p. 282.

⁷³² L'exposition débutait à Cologne, du 14 mai au 23 juillet 1972 puis, après l'interruption des vacances d'été, reprenait à Bruxelles du 19 septembre au 31 octobre de la même année.

Un panel scientifique de haut niveau se verrait confier la rédaction des notices du catalogue, « une brique » de deux kilos⁷³³, qui offrait au public la somme des connaissances accumulées depuis plus d'un siècle, dans tous les modes d'expression artistique de la sphère rhéno-mosane. Citons, parmi d'autres, pour l'art rhénan, Anton von Euw, Anton Legner, Dietrich Kötzsche, Joachim Plotzek, Franz Ronig et Albert Verbeek, et pour l'art mosan, Jacques Stiennon, Jan Timmers, Jean Squilbeck, Rita Lejeune, Marie-Rose Lapière, Luc Francis Génicot et Robert Didier.

Il va sans dire que la liste des prêteurs était aussi impressionnante que celle des auteurs. Les principales églises et institutions ecclésiastiques de Belgique et de *RFA*, des musées du monde entier, des bibliothèques et des dépôts d'archives, ainsi que quelques collectionneurs privés avaient répondu à l'appel⁷³⁴.

Pour supporter un tel projet, un encadrement scénographique de premier plan était indispensable. Les organisateurs l'avaient également bien compris. Le projet reposait sur un système novateur de murs flottants, de 2,50 m de haut, orientables à 30° et 45°, et autoportants à 90°⁷³⁵. À partir de ce système, un plan tout à fait audacieux, fondé sur la répétition en miroir d'un dispositif d'alcôves octogonales, serait élaboré. De part et d'autre des parois, les œuvres rhénanes et mosanes d'une même technique et d'une même période, étaient disposées en vis-à-vis, dans des vitrines murales ou sur des socles, de manière à se faire réciproquement écho. Volontairement, les textes explicatifs et les étiquettes étaient réduits au strict minimum afin de tirer parti, au maximum, de la réciprocité induite par le contexte scénographique. Les œuvres étaient supposées parler d'elles-mêmes. Élaboré par une équipe de techniciens et de scénographes des musées colonais, pour le cadre spécifique du *Schnütgen Museum*, ce plan serait adapté aux *Musées royaux* de Bruxelles par le scénographe Manfred Hürrig. Les organisateurs avaient également veillé à ce que les systèmes d'éclairage et de sécurité se trouvent à la pointe du progrès. Rien n'avait été laissé au hasard.

En réalité, dès le départ, tout avait été conçu de manière à ce que le cadre de l'exposition soit à la hauteur des œuvres exposées, et dans ce domaine là, rien non plus n'avait été pris à la légère. Sur les quelques 569 entrées du catalogue, tous matériaux

⁷³³ Hermann Fillitz comparait avec beaucoup d'humour cet impressionnant catalogue aux grandes bibles de chœur du XIIe siècle ; H. FILLITZ, compte-rendu de l'exposition *Rhin-Meuse*, dans *Pantheon*, 4, 1972, p. 331.

⁷³⁴ Il est au passage assez révélateur de constater que, d'exposition en exposition, le pourcentage des collectionneurs privés se réduit comme une peau de chagrin. Majoritaires à Malines en 1863, ils ne font plus que figure d'exception à Rhin Meuse, un siècle plus tard.

⁷³⁵ Ces murs étaient en réalité soutenus par une structure novatrice en aluminium mise au point par la firme MERO de Würzburg.

confondus, on ne comptait pas moins de 288 œuvres d'art majeures. Parmi cette impressionnante sélection, étaient présents des chef-d'œuvres incontournables, comme les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, les principales grandes châsses rhéno-mosanes, dont celle des Rois Mages de Cologne, ou encore, ce qui peut paraître étonnant au premier abord, *la Vierge d'Autun* de Jan Van Eyck. En réalité, les organisateurs avaient voulu embrasser le phénomène culturel rhéno-mosan dans sa plus vaste extension chronologique, en d'autres termes, de ses fondements à ses aboutissements. Dans cette optique, les œuvres les plus anciennes présentées à l'exposition, comme par exemple le calice de Lebuinus, remontaient à l'époque de Charlemagne, et les plus récentes étaient déjà résolument tournées vers la renaissance. Ce parti pris permettait également de résoudre le problème des fragmentations théoriques imposées involontairement par les historiens de l'art. La présence d'une œuvre de van Eyck introduisait le concept d'une continuité artistique entre le moyen âge et la renaissance. L'emphase portée, à travers la Vierge d'Autun, sur la période liégeoise du maître permettait également d'estomper le cloisonnement traditionnel entre les notions d'art mosan et d'art flamand⁷³⁶.

Il ne s'agissait pas là du seul aspect novateur de l'exposition⁷³⁷. Si le noyau fort était inévitablement centré sur la période d'apogée, de 1000 à 1270 environ, cette frontière était, pour la première fois, radicalement franchie dans des domaines de recherches que l'on avait jusqu'alors relativement négligé ; la peinture de manuscrit et surtout la sculpture mobilière, aux XIII^e et XIV^e siècles. Longtemps méconnus, ou considérés comme des phénomènes de moindre intérêt, ils étaient, pour la première fois, révélés dans toute leur ampleur. En réalité, *Rhin-Meuse* n'était pas seulement une exposition « grand spectacle » destinée à éblouir le grand public. Elle était également, et sans doute surtout, un éclatant état de la question par le biais duquel les progrès de la recherche scientifique étaient mis en avant. C'était l'occasion rêvée de dresser des bilans, et surtout, de mettre en évidence de nouvelles pistes de recherches.

Le projet scientifique sous-jacent était bien entendu aussi ambitieux que l'exposition en elle-même. Les principaux spécialistes de la question rhéno-mosane avaient donc prévu de se regrouper, à l'occasion d'un grand colloque, organisé en région liégeoise, au château de Colonster. Il s'agissait de faire le point sur l'état des recherches, dans les différentes

⁷³⁶ Le choix de la Vierge d'Autun, pour l'exposition *Rhin-Meuse*, se fit en référence à l'hypothèse avancée autrefois par Jean Lejeune, au sujet du paysage de l'arrière plan, qu'il tenait pour une représentation relativement fidèle de la cité liégeoise. Cette théorie a depuis longtemps été réfutée.

⁷³⁷ Le concept même d'art rhéno-mosan étant alors, nous le rappelons, passablement novateur...

disciplines concernées, et surtout d'établir une ligne directrice accordant tant que possible les points de vue des chercheurs belges et allemands⁷³⁸. Le colloque, qui s'intitulait *Art et culture en pays mosan et en Rhénanie du IXe au début du XVe siècle*, se conformait aux ambitions du projet d'exposition. Le temps des affrontements littéraires entre scientifiques belges et allemands était depuis longtemps révolu, mais les points de vue n'en étaient pas pour autant parfaitement accordés. Les participants devaient s'en rendre compte, lors de l'excursion consacrée à la découverte des églises mosanes. En Belgique, les églises romanes présentent souvent des parois nues, pierre apparente, ce qui ne manquerait pas de choquer les participants allemands, convaincus de la raison d'être fondamentale des enduits muraux⁷³⁹.

Les actes du colloque liégeois ne verraient malheureusement jamais le jour. C'est regrettable, car ils auraient sans doute constitué un complément scientifique de grand intérêt au catalogue de l'exposition. Ils auraient en effet contribué à souligner l'intérêt des travaux consacrés à l'art mosan, en Belgique, un aspect du débat qui, malheureusement, est un peu passé sous silence dans le remarquable volume de complément, *Rhein und Maas. Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*. Publié en 1973 à l'initiative du *Schnütgen Museum*, ce volume compile en effet des articles, sur des sujets très variés, mais presque exclusivement signés par des auteurs allemands⁷⁴⁰. La double communication de Robert Didier, consacrée à la sculpture romane et gothique, en constitue la seule exception⁷⁴¹.

⁷³⁸ Léopold Génicot dressait une synthèse historiographique de l'histoire mosane tandis que Rita Lejeune présentait une synthèse des recherches consacrées à la littérature médiévale de l'Eifel et des Ardennes. La communication de Haushher traitait de la sculpture romane et celle de Robert Didier du sujet, nouvellement défriché, de la sculpture gothique. Anton von Eeuw évoquait certains problèmes spécifiques aux recherches consacrées aux arts mineurs rhéno-mosans tandis que Anton Legner évoquait les processus créatifs, de la conception à la réalisation. Peter Bloch, enfin, dressait un audacieux tableau confrontant les arts figuratifs de la Meuse et du Rhin. A l'occasion d'une vaste excursion à travers le pays mosan, Luc-François Génicot évoquait la problématique de l'architecture mosane.; A. VON EEUW, *Das wissenschaftliche Kolloquium in Lüttich*, dans *Rhein und Maas*, II p. 63-65.

⁷³⁹ «Das während der Exkursion so in die Augen springende, in Belgien offenbar beliebte Prinzip der Steinsichtigkeit bei Restaurierung von Kirchenräumen wurde von diesen Autoren zurecht angeprangert, der Beitragstitel "Isolationismus verhindert Einsichten" von Doris Schmidt mußte den belgische Gastgeber gegenüber schokierend wirken und brachte die deutschen Organisatoren gegenüber ihren Belgische Kollegen in nicht geringe Verlegenheit» (A. Von Eeuw, *das wissenschaftliche Kolloquium in Lüttich*, p. 64) ; il est à ce sujet intéressant d'observer que les restaurateurs de l'église Saint-Barthélemy optèrent, finalement, pour un enduit coloré, dans la pure tradition germanique. Les avis relevés çà et là, sur internet, sur les forums de discussion se rapportant au patrimoine liégeois, montrent que les mentalités n'ont guère évolué, les liégeois restant amateurs de « vieilles pierres apparentes »...

⁷⁴⁰ La souscription lancée par le *Schnütgen Museum* reçut 11000 réponses, ce qui démontre encore une fois l'énorme succès de l'exposition au sein d'un public très varié, et l'intérêt suscité alors non seulement par l'art médiéval dans un sens large, mais également par la question rhéno-mosane ; A. LEGNER, Introduction à *Rhein-Maas*, Volume II.

⁷⁴¹ R. DIDIER, *La sculpture mosane du XIe au milieu du XIIIe siècle*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 407-420 et *La sculpture mosane de la 2^e moitié du XIIIe siècle*, p. 421-428.

Rhin-Meuse était un évènement sans précédent. Son succès, auprès du grand public, serait considérable. La presse lui consacrerait d'innombrables critiques, parfois fort sévères⁷⁴². Mais c'est sans doute dans les milieux scientifiques que les répercussions devaient être les plus importantes. Conçu comme un gigantesque bilan des connaissances accumulées, dans le domaine de l'art médiéval rhéno-mosan tout d'abord, dans celui de l'art sacré ensuite, il ne pouvait passer inaperçu. Les réactions allaient fuser de toutes parts, que ce soit dans les revues scientifiques ou dans la presse spécialisée. Parmi ces multiples réactions, il convient d'en relever quelques unes.

En France, Marcel Durliat, dans le *Bulletin Monumental*, émettait quelques réserves au sujet des limites chronologiques couvertes par l'exposition. Selon lui, les arts de la Meuse et du Rhin suivaient, à l'époque gothique, des parcours tout à fait singuliers, clairement dissociés. Il estimait dès lors qu'il aurait été préférable de limiter l'étude du phénomène rhéno-mosan à l'époque romane. Il évoquait également les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, et se demandait s'il ne convenait pas de repousser leur réalisation à la transition des XIIe et XIIIe siècles. Enfin, il insistait lourdement sur la nécessité de ne pas limiter le style 1200 à la seule tendance antiquisante de Nicolas de Verdun⁷⁴³.

En Belgique, quelques spécialistes qui, pour diverses raisons, n'avaient pas été associés à la mise en œuvre de l'exposition, allaient publier les résultats de leurs recherches, ainsi que leurs impressions personnelles relatives à l'art mosan, dans un volume spécial des *Annales de la société d'archéologie de Bruxelles*. Alors que Joseph Philippe évoquait la peinture murale et les « arts du feu » (verre et céramique), Jean-Claude Ghislain proposait une monographie de la collégiale de Saint-Nicolas-en-Glain⁷⁴⁴.

⁷⁴² Les organisateurs furent, eux-mêmes, tout à fait conscient du prodigieux impact de l'exposition sur les médias. Ainsi, dans le volume 2, Anton Legner consacrait-il un article aux réactions suscitées par l'exposition ; A. LEGNER, *Kommentare und Dokumentationen zur Ausstellung Rhein und Maas, dans Rhein und Maas*, II, p. 9-15 ; d'une manière générale, on peut constater que la remarque la plus souvent formulée, à l'encontre de l'exposition, concerne son caractère à la fois élitiste et peut-être un peu conservateur dans la sélection du matériel exposé. En réalité, avec le recul des années, on se rend compte que ce n'est pas la sélection des œuvres exposées qui était inadéquate par rapport au titre « art et culture », comme le faisait par exemple observer Horst Richter dans le *Bonner Generalanzeiger* du 2 juin 1972, mais plutôt le choix du titre « art et culture » par rapport au matériel exposé. Il semble en effet y avoir eu un malentendu facilement explicable. En effet, à la fin du XXe siècle, la notion de culture avait pris une ampleur toute autre qu'au moyen âge. Dans le chef des organisateurs, « culture » impliquait *a priori* une élite religieuse et princière. Entre le Xe et le XVe siècle, la culture, à savoir les connaissances littéraires, scientifiques et artistiques, était exclusivement le privilège des clercs et des nantis. Pour un journaliste des années 1970, « culture » revêtait en revanche une signification beaucoup plus large, impliquant divers aspects de l'histoire des mentalités et des peuples.

⁷⁴³ M. DURLIAT, *Rhin-Meuse ou Rhin et Meuse ?*, dans le *Bulletin Monumental*, 1972, p. 147-153.

⁷⁴⁴ J. PHILIPPE, *Aspects de la peinture mosane de l'époque pré-romane au XV^e siècle*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1973, p. 3-25 et *Les arts du feu en Pays mosan (Verrerie et céramique, de l'époque mérovingienne au XVI^e siècle)*, p. 27-48 ; J.-C. GHISLAIN, *Saint-Nicolas-en-Glain. La*

Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena publiait quant à lui une étude critique de l'exposition, soulignant certaines lacunes dans la sélection des œuvres exposées, et développant une série d'hypothèses personnelles au sujet de quelques œuvres emblématiques⁷⁴⁵. Il regrettait, par exemple, que les origines lointaines de l'art mosan n'aient pas été davantage mises en évidence, par le biais d'orfèvreries mérovingiennes comme par exemple la boucle de ceinture de Tongres et les petites châsses d'Andenne et de Maaseyck⁷⁴⁶. Il évoquait ensuite, à plusieurs reprises, en s'appuyant sur l'exemple des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, la difficile problématique de la datation du patrimoine orfèvré mosan. Il reprochait essentiellement aux organisateurs de l'exposition de s'être conformés au modèle théorique avancé autrefois par Karl-Hermann Usener, dans sa célèbre étude : *Rainer von Huy und seine künstlerische Nachfolge*. Joseph de Borchgrave, qui estimait que cette étude induisait une perception erronée de la situation, accentuant à excès l'isolement artistique des fonts en les présentant comme l'élément fondateur d'une longue descendance, prônait un modèle chronologique tout autre⁷⁴⁷.

En rajeunissant d'un siècle certaines œuvres emblématiques, comme la châsse de saint Hadelin et, plus étonnant encore, le retable de la Pentecôte originaire de l'abbaye de Stavelot, il inscrivait la cuve baptismale au cœur d'une longue évolution stylistique, estompant habilement le caractère « miraculeux » de son apparition dans le contexte mosan⁷⁴⁸. Cette audacieuse révision de la chronologie mosane ne serait bien entendu pas été retenue. Quelques études abouties en démontreraient, par la suite, le caractère fallacieux⁷⁴⁹. Il convient toutefois d'accorder au comte de Borchgrave d'Altena le mérite d'avoir mis en évidence le difficile dossier engendré par le XIe siècle mosan, dont on conserve si peu d'œuvres orfèvrées...

En réalité, l'art mosan n'a sans doute jamais trouvé d'aussi fervent partisan que Joseph de Borchgrave d'Altena. Malheureusement, cette passion immodérée le portait quelques fois, inconsciemment, à arranger le passé à sa convenance. Sa position par rapport au rayonnement artistique de l'art mosan est à cet égard tout à fait symptomatique. Alors que la plupart des érudits de la seconde moitié du XXe siècle raisonnaient en termes d'influences et de zones de

priorale disparue et ses sculptures conservées, dans *Idem*, p. 49-87.

⁷⁴⁵ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Notes pour servir à l'étude de l'art mosan*, dans *Idem*, p. 89-153.

⁷⁴⁶ *Idem*, p. 92.

⁷⁴⁷ *Idem*, p. 110.

⁷⁴⁸ *Idem*, p. 93, 106 et 110.

⁷⁴⁹ D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12 Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 196; A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *La châsse de saint Hadelin de Celle-Visé*, dans le catalogue de l'exposition *Trésors d'art religieux au pays de Visé et Saint-Hadelin*, p. 91 à 200.

contact, le comte de Borchgrave persistait à voir, un peu partout, des artistes mosans expatriés⁷⁵⁰. Cette attitude farouchement « pro-mosane », clairement perceptible, au demeurant, dans sa communication des *Annales de la Société d'Archéologie*⁷⁵¹, dût sans doute contribuer à son exclusion du projet *Rhin-Meuse*. En réalité, Joseph de Borchgrave avait été formé à l'époque où les scientifiques belges et allemands menaient un combat sans merci au sujet de la question mosane. Il conservait de cette époque une perception de la situation qui, par sa nature même, ne pouvait être compatible avec la ligne directrice de l'exposition. Par ailleurs, sa conception personnelle de l'art mosan le portait à tomber constamment en désaccord avec Jean Lejeune, pilier fondateur de l'exposition, et promoteur d'une série de révisions chronologiques révolutionnaires⁷⁵².

Joseph de Borchgrave d'Altena n'était pas le seul, alors, à réagir aux problèmes de chronologie mis en évidence lors de l'exposition. Hermann Fillitz formulait lui aussi une série de remarques, relatives essentiellement à l'imprécision d'un ensemble de datations traditionnelles qui, selon lui, contribuaient à fausser la perception des éventuelles rapports d'antériorité et de postériorité⁷⁵³.

Rainer Kahsnitz, dans un compte-rendu particulièrement détaillé de l'exposition, consacrait également quelques remarques, particulièrement clairvoyantes, à ces problèmes de datation⁷⁵⁴. Ses observations concernaient tout autant la partie mosane que la partie rhénane de l'exposition, toutes techniques et toutes périodes confondues. Il n'est pas inintéressant de mentionner certaines de ses opinions concernant des pièces mosanes, car elles ont souvent été reprises et démontrées par d'autres chercheurs. Parmi les ivoires, tout d'abord, il convient de mentionner l'ivoire de Genoels-Elderen, dont il situait la réalisation, non pas dans un atelier aixois de l'entourage de Charlemagne, mais plutôt dans un atelier insulaire du siècle

⁷⁵⁰ « Il est difficile de concevoir l'existence d'un orfèvre travaillant à l'étranger comme les mosans sans être un de ceux-ci » (J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *op.cit.*, p. 110).

⁷⁵¹ Plus précisément aux pages 110, 116, 117 de l'ouvrage précité. En réalité, Joseph de Borchgrave d'Altena ne pouvait se résoudre à admettre que des orfèvres champenois, lorrains ou anglais aient pu atteindre la maîtrise technique des maîtres mosans. Dans le cas de la plaque de Naaman du *British Museum*, de la plaque de Henry de Blois, du triptyque Alton-Towers, des émaux de la cathédrale de Troyes, de Langres, voire même de Rab, il privilégiait toujours l'hypothèse d'un maître mosan œuvrant à l'étranger, parfois au mépris d'un appareil critique sérieux et de la logique la plus élémentaire.

⁷⁵² Nous remercions sincèrement le professeur Jacques Stiennon de nous avoir fait part de ses souvenirs relatifs au contexte de la préparation de l'exposition *Rhin-Meuse*.

⁷⁵³ « Die Forschung hat in den ersten Jahrzehnten auf diesem Gebiet sehr viel geleistet. Dennoch gibt es viele offene Detailfragen der Werkstattzusammenhänge, vor allem der Datierungen und Damit der Festlegung in der Abfolge der maasländischen Kunst » (*Idem*, p. 328).

⁷⁵⁴ R. KAHSNITZ, *Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800-1400. Zu der Ausstellung in Köln und Brüssel im Sommer 1972*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36, 1973, p. 282-307.

précédent⁷⁵⁵. Il proposait, ensuite, de repousser la réalisation de l'ivoire du codex *Douce 292* dans la seconde moitié du XIe siècle, de manière à ce que l'ensemble, manuscrit et plat de reliure, puisse être considéré comme une œuvre homogène⁷⁵⁶. Dans le domaine de l'orfèvrerie, il rejetait la possibilité d'une datation précoce de la chasse de saint Hadelin, en insistant au contraire sur la présence de différentes phases d'intervention, au XIe siècle pour les pignons, au XIIe pour le coffrage et les longs côtés, et encore à l'époque gothique pour certains reliefs⁷⁵⁷.

Dans le domaine de la dinanderie, enfin, il rejetait la datation traditionnelle de la lame funéraire de Jean et Gérard de Heers, basée sur la date de son décès, vers 1393. S'appuyant sur la dualité stylistique du tracé, il optait pour une réalisation en deux temps, au milieu et à la fin du XIVe siècle⁷⁵⁸.

De toute évidence, un des principaux résultats de l'exposition *Rhin-Meuse* devait être précisément une sensibilisation générale à ces problèmes de chronologie. Le contenu de différentes communications, publiées dans le volume II d'études, en est également révélateur⁷⁵⁹.

Mais ce qui frappe sans doute le plus, mises à part ces réactions immédiates, ce sont les répercussions à long terme de l'exposition. Le sursaut d'intérêt pour les études rhéno-mosanes, au cours des années septante et au début des années quatre-vingt, doit être considéré comme une conséquence de *Rhin-Meuse*.

L'impact sur les milieux scientifiques peut également se mesurer par l'observation des expositions temporaires organisées dans son sillage immédiat. Leur thématique, leur scénographie, la structure même de leurs catalogues en sont de toute évidence tributaires. Alors que *Tesori dell'arte mosana*, organisée à Rome de novembre 1973 à janvier 1974⁷⁶⁰, proposait au public italien une adaptation à peine remaniée de la section mosane de l'exposition, *Monumenta Annonis*, organisée à Siegburg en 1975 sous la direction d'Anton

⁷⁵⁵ *Idem*, p. 295, Il reprenait une théorie avancée en 1923 par Wilhelm Kölher; W. KÖLHER, *Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), Munich, 1923, vol. I, p. 3 et sv.

⁷⁵⁶ *Idem*, p. 302

⁷⁵⁷ *Idem*, p. 304.

⁷⁵⁸ *Idem*, p. 295.

⁷⁵⁹ D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12 Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 191-236; dans le domaine de la miniature, H. KÖLLNER, *Zur Datierung der Bible von Floreffe. Bibelhandschriften als Geschichtsbücher?*, dans *idem*, p. 361-376; et pour la sculpture, A. LEGNER, *Anmerkungen zu einer Chronologie der gotischen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet*, dans *Idem*, p. 445-456.

⁷⁶⁰ Catalogue de l'exposition *Tesori dell'arte mosana (950-1250)*, Rome, Palazzo Venezia, 8 novembre 1973-2 janvier 1974, Rome, 1973.

Legner⁷⁶¹, allait jusqu'à employer un lettrage et une mise en page identiques à ceux du catalogue *Rhin-Meuse*.

En réalité, l'onde de choc provoquée par *Rhin-Meuse* est encore perceptible de nos jours. Cette exposition est devenue un exemple de réussite et d'aboutissement, de sorte que la toute récente exposition *le grand atelier*, organisée dans le cadre de *Europalia 2007*, s'en inspirait encore de manière avouée, tant dans le choix des œuvres que dans certains partis pris scénographiques⁷⁶².

⁷⁶¹ Catalogue de l'exposition *Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter*, Anton Legner (éd.), Cologne, 1975.

⁷⁶² Catalogue de l'exposition *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe (Ve-XVIIIe siècle)*, Palais des Beaux-Arts, 5 octobre 2007/ 20 janvier 2008, Bruxelles, 2007.

2^{ème} partie : ÉTAT DE LA QUESTION

I. ORFÈVRES

L'orfèvrerie est la technique emblématique de l'art mosan. Ses œuvres les plus représentatives, qu'il s'agisse de châsses, de reliquaires, de croix de procession ou d'émaux isolés, se trouvent à l'origine même de la création du concept d'art mosan, dès les dernières décennies du XIXe siècle. Nous avons vu précédemment comment, depuis l'exposition de Malines, en 1863, les spécialistes de l'orfèvrerie médiévale avaient peu à peu perçu, à côté des productions rhénanes et limousines, l'existence d'une école d'émaillerie dont les principaux centres artistiques se seraient situés sur les rives de la Meuse, dans les environs de Liège et de Maastricht.

Les premiers travaux de synthèse consacrés à l'art mosan, à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, auraient tout naturellement tendance à se focaliser sur la description et l'étude des chef-d'œuvres orfèvrés. L'attrait de cette époque pour les biographies romancées, dans la plus pure tradition vasarienne, aurait, comme effet majeur, d'accentuer de manière excessive le rôle et l'influence des quelques orfèvres dont on conservait le nom.

Dès les premières années du XXe siècle, les publications consacrées à l'orfèvrerie mosane devaient s'enchaîner sur un rythme soutenu, avec des phases d'accalmie et de profonde effervescence, de sorte que l'on se trouve, à l'heure actuelle, en présence d'un corpus bibliographique tout à fait impressionnant. Parallèlement, la proportion des publications consacrées à l'étude de la sculpture, de la miniature ou de l'architecture mosane pourrait presque sembler dérisoire.

Dans cette perspective, il pourrait sembler logique de percevoir l'orfèvrerie comme l'essence même de l'art mosan. Pourtant, lorsque l'on adopte un certain recul, on se rend aisément compte que les chefs d'œuvres orfèvrés, qui se trouvent à l'origine même du concept d'art mosan, sont en réalité concentrés sur une période chronologique assez courte, s'étendant de 1100 à 1270 environ. Il y a ici quelque chose d'assez paradoxal. Le concept même d'art mosan repose sur les critères définis pour les pièces orfèvrées de cette période mais pour les autres techniques, et pour les périodes antérieures et postérieures au XIIe siècle, ces critères s'avèrent relativement inadéquats.

Des orfèvreries antérieures au XIIe siècle, on ne conserve pratiquement plus rien. Les orfèvreries gothiques, quant à elles, ne véhiculent plus les mêmes facteurs de cohésion stylistique et technique. Les influences étrangères, essentiellement françaises, sont très présentes, et la sculpture semble alors imposer ses critères esthétiques.

Dans ce contexte, il n'est dès lors pas étonnant de constater que les historiens de l'art se sont essentiellement concentrés sur l'étude des orfèvreries romanes. L'étude des œuvres préromanes et gothiques semble, en comparaison, avoir été relativement négligée.

A. l'orfèvrerie préromane : Xe-XIe siècles

Si l'on se base uniquement sur le matériel conservé, l'histoire de l'orfèvrerie mosane semble commencer de manière abrupte, au début du XIIe siècle, avec une œuvre qui appartient d'ailleurs tout autant à la dinanderie qu'à l'orfèvrerie proprement dite : les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Pour cette même période, aucune orfèvrerie majeure ne nous est parvenue. La majeure partie du corpus orfèvré mosan, semblerait se situer vers 1145-1175. Cette perception des choses appellerait idéalement quelques nuances. Quoiqu'il en soit, sans entrer pour l'instant dans les détails, nous maintiendrons ce schéma chronologique sur lequel les spécialistes se sont fondés, pendant des décennies, pour aborder l'étude l'orfèvrerie mosane.

Il y avait évidemment de quoi être relativement déconcerté ; les chef-d'œuvres de l'âge d'or mosan ne pouvaient évidemment surgir *ex nihilo*. Une longue tradition artistique devait immanquablement les avoir préparés. Or, de ces étapes préliminaires, on ne conservait pratiquement plus rien. Tout naturellement, les spécialistes se verraient donc contraints de se rabattre sur l'étude des sources écrites, annales, chroniques et inventaires de diverses provenances, dans l'espoir d'y glaner l'un ou l'autre renseignement relatif à d'éventuels « incunables » de l'orfèvrerie mosane.

1. les sources manuscrites

Un certain nombre de textes d'annales et de chroniques monastiques, d'un intérêt capital pour l'histoire mosane avaient précisément fait l'objet, depuis le XVIIIe siècle, de

diverses éditions commentées. Les historiens de l'art allaient y trouver une foule d'indications démontrant la présence en terre mosane, dès l'époque ottonienne, d'orfèvreries de très haut niveau.

Jules Helbig, qui serait le premier à véritablement exploiter ces textes, en donnait, dès 1890, un inventaire détaillé⁷⁶³.

La chronique de Saint-Trond, publiée par Camille de Borman, en 1877, avait révélé que cette abbaye mosane possédait, dès 870, un trésor impressionnant regroupant des châsses d'or et d'argent, des *antependia*, des plats d'évangélistes et des ustensiles liturgiques orfévrés⁷⁶⁴. Elle mentionnait par ailleurs, sous l'abbatit de Théoduin, l'existence de deux aquamaniles zoomorphes et d'un pied de croix supporté par des figurines d'évangélistes, une indication très intéressante dans le sens où ces typologies caractéristiques feront encore partie du répertoire des orfèvres mosans du XIIe siècle⁷⁶⁵.

La chronique de Lobbes mentionnait, quant à elle, l'existence, dès l'époque carolingienne, de deux châsses ornées de pierres précieuses.

Sous l'abbé Folcuin, dans la seconde moitié du Xe siècle, des retables d'argent, des candélabres et des couronnes de lumière, un aigle lutrin, deux cloches, et surtout un remarquable ambon quadrilobé muni d'un aigle lutrin articulé, actionné par un ingénieux mécanisme, étaient venus s'ajouter au trésor⁷⁶⁶.

En 1034, à l'occasion de la cérémonie de dédicace de Saint-Laurent, l'évêque de Liège Réginard avait fourni la toute jeune abbaye en matériel liturgique de base, à savoir deux croix orfévrées et un pied de croix, un calice avec patène et chalumneau, une situle et un missel⁷⁶⁷.

À la même époque, à l'abbaye de Waulsort, se trouvaient un *antependium* et un retable ornés de figures de saints au repoussé⁷⁶⁸.

À Gembloux, l'abbé Albert, en 1012, avait offert un retable d'argent. Tiétmar, en 1077, avait quant à lui fait réaliser un ambon et une châsse⁷⁶⁹.

De tout cela, il ne reste malheureusement plus rien.

⁷⁶³ J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques sur les bords de la Meuse*, p. 5-11.

⁷⁶⁴ C. de BORMAN, *Chronique de Saint-Trond*, Société des bibliophiles liégeois, I, p. 8-9.

⁷⁶⁵ *Idem*, p. 16-20 et p. 78.

⁷⁶⁶ *Gesta abbatum Lobbiensium*, dans *Monumenta Germaniae historica*, IV, p. 70 ; la chronique de Lobbes a fait l'objet d'une publication récente ; H. BERKANS et J. -L. WANKENNE, *Folcuini gesta abbatum lobbiensium. Folcuin. Actes des abbés de Lobbes. Gesta abbatum lobbiensium continuata. Actes des abbés de Lobbes. Continuation de ceux de Folcuin*, dans *Cahiers de Thudinie*, 2, 1993.

⁷⁶⁷ MARTÈNE et DURAND, *Amplissima Collectio*, IV, 1063-1064.

⁷⁶⁸ *Chronicon Valciodorensis apud d'ACHERY*, Spicileg., II, p. 719-721.

⁷⁶⁹ *Libellus de gestis abb. Gemblaciensium apud. D'ACHERY*, Spicileg., VII, p. 519-534.

Suzanne Collon-Gevaert, en 1951, attribuait à la malchance ces disparitions massives :

« Les Xe et XI e siècles ne sont guère plus riches que le IXe en orfèvreries attribuables à nos régions. Le fait ne peut manquer de surprendre si l'on tient compte, d'une part, de la floraison merveilleuse du XIIe s., d'autre part, de l'abondance des sources écrites desquelles on peut conclure à une activité remarquable dans les ateliers d'orfèvres, au cours du Xe comme du XIe siècle.

Qu'en déduire ? Sinon qu'une malchance extrême a fait disparaître les spécimens les plus intéressants de cette industrie, ne laissant subsister que quelques ouvrages, de qualité d'ailleurs médiocre. »⁷⁷⁰

Il était tout à fait courant, au moyen âge, de récupérer, afin de le fondre, l'or et l'argent employé pour la réalisation des châsses et des objets liturgiques. Dans cette optique, ces deniers constituaient une réserve non négligeable de métal précieux. Dans le cas mosan, la perte massive des orfèvreries antérieures au XIIe siècle fut attribuée à un événement bien précis. L'évêque Otbert avait en effet fait saisir les orfèvreries conservées dans les abbayes de son diocèse, dans le but de les fondre pour obtenir les 1300 marcs d'argent nécessaires au rachat du duché de Bouillon.

On pourrait s'interroger sur l'impact réel de cet épisode rocambolesque sur le patrimoine mosan.

Jules Helbig, qui fut le premier à le mentionner, citait à ce sujet un passage du *Cantatorium*, la chronique de Saint-Hubert. Le grand retable d'or, qui avait été consacré par Henri de Verdun, une trentaine d'années plus tôt, fut arraché de l'autel, et deux croix gemmées furent brisées :

« Il n'est pas aisé d'établir, même approximativement, ce que l'acquisition d'Otbert a pu faire détruire de monuments de l'orfèvrerie au pays de Liège ; nous savons seulement que l'église abbatiale de Lobbes dut également faire le sacrifice de son retable d'argent, et que même la châsse de saint Lambert de la cathédrale ne fut pas épargnée. »⁷⁷¹

Suzanne Collon-Gevaert rappelait, quant à elle, que en 1070 déjà, Théoduin avait lui-même procédé à des saisies afin de payer l'inféodation du comté de Hainaut⁷⁷².

⁷⁷⁰ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, Académie royale de Belgique, Mémoires couronnés, Bruxelles, 1951, p. 114.

⁷⁷¹ J. HELBIG, *op.cit.*, p. 11.

⁷⁷² S. COLLON-GEVAERT, *op.cit.*, p. 124, n. 2.

2. les orfèvreries du XIe siècle

Quelques orfèvreries antérieures au XIe siècle sont conservées, en territoire mosan. Ces œuvres s'inscrivent de manière générale au sein des traditions artistiques mérovingienne⁷⁷³, carolingienne⁷⁷⁴ et ottonienne⁷⁷⁵. Il est délicat de parler, à leur sujet, d'art mosan au sens strict du terme car elles ne présentent aucun trait spécifiquement mosan. Aucun indice, par ailleurs, ne semble autoriser une attribution à un atelier local⁷⁷⁶.

Quelques rares éléments orfévrés sont également conservés pour le XIe siècle. Dès le premier abord, leur qualité semble passablement inégale, de sorte qu'il semble difficile d'y percevoir les prémices de la formidable unité stylistique affichée par l'orfèvrerie mosane du siècle suivant.

a. les reliefs de Susteren

L'église de Susteren conserve quelques plaques d'argent décorées, au repoussé, de motifs en faible relief. On y reconnaît la *Visitation*, la *Nativité*, Joseph et l'étoile, l'*Epiphanie*, la *Dernière cène*, un évêque tenant une crosse, et un souverain vêtu à la mode byzantine. Des languettes estampées de palmettes stylisées et des écoinçons décorés d'ornements symétriques proviennent également du même ensemble.

Léopold von Fisenne, qui fut le premier à signaler ces vestiges, rappelait qu'une tradition locale voulait que ces fragments proviennent d'une châsse. Il les datait du XIe siècle⁷⁷⁷. Cette identification ne devait, par la suite, guère être mise en doute.

Suzanne Collon-Gevaert, en 1951, estimait qu'il s'agissait d'un travail médiocre. Ce jugement sévère reposait essentiellement sur le caractère archaïsant et maladroit des figurations au repoussé⁷⁷⁸.

Le relief de la *Visitation* fut, à cet égard, souvent comparé à la représentation du même épisode sur l'ivoire carolingien de Genoels-Elderen. Joseph de Borchgrave d'Altena, en 1954,

⁷⁷³ Les petits reliquaires d'Andenne et d'Aldeneyck par exemple.

⁷⁷⁴ Le talisman de Charlemagne, à la cathédrale de Reims

⁷⁷⁵ La mâchoire reliquaire de Maaseyck, la croix ornée d'un Christ d'ivoire au trésor de Saint Servais de Maastricht, ou la petite croix reliquaire fixée au centre du triptyque de l'église Sainte-Croix.

⁷⁷⁶ G. FAIDER-FEYTMANS, *Les arts du métal du Ier au Xe siècle*, dans *l'Art Mosan. Journées d'études*, p. 36-37.

⁷⁷⁷ L. VON FISENNE, *Notice sur les inventaires de l'ancienne église abbatiale de Susteren et les fragments de reliquaires qui y sont conservés*, dans *Revue de l'art chrétien*, 4, 1886, p. 483-488.

⁷⁷⁸ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 127-129.

se basait d'ailleurs sur cette similitude pour situer la réalisation des reliefs de Susteren vers l'an 800⁷⁷⁹.

Kreusch, en 1957, avait reconnu, sur le relief du souverain, la couronne impériale ottonienne⁷⁸⁰. Timmers de son côté, allait se fonder sur la présence d'une crosse, sur le relief représentant un évêque, pour exclure une datation antérieure au Xe siècle :

« *De enige figuur, die naar onze mening houvast biedt voor een datering als terminus post quem is de bisschop met zijn kromstaf. Dit waardigheidsteken komt in Gallië eerst in de 10^{de} eeuw algemeen in gebruik, zodat wij geneigd zijn het ontstaan der zilverfragmenten te Susteren niet voor de 10^{de} eeuw te zoeken.* »⁷⁸¹

Contrairement à ses prédécesseurs, il estimait que ces fragments provenaient, non pas d'une châsse, mais plutôt d'un retable comparable à celui qui avait existé, dès l'époque ottonienne, à l'abbaye de Lobbes⁷⁸².

Cette attribution à l'époque ottonienne devait également être reprise, en 1985, par A. M. Koldewey, dans le catalogue de l'exposition *Schatkammers uit het zuiden*⁷⁸³.

De toute évidence, les textes d'annales précédemment évoqués, semblent faire référence à des œuvres d'une qualité bien supérieure aux reliefs de Susteren. Il est évidemment toujours risqué d'avancer des supputations relatives à l'apparence originelle d'œuvres disparues. Quelques orfèvreries de haut niveau, émanant des milieux impériaux, sont toutefois conservées pour le XIe siècle ; il s'agit de l'*antependium* de Bâle, conservé au *musée de Cluny*, de la *Pala d'oro* et du plat de reliure d'or du trésor d'Aix-la-Chapelle. Ces trois œuvres prestigieuses ont été attribuées à un atelier d'élite travaillant au service de l'empereur Henri II, dans les années 1020. Hermann Schnitzler le situait à Reichenau ou à Fulda⁷⁸⁴. Jean Lejeune, John Beckwith et Ernst Günther Grimme songeaient, quant à eux, à Aix-la-Chapelle⁷⁸⁵.

⁷⁷⁹ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Reliefs carolingiens et ottoniens*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1954, p. 21-

⁷⁸⁰ F. KREUSCH, *Die Darstellung der Reichskrone auf einer der Susterener Platten*, dans *Karolingische und Ottonische Kunst*, Werden, Wesen, Wirkung, Wiesbaden 1957, p. 368 et sv.

⁷⁸¹ J. J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, p. 315.

⁷⁸² *Idem*, p. 313.

⁷⁸³ A. M. KOLDEWEIJ et P. M. L. VAN VLIJMEN, dans le catalogue de l'exposition *Schatkamers uit het Zuiden*, n° 8, p. 82-86; voir également A. LEMEUNIER, *l'orfèvrerie*, dans *l'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XIe au XIIIe siècle*, Liège, 2007, p. 110-111.

⁷⁸⁴ H. SCHNITZLER, *Fulda oder Reichenau*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XIX, 1957, p. 44-60.

⁷⁸⁵ J. Lejeune, dans *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 134 ; J. BECKWITH, *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Munich-Zurich, 1967, p. 145; E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, dans *Aachener Kunstblätter*, 42, 1972, n° 23-24, p. 29-31.

Une telle attribution ne devait pas rester pas sans conséquences sur la question des prémices de l'orfèvrerie mosane. Il faut admettre que certains éléments caractéristiques de ce groupe, que ce soit au point de vue de la réalisation technique, de la conception générale des scènes, de la gestuelle, ou du style des personnages trouvent d'incontestables échos dans l'orfèvrerie mosane du XIIe siècle⁷⁸⁶.

b. les pignons de la châsse de saint Hadelin de Visé-Celles (pl. 33 et 34)

Les deux principaux témoins de l'orfèvrerie mosane du XIe siècle, c'est à dire les pignons de la châsse de saint Hadelin, s'inscrivent visiblement dans leur prolongation artistique⁷⁸⁷.

La châsse de saint Hadelin, en raison de son apparente ancienneté, et de son relativement bon état de conservation, fut signalée assez tôt dans la littérature scientifique du XIXe siècle⁷⁸⁸.

Emile Lavalleye, en 1872, situait au XIe siècle la réalisation du reliquaire, mais il signalait que certains le jugeaient plus ancien⁷⁸⁹.

Charles de Linas estimait également que la châsse avait été commencée au XIe siècle. Etonnamment, toutefois, il attribuait les pignons à un orfèvre du XIIe siècle. Cette opinion lui était inspirée par l'iconographie particulière du pignon au Christ guerrier, qu'il expliquait par l'influence des Croisades⁷⁹⁰.

Cette datation des pignons, au début du XIIe siècle, était également reprise par Joseph Demarteau, qui estimait que le pignon du couronnement des saints Hadelin et Remacle avait pu servir de modèle pour la châsse romane de saint Remacle, telle que la présentait le dessin conservé aux *Archives du royaume*⁷⁹¹. Edmond Marchal datait, quant à lui, la châsse, pignons y compris, entre 1125 et 1150. Cette datation tardive des pignons serait reprise par Max Creutz qui, dans les *Belgische Kunstdenkmäler*, proposait de situer la réalisation du pignon au

⁷⁸⁶ Citons, au hasard, la représentation d'une ligne de sol ondulée, la disposition des personnages sur de grands fonds vides, les attroupements de personnages représentés par une superposition de têtes, les figurations dorsales, les physionomies, ...

⁷⁸⁷ Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena l'avait déjà fait observer en 1951 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, n° 74, p. 165.

⁷⁸⁸ A. SCHAEPKENS, *Trésor de l'art ancien*, Bruxelles, 1846, p. 13-14 et pl. XIV ; H. CRÉPIN, Notes d'un touriste. Celles, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, III, 1853, p. 353.

⁷⁸⁹ E. LAVALLEYE, *La châsse de Visé*, sans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XI, 1872, p. 442.

⁷⁹⁰ C. de LINAS, *L'art et l'industrie d'autrefois*, op.cit., p. 50-57.

⁷⁹¹ J. DEMARTEAU, *Orfèvrerie liégeoise du XIIe siècle. Le retable de saint Remacle à Stavelot*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 17, 1883, p. 162-163.

Christ guerrier vers 1100⁷⁹². Marguerite Devigne, en 1932, devait encore défendre l'idée selon laquelle la châsse émanait, dans son intégralité, d'un seul atelier, actif au début XIIe siècle. Cette datation se fondait essentiellement sur les similitudes iconographiques existant entre les longs côtés et les panneaux narratifs du retable de saint Remacle. Aucune variation stylistique permettant de dissocier les pignons du reste de la châsse n'était signalée⁷⁹³.

Pourtant, Edmond Reusens, en 1881 déjà, s'était basé sur l'épigraphie des pignons pour en situer la réalisation vers le milieu du XIe siècle⁷⁹⁴. Joseph Destrée, en 1890, avait à son tour admis, sans plus de précisions, que les pignons devaient être plus anciens que le reste⁷⁹⁵. À l'exception des quelques avis divergents précédemment évoqués, une majorité de spécialistes allait se prononcer en faveur d'une datation des pignons dans la courant du XIe siècle⁷⁹⁶.

Encore fallait-il s'accorder sur une chronologie précise. De nombreux auteurs, considérant, sans doute, qu'un laps de temps trop long entre les différentes phases de construction de la châsse était exclu⁷⁹⁷, allaient dater les pignons vers la fin du XIe siècle⁷⁹⁸. Joseph de Borchgrave d'Altena et Jean Lejeune, soulignant le caractère ottonien du Christ guerrier, proposaient, pour leur part, d'en repousser l'exécution vers l'an mil⁷⁹⁹.

⁷⁹²M. CREUTZ, *die Goldschmiedekunst der Rhen-Maas Gebiets*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (sous la dir.), Munich, 1923, p. 130-131 ; Il s'agissait toutefois d'une opinion nouvelle de sa part, car en 1909 il avait daté les pignons vers 1070 ; M. CREUTZ, *Kunstgeschichte der Edlen Metalle*, Stuttgart, 1909, p. 125.

⁷⁹³ M. DEVIGNE, *La sculpture mosane*, 1932, p. 20-21.

⁷⁹⁴ E. REUSENS, dans le catalogue de l'*Exposition de l'art ancien au pays de Liège*, Liège, 1881, p. 32-34

⁷⁹⁵ J. DESTRÉE, *La châsse de saint Hadelin conservée à l'église de Visé, XIIe siècle*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, IV, 1890, p. 283-298.

⁷⁹⁶ M. LAURENT, *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique*, Bruxelles, 1912, p. 44 ; A. BAIRD, *The Shrine of S. Hadelin, Visé*, dans le *Burlington Magazine*, XXXI, 1917, p. 20 ; K. H. USENER, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst des Maales im 12. Jahrhundert*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VII, 1933, p. 91-104 ; S. GEVAERT, *L'orfèvrerie mosane au Moyen Age*, Bruxelles, 1943, p. 12-13.

⁷⁹⁷ Les mêmes raisons devaient pousser Joseph de Borchgrave à percevoir les reliefs longs côtés attribués au maître principal comme une œuvre antérieure aux fonts baptismaux de Saint-Barthélemy ; J. de BORCGRAVE d'ALTENA, *Note au sujet de la châsse de saint Hadelin conservée à Visé*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XX, 1, 1951, p. 15-27 ; cette datation haute des longs côtés serait rejetée par Usener ; K. H. USENER, *Les débuts du style roman dans l'art mosan*, dans *l'Art mosan. Journées d'études*, p. 103.

⁷⁹⁸ J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Bruges, 1890, p. 34-40 ; H. BUSCH et B. LOHSE, dans le catalogue de l'exposition *Wunderwelt der Schreine. Meisterwerke mittelalterlicher Goldschmiedekunst*, Francfort, 1959, p. X ; E. H. KANTOROWICZ, *Gods in Uniform*, dans *Proceedings of the Ameri-Philosophical Society*, CV, 1961, p. 368-393 ; H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art. the Art of Church Treasures*, 2^e éd., Londres, p. 55, pl. 98 ; P. LASKO, *Ars Sacra 800-1200*, Harmondsworth, 1972, p. 181-182.

⁷⁹⁹ J. de BORCGRAVE d'ALTENA, *Reliefs carolingiens et ottoniens*, *op.cit.*, p. 21 ; Catalogue de l'exposition *Trésors d'art. Abbaye Notre-Dame du Val-Dieu*, 1966, n° 302, p. 145-152 ; J. LEJEUNE, *Liège et l'Occident*, Liège, 1958, p. 188 ; *Art roman dans la vallée de la Meuse*, p. 136 ; cette datation est également reprise par A. CHEVALIER, *La châsse de saint Hadelin à Visé*, Gembloux, 1973.

En 1928, H. Demaret avait relevé des variations stylistiques entre les deux pignons, ce qui le poussait à considérer le pignon au Christ guerrier comme le plus ancien des deux⁸⁰⁰. Dans le même ordre d'idées, Philippe Verdier, en 1981, percevait le pignon au Christ guerrier comme une œuvre ottonienne, alors qu'il situait celui du couronnement de saint Hadelin et de saint Remacle vers la fin du XIe siècle⁸⁰¹. Un raisonnement du même type, mais motivé par de toutes autres raisons⁸⁰², devait conduire Pierre Colman à dater le pignon du Christ guerrier dans la seconde moitié du XIe siècle, et le pignon de saint Hadelin vers 1130⁸⁰³.

Ces hésitations chronologiques sont en réalité bien compréhensibles, dans le sens où, pour l'orfèvrerie mosane du XIe siècle, les éléments de comparaison semblent faire cruellement défaut.

Pourtant, l'historique de la collégiale de Celles fournissait de précieux indices. Vers 1046, en effet, l'évêque Wazon avait procédé à la consécration de la nouvelle église, et à la translation des reliques de saint Hadelin dans une nouvelle châsse. Il s'agit ici d'une information capitale pour la chronologie des pignons⁸⁰⁴. Dans un article de 1967, Jean Squilbeck avait d'ailleurs proposé de mettre en relation l'iconographie du pignon au Christ guerrier et la personnalité de l'évêque Wazon (1042-1048), décrit par Anselme, son chroniqueur, comme le *Bellator Christi*⁸⁰⁵.

Cette datation des pignons, vers le milieu du XIe siècle, serait également reprise, quelques années plus tard, par Jacqueline Lafontaine-Dosogne⁸⁰⁶.

Robert Didier et Albert Lemeunier, dans une remarquable étude monographique, se prononceraient à leur tour en faveur d'une datation des pignons de la châsse de saint Hadelin vers 1046. Mettant en rapport étroit l'iconographie du Christ guerrier et la personnalité de l'évêque Wazon, ils se demandaient dans quelle mesure l'évêque en personne n'avait pas pu intervenir dans la conception iconographique de la châsse :

⁸⁰⁰ H. DEMARET, *Notice sur saint Hadelin. Sa vie, ses reliques, son culte, sa châsse*, Liège, 1928.

⁸⁰¹ P. VERDIER, *The Twelfth Century Chasse of St. Ode from Amay*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XLII, 1981, p. 15-64.

⁸⁰² Nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré aux fonts baptismaux de saint-Barthélemy.

⁸⁰³ P. COLMAN et B. LHOIST-COLMAN, *Recherches sur deux chefs-d'œuvre du patrimoine artistique liégeois : l'ivoire dit de Notger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy*, dans *Aachener Kunstblätter*, 52, 1984, p. 168.

⁸⁰⁴ J. CEYSSENS, *Paroisse de Visé*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, VI, 1890, p. 13-227 ; H. DEMARET, *op.cit.*

⁸⁰⁵ J. SQUILBECK, *La Tentation du Christ au désert et le Belliger insignis*, dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1966-1967, p. 134-151.

⁸⁰⁶ J. LAFONTAINE-DOSOEGNE, *Expressions artistiques du culte de saint Hadelin*, Bruxelles, 1970, p. 3-6.

« Défenseur de la légitimité de l'Église et de l'autonomie de son pouvoir, n'est-il pas logique de considérer que ces conceptions aient tout naturellement amené le prélat liégeois à orienter l'iconographie du pignon théophanique dans le sens d'un symbolisme traduisant cette conviction ? »⁸⁰⁷

À l'instar de quelques uns de leurs prédécesseurs, ils relevaient des variations stylistiques assez fortes, entre les pignons, pour justifier une attribution à deux orfèvres différents. Ils estimaient toutefois que s'il y avait eu un décalage chronologique entre les deux, celui-ci devait avoir été minime⁸⁰⁸.

Parallèlement à ces épineux problèmes chronologiques, les spécialistes se sont intéressés de près à l'iconographie du Christ guerrier.

Marcel Laurent, en 1908, avait mis cette iconographie un rapport avec le texte de l'*Apocalypse*⁸⁰⁹. L'année suivante, dans un article publié dans la *Revue d'Art chrétien*, il y percevait une exhortation guerrière à la Croisade⁸¹⁰. Paul Mayeur proposait quant à lui une interprétation en fonction du psaume XXIII, 21-22⁸¹¹.

En 1961, Kantorowicz devait confirmer cette analyse en mettant plus précisément cette iconographie du Christ guerrier en parallèle avec les commentaires de Psaumes par saint Augustin⁸¹².

Nous avons vu que Jean Squilbeck avait analysé ce choix iconographique en fonction de la personnalité de Wazon, dans le contexte de la pensée impériale du XI^e siècle. Cette opinion serait développée par Albert Lemeunier et Robert Didier, qui insistaient, quant à eux, davantage sur les convictions personnelles de l'évêque liégeois, véritable *Bellator Christi*, n'hésitant pas à affirmer son opposition à l'autoritarisme impérial⁸¹³.

En réalité, si l'iconographie du pignon au Christ guerrier de la châsse de Visé reste relativement rare dans l'art médiéval, elle n'est pas unique pour autant⁸¹⁴. Un des pignons

⁸⁰⁷ R. DIDIER et A. LEMEUNIER, *La châsse de saint Hadelin de Celles-Visé*, dans *Trésors d'art religieux au pays de Visé et Saint-Hadelin*, Visé, 1988, p. 122-123 et p. 173.

⁸⁰⁸ *Idem*, p. 175.

⁸⁰⁹ M. LAURENT, *Christus belliger insignis*, dans *Mélanges Godefroid Kurth*, II, Liège, Paris, p. 103-111.

⁸¹⁰ M. LAURENT, *Le Christ-chevalier*, dans la *Revue de l'Art chrétien*, LIX, p. 199-200.

⁸¹¹ P. MAYEUR, *Le Christ Dominus potens in praelio da la châsse de Visé*, dans la *Revue de l'Art chrétien*, LIX, 1909, p. 195-198.

⁸¹² E. H. KANTOROWICZ, *op.cit.*, p. 368-393.

⁸¹³ R. DIDIER et A. LEMEUNIER, *op.cit.*, p. 122-123.

⁸¹⁴ Philippe Verdier avait d'ailleurs démontré l'influence de ce pignon sur une majolique de la fondation Abegg ; P. VERDIER, *Dominus Potens in praelio*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XLIII, 1982, p. 106, n. 234.

démembrés de la châsse romane de sainte Ode d'Amay développe une iconographie analogue ; *le Christ foulant au pied l'aspic et le basilic*. Ce pignon, qui est conservé au musée de Baltimore, a fait l'objet, en 1958, d'une restauration peut-être un peu trop radicale, qui a quelque peu dénaturé son style original. Cette initiative malheureuse semblera d'autant plus déplorable que certains auteurs ont songé à en situer la réalisation à la fin du XI^e siècle, ce qui en ferait du même coup un second témoin de la genèse de l'orfèvrerie mosane⁸¹⁵. Le remploi, sur le cadre de ce pignon, de bandeaux décoratifs provenant d'une orfèvrerie visiblement antérieure aux années 1170 pourrait confirmer cette intéressante hypothèse⁸¹⁶.

B. Godefroid de Huy

1. historique des recherches

a. prémices

L'historiographie de Godefroid de Huy commence véritablement avec la découverte de la double notice de l'*Obituaire du Neufmoustier*. Le manuscrit avait été légué au musée de l'*Institut archéologique liégeois*, par son propriétaire, le président Grandgagnage, qui l'avait essentiellement utilisé afin d'en retirer les informations relatives à Pierre l'Ermitte, prédicateur de la première croisade et fondateur du prieuré, dont il cherchait à prouver l'origine liégeoise⁸¹⁷. Une grande partie de l'obituaire demeurait à ce jour totalement inexplorée.

Lorsque Jules Helbig y fit la découverte de la double notice relative à l'orfèvre Godefroid, il connaissait déjà les chroniques de Mélart⁸¹⁸, de Chapeaville⁸¹⁹ et du chanoine

⁸¹⁵ Philippe Verdier fut le premier à proposer de dater dans le courant du XI^e siècle le relief du Christ ; P. VERDIER, *The twelfth century châsse of St. Ode from Amay*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, XLII, 1981, p. 7-94 ; R. DIDIER et A. LEMEUNIER, dans *op.cit.*, p. 173.

⁸¹⁶ Dans le catalogue de l'exposition organisée à Amay en 1989, Albert Lemeunier repoussait la réalisation du relief du Christ au début du XII^e siècle ; A. LEMEUNIER, *L'ancienne châsse de sainte Ode*, dans le catalogue de l'exposition *Trésors de la Collégiale d'Amay*, Amay, 1989, p. 81-89 ; Stratford reconnaissait le caractère archaisant des bandes ornementales de remploi : « *their luxuriant inhabited foliage scroll with blossoms and vigorously drawn animals fits with difficulty into any twelfth-century mosan tradition.* » ; N. STATFORD, *Catalogue of medieval enamels in the British Museum*, 1993, p. 93 ; S'il estimait que le Christ était au départ destiné à un autre usage, il refusait toutefois de le situer à une époque antérieure au relief de sainte Ode ; *Idem*, p. 93.

⁸¹⁷ J. GRANDGAGNAGE, *Pierre l'Ermitte*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome II, p. 13-24.

⁸¹⁸ L. MÉLART, *L'histoire de la ville et du chateau de Huy et de ses antiquitez*, Liège, 1641

⁸¹⁹ CHAPEAVILLE, *Gesta pontifices leodiensium*, tome II, p. 124

Gorone⁸²⁰. Ces différents textes s'accordaient tous pour affirmer que les corps des saints Mengold et Domitien avaient été déposés en 1174 par l'évêque Raoul de Zähringen dans deux châsses, œuvres du célèbre orfèvre Godefroid de Claire. Vierset-Godin avait d'ailleurs, quelques années auparavant, consacré un article aux châsses de Huy dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*⁸²¹.

Helbig avait, cependant, appréhendé avec une certaine méfiance les renseignements apportés par ces sources tardives. Grâce à la découverte de la double notice de l'obituaire, dont le texte venait avec force confirmer les dires des chroniqueurs, le personnage de Godefroid de Huy devenait à ses yeux une réalité ; l'orfèvre Godefroid, citoyen de Huy retiré au Neufmoustier, y était décédé le 25 octobre d'une année inconnue. Cet orfèvre de grande renommée avait, au cours de ses nombreux voyages, réalisé des châsses et des « *vases précieux* » à l'usage des princes et des rois, ainsi que deux fiertes, un encensoir, et un calice en argent pour l'église de Huy. Il avait travaillé pour l'évêque Almaric de Tyr, dont il avait reçu une relique de saint Jean Baptiste, pour laquelle il avait confectionné un écrin.

Jules Helbig allait publier, pour la première fois, le texte de cette notice dans un article du *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* consacré aux châsses des saints Domitien et Mengold (pl. 34 et 35)⁸²². Alors qu'il en relisait les premières épreuves, Stanislas Bormans publiait, de son côté, le quatrième volume des chroniques de Jean d'Outremeuse. On pouvait y lire que Godefroid avait rejoint Huy en 1173, après 27 ans d'absence, et que, étant donné son âge avancé et sa grande érudition, il avait été dispensé des études théologiques requises pour entrer au Neufmoustier. On apprenait, enfin, que le reliquaire du doigt de saint Jean Baptiste était en forme de mors de chape⁸²³. La prose du chroniqueur liégeois, qui semblait confirmer et compléter le texte de l'obituaire, était intégrée dans son exposé⁸²⁴.

En procédant à une confrontation systématique des sources, pour n'en retirer que les éléments récurrents, éventuellement étoffés par l'une ou l'autre donnée complémentaire, Jules Helbig pensait opérer en vertu de la plus grande rigueur scientifique⁸²⁵. Cette méthode de

⁸²⁰ J. GORONE, *incunabula Ecclesiae Hoyensis*.

⁸²¹ E. VIERSET-GODIN, *Châsses de saint Mengold et de saint Domitien*, dans *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, t. 1, 1862, p. 404.

⁸²² J. HELBIG, *Les châsses de Saint Domitien et de Saint Mengold de l'ancienne collégiale de Huy. Le reliquaire offert en don expiatoire à la cathédrale de Saint Lambert de Liège. Les auteurs et l'histoire de ces reliquaires*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XIII, 1877, p. 221-238.

⁸²³ S. BORMANS (éd.), *Chronique de Jean d'Outremeuse*, t. IV, p. 457.

⁸²⁴ J. HELBIG, *op.cit.*, p. 225.

⁸²⁵ « En consacrant l'étude que l'on vient de lire à quelques monuments de l'orfèvrerie conservés au pays de Liège, et notamment aux travaux de l'orfèvre Godefroid de Claire, nous avons réuni tous les renseignements authentiques connus sur cet artiste. Nous n'avons admis que les documents faisant mention de lui d'une manière

travail, caractérisée par un esprit critique, attentif et pointilleux, reflète assez bien les préoccupations des historiens la fin du XIXe siècle. Cette vigilance ne l'empêcha cependant pas de commettre une erreur fondamentale ; celle de vouloir confirmer le texte de l'obituaire par une source postérieure de plusieurs siècles. Enthousiasmé sans doute par la découverte des compléments d'information apportés par Jean d'Outremeuse, il ne semble pas avoir envisagé un seul instant que ces quelques éléments nouveaux aient pu appartenir au domaine de l'affabulation.

L'intérêt manifesté par Jules Helbig pour les éléments biographiques relatifs à Godefroid de Huy caractérise, d'une manière assez symptomatique, l'avidité avec laquelle les historiens et les historiens de l'art de la fin du XIXe et du début du XXe siècle partaient à la recherche des quelques noms d'artistes que l'histoire avait conservé. Ils éprouaient une telle répulsion à l'idée d'écrire une histoire de l'art anonyme, que l'étude des œuvres d'art était systématiquement envisagée en fonction des individus qui les avaient créés. L'histoire de l'art du moyen âge, tout comme celle des temps modernes et contemporains, étaient dès lors délibérément organisées en fonction de ces biographies d'artistes.

Jules Helbig s'inscrit parfaitement dans cette tendance. Dans son article du *Bulletin de l'Institut archéologique Liégeois*, il soulignait à quel point, pour un nombre important de monuments, l'histoire restait encore à faire et les artistes à nommer. Quelques années plus tard, dans son ouvrage fondateur consacré à l'histoire de la sculpture et des arts plastiques au Pays de Liège, il précisait :

« Les renseignements biographiques sur les artistes du XIIe siècle sont trop rares pour qu'il n'y ait pas lieu de recueillir avec soin ceux qui nous sont transmis par les chroniqueurs sur Godefroid de Claire, dit le noble, orfèvre de Huy dont le nom se rattache d'ailleurs à deux châsses qui existent encore. »⁸²⁶

La fascination de Jules Helbig pour la personnalité de Godefroid de Huy est bien compréhensible. À cette époque, les recherches historiques étaient encore fortement imprégnées de clichés romantiques sur le moyen âge. L'élogieuse notice de l'*Obituaire* contenait d'ailleurs, en puissance, tous les éléments d'une biographie romancée ; Godefroid

incontestable, évitant d'ailleurs tout ce qui devait être relégué dans le domaine de l'hypothèse et des suppositions. » (J. HELBIG dans le *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, tome III, 1874-1875-1876, p. 211).

⁸²⁶ J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au Pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Bruges, 1890, p. 47.

avait travaillé pour les princes et les rois, il avait connu le brillant orient des croisades. Sous la plume fleurie de Jean d'Outremeuse, il devenait Godefroid, fils à Jehan de Claire. Godefroid dit le noble, affirmait Mélart. Il y avait là, il faut l'avouer, matière à faire fantasmer les historiens les plus prudents.

Jules Helbig n'allait pas s'arrêter en si bonne voie. En 1874, dans le *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, il devait publier, en complément à la réédition de son article consacré aux châsses de Huy, une traduction commentée de la correspondance échangée entre Wibald de Stavelot et un certain orfèvre G.⁸²⁷.

Il s'efforçait d'y démontrer que le mystérieux correspondant de Wibald et Godefroid de Huy ne formaient en réalité qu'une seule et même personnalité. Rappelant au lecteur son souci constant de n'utiliser que des documents authentiques et fiables, Helbig énumérait les arguments qui l'avaient conduit à cette déduction⁸²⁸ : Wibald et Godefroid étaient contemporains, et avaient dès lors pu se rencontrer. Le fait que Godefroid se soit trouvé pendant 27 ans hors de Huy, comme l'affirmait Jean d'Outremeuse, n'excluait en rien la possibilité qu'il se soit alors trouvé suffisamment près de Stavelot pour y travailler. Godefroid, tout comme G., étaient des laïcs, un fait qu'Helbig, persuadé que les arts reposaient alors entièrement dans les mains des ecclésiastiques, considérait comme assez exceptionnel⁸²⁹. Il estimait ensuite assez logique qu'un homme du prestige de Wibald ait employé un artiste de grande renommée. Enfin, le fait que, comme l'affirmait Jean d'Outremeuse, la science et le savoir de Godefroid aient été suffisamment vastes pour qu'il soit dispensé d'études théologiques à son entrée au Neufmoustier, semblait trouver une confirmation dans l'aisance avec laquelle G. maniait la langue latine.

Cette argumentation, fondée sur un raisonnement pragmatique, allait pourtant s'avérer particulièrement convaincante. Avec cette hypothèse, Helbig faisait, il est vrai, d'une pierre deux coups ; les œuvres stavelotaines, jusqu'alors orphelines, trouvaient un géniteur potentiel et Godefroid, dont on ne connaissait alors que les châsses mal conservées des saints Mengold et Domitien, se voyait attribuer un rôle primordial dans la conception des chefs-d'œuvre commandités par Wibald.

⁸²⁷ J. HELBIG, *L'abbé de Stavelot Wibald et l'orfèvre G.*, dans *Bulletin de la Gilde de saint Thomas et de saint Luc*, 1874-76, p. 211-216; Cet article faisait suite à une réédition de l'article susmentionné consacré aux châsses des saints Domitien et Mengold.

⁸²⁸ *Idem*, p. 214-216.

⁸²⁹ Ce raisonnement peut sembler simpliste, voire même naïf. Jules Helbig reste, par exemple, persuadé que, au XIIe siècle, l'exécution des œuvres d'art était essentiellement confiée à des moines ou des religieux. Il s'étonne même que l'orfèvre G., « pour un homme qui vivait dans un siècle de barbarie », ait été capable de s'exprimer en latin ; *Idem*, p. 214.

En 1882, Désiré van de Castele publiait le dessin du retable de saint Remacle, dont il venait de faire la découverte aux *Archives de l'État* à Liège⁸³⁰. Il s'agissait, selon lui, d'une copie du dessin original, *l'originalis prototypus*, ayant servi à l'exécution de ce retable. Cette retentissante découverte avait suscité, de la part du chanoine Reusens, une série de commentaires publiés en annexe. Il pensait pouvoir attribuer le retable et son plan à Godefroid de Claire. Il estimait, par ailleurs, que la correspondance échangée entre l'abbé Wibald et l'orfèvre hutois devait se rapporter à sa confection⁸³¹. Les nombreuses similitudes, existant entre les épisodes narratifs figurés sur le dessin et les reliefs des longs côtés de la châsse de saint Hadelin l'amenaient à attribuer les deux œuvres à un seul et même orfèvre. Un examen attentif du dessin lui permettait enfin de reconnaître, dans les deux médaillons émaillés de la collection du prince de Hohenzollern-Sigmaringen, des éléments démembrés de ce retable⁸³².

L'année suivante, Joseph Demarteau, dans un article du *Bulletin de l'Institut archéologique Liégeois*, confirmait l'attribution du retable à Godefroid de Huy. Il proposait la date de 1148 à 1149 pour son exécution⁸³³. Cette datation se fondait en grande partie sur la date de la lettre de Wibald. L'attribution formelle de l'œuvre à Godefroid de Huy, indépendamment de l'identification probable de la lettre G., résultait d'une réflexion plus complexe ; après avoir relevé le nom des orfèvres mosans du XIIe siècle répertoriés à ce jour, c'est-à-dire Lambert Patras, le frère Jean de Lobbes, Jourdain et Godefroid de Claire, Demarteau se demandait auquel d'entre eux le retable pouvait être attribué sans trop d'invraisemblance. Il entendait procéder par élimination. Lambert Patras et l'orfèvre Jourdain sortaient des limites chronologiques imputables à la réalisation du retable. Par ailleurs, le fait que Wibald ait pu engager un moine d'un autre monastère lui semblait peu crédible. Godefroid de Huy restait à ses yeux la seule hypothèse réellement envisageable⁸³⁴.

Ce raisonnement semble d'autant plus surprenant que son auteur, qui avait pourtant fait très justement remarquer quelques pages auparavant que les orfèvres de mérite avaient dû être, au XIIe siècle, plus nombreux qu'on ne le pensait généralement⁸³⁵, ne semble visiblement

⁸³⁰ D. van de CASTEELE, *Dessin authentique du retable en argent doré que l'abbé Wibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot (1130-1158)*, dans *Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie*, 14e année, 1882, p. 213-238.

⁸³¹ Il convient de remarquer, au passage, que pour le chanoine Reusens, l'identification de l'orfèvre G. à Godefroid de Huy ne semblait faire aucun doute.

⁸³² D. van de CASTEELE, *op.cit.*, p. 230-236.

⁸³³ J. DEMARTEAU, *Orfèvrerie Liégeoise du XIIe siècle. Le retable de saint Remacle à Stavelot*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 17, 1883, p. 135-180.

⁸³⁴ *Idem*, p. 154-156.

⁸³⁵ *Idem*, p. 151.

pas avoir envisagé une minute que le retable ait pu être l'œuvre d'un artiste le nom se serait perdu⁸³⁶.

L'écart chronologique séparant les châsses de Huy du retable de saint Remacle se trouvait, quant à lui, justifié par un très habile calcul. Jean d'Outremeuse affirmait que Godefroid avait regagné Huy en 1173, après 27 ans d'absence. D'après cette précision, l'orfèvre n'avait pas pu quitter Huy avant 1146, ce qui n'excluait cependant pas la possibilité que en 1148, date de la lettre de Wibald, et date supposée du retable de saint Remacle, il se soit encore trouvé à Liège...⁸³⁷

On serait tenté d'ajouter : C.Q.F.D. !

b. Otto van Falke et la consécration d'un mythe

Le mythe était né. La colossale étude d'Otto von Falke et Erich Frauberger allait lui apporter une véritable consécration. Cet ouvrage magistral, publié en 1904, était entièrement consacré à l'analyse et à la classification des émaux du moyen âge allemand. La réalisation de cette imposante synthèse scientifique avait été inspirée, deux ans plus tôt, par la très riche section d'orfèvrerie médiévale de l'exposition de Düsseldorf.

Sous le titre général de *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, les deux érudits se promettaient d'établir l'histoire de l'émaillerie allemande, du haut moyen âge jusqu'à l'époque gothique.⁸³⁸

La section la plus importante était consacrée aux émaux allemands champlevés sur cuivre, ce vaste chapitre étant lui-même subdivisé en huit sous-chapitres consacrés à des artistes ou des ateliers d'orfèvre. Il va sans dire que, pour l'étude d'une époque aussi reculée, où la notion d'artiste, telle qu'on la connaît, commençait à peine à s'ébaucher, cette manière de procéder était pour le moins audacieuse et risquée. Le titre même du chapitre consacré aux œuvres mosanes est à ce sujet déjà particulièrement évocateur ; *Die Arbeiten des Godefroid*

⁸³⁶ Nous voici ici en présence d'un cas assez symptomatique de cette manie obsessionnelle des attributions.

⁸³⁷ *Idem*, p. 157 ; La dernière partie de ce raisonnement était empruntée à Jules Helbig ; HELBIG, *L'abbé Wibald de Stavelot et l'orfèvre G.*, p. 214.

⁸³⁸ Cette étude était fondée sur les bases d'un titanesque travail de recensement et de classification à la fois chronologique et technique. Ce type de vaste synthèse est tout à fait typique des recherches scientifiques menées en Allemagne dans les premières décennies du XXe siècle. L'étude de von Falke et Frauberger constitue un pendant au remarquable travail de Goldschmidt, consacré aux ivoires. L'étude consacrée à la dinanderie, que von Falke publiera en 1935 avec Erich Meyer constitue un autre exemple de ce type.

de Claire und seiner Schule. Le simple énoncé de ce titre, basé sur deux notions on ne peut plus subjectives, allait influencer, nous le verrons, près d'un siècle de recherches.

Il s'agissait d'un véritable travail de défrichage dans lequel personne avant Von Falke n'avait osé s'aventurer. Pour la première fois depuis que l'existence d'une orfèvrerie mosane avait été définie, le répertoire des œuvres mosanes connues à ce jour était appréhendé dans sa totalité afin d'y opérer des classifications basées sur l'étude des rapports stylistiques et formels entre les œuvres. Les émaux sortis des ateliers de la Meuse et du Rhin, étroitement apparentés, étaient, jusqu'alors, traditionnellement réunis sous l'appellation prudente d'émaux rhéno-mosans. Von Falke allait s'appliquer à relever consciencieusement les caractéristiques permettant de distinguer ces productions l'une de l'autre, ce qui déboucherait sur une amplification considérable du répertoire des émaux mosans. Sa méthodologie, appliquée d'une manière systématique, était fondée sur l'étude et la comparaison de certains détails structurels ou ornementaux, se répétant sur une majorité d'orfèvreries mosanes.

Il observait, par exemple, que, dans le cas des châsses mosanes, les inscriptions identifiant les saints des longs côtés sont généralement repoussées sur le fond tandis que, sur les châsses rhénanes, elles sont inscrites sur une arcade émaillée. De même, les émaux champlevés y sont généralement relégués à l'ornementation non-figurative de parties secondaires. La technique du vernis-brun prédomine. On y observe des ornements concaves en forme de cercle ou de mandorles, des *Ersatz* de perles en argent, ainsi qu'une abondance d'ornements en forme de croix de saint André.

Par ailleurs, l'observation de la structure même de ces châsses conduisait von Falke d'établir des parallèles inédits. La présence de médaillons historiés sur leurs toitures, comme sur les châsses hutoises, devait, par exemple, lui permettre d'attribuer à Godefroid, les châsses de saint Servais, à Maastricht, et de saint Héribert, à Deutz.

Ce travail contenait, en réalité, une somme d'observations judicieuses, sa faiblesse majeure résidant dans la tendance abusive de l'auteur à attribuer aux quelques noms connus la quasi-totalité des œuvres conservées⁸³⁹. Nous avons déjà relevé cette manie chez Jules Helbig. Dans le cas de von Falke, il semble qu'il faille y voir l'influence des méthodes de travail préconisées par Hermann Grimm, professeur à l'Université de Berlin (1872-1901). Ce dernier estimait, en effet, que l'étude approfondie de la biographie des grands maîtres pouvait,

⁸³⁹ Les autres chapitres sont également consacrés à la carrière d'artistes précis : Roger de Helmarshausen, Eilbertus de Cologne, ...

à elle seule, permettre une meilleure compréhension des grands moments de l'histoire de l'art⁸⁴⁰.

Ce cheminement intellectuel, fait de recoupements subjectifs et de déductions intuitives, devait amener von Falke à assigner au seul Godefroid la réalisation du chef-reliquaire du pape Alexandre, du retable et de la châsse de saint Remacle, provenant de Stavelot, de la châsse de saint Hadelin, du triptyque de l'église Sainte-Croix, à Liège, de celui de saint André, à Trèves, et du bras-reliquaire de Charlemagne.

Il affinait toutefois son jugement en établissant des distinctions d'ordre qualitatif. Les œuvres de haut niveau étaient attribuées à Godefroid en personne, celles de second ordre, comme le bras-reliquaire de Binche et le triptyque Arenberg, l'étaient à son atelier ou à ses élèves et, enfin, les productions périphériques, comme la croix de Kemexhe ou le retable orné de scènes de *la Passion*, conservé aux *Musées royaux d'Art et d'Histoire* de Bruxelles, étaient assignées à des orfèvres indépendants sensibles à l'influence du maître.

Indépendamment de cette manie des attributions, l'ouvrage de von Falke, procédait, dès le départ, d'une erreur de logique fondamentale. Il rattachait à Godefroid et son entourage la quasi-totalité des émaux champlevés mosans alors que les deux œuvres réellement attribuables à cet orfèvre, c'est à dire les deux châsses de Huy, ne présentaient sommes toutes que d'infimes parties émaillées.

De plus, les distinctions établies entre les œuvres du maître, de son atelier, ou de son école reposaient essentiellement sur des modes de raisonnement purement subjectifs.

Indépendamment de ces évidentes faiblesses, l'ouvrage de von Falke, n'en demeure pas moins remarquable sous de nombreux aspects. Nombre de ses classements, bien qu'intuitifs, restent cependant toujours valables.

Les milieux scientifiques internationaux ne s'y trompèrent d'ailleurs pas. Cet ouvrage monumental allait aiguiller près d'un siècle de recherches.

⁸⁴⁰ Pour Udo Kultermann, il s'agirait d'une caractéristique de la pensée allemande à l'époque de Bismarck. Il y voit l'effet d'une sorte de paranoïa latente. (U. KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte*, 1966, p.308). Germain Bazin dresse, quant à lui, un parallèle entre cette manie du génie, du surhomme et les écrits de Nietzsche. Contrairement à ce que pense Kultermann, cette infatuation de l'individu était, à cette époque, caractéristique de tous les pays d'Europe (BAZIN, *Histoire de l'Histoire de l'art*, p. 530-531). Ce concept d'une influence prépondérante des individus sur le destin des civilisations devait se retrouver encore en 1927 dans un article que W.M. Milliken consacrait au phylactère de Cleveland. Après avoir rappelé le rôle édifiant de grands hommes comme Charlemagne, Bernard de Clairvaux et l'abbé Suger, l'auteur affirmait ceci : « *But it is probably to one man, Godefroid de Claire, a native of Huy, that the great distinction of the individual character of the Mosan Work are due.* » (W.M. MILLIKEN, *A reliquary of champlevé enamel from the valley of the Meuse*, dans *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, avril 1927, p. 51.)

On a quelques fois évoqué la crédulité excessive avec laquelle l'ouvrage avait été perçu⁸⁴¹. En réalité, il semble que les choses soient un peu plus complexes que cela. On ne peut nier que, dans un premier temps, un peu partout en Europe, l'ouvrage fut accueilli dans l'enthousiasme général. Les études mosanes, dont le champ d'investigation venait, pour la première fois, d'être non seulement agrandi, mais aussi mieux défini, prirent alors un nouvel essor⁸⁴². Dès cet instant, les historiens de l'art s'accordèrent pratiquement tous pour reconnaître le rôle majeur joué par Godefroid de Huy dans l'histoire de l'orfèvrerie mosane du XIIe siècle⁸⁴³. En revanche, lorsqu'il s'agissait d'agréer la sélection d'œuvres proposée par von Falke, les avis divergeaient. Si la majorité des attributions était généralement acceptée, certaines réserves étaient toutefois formulées. La longue liste d'œuvres attachée à la personnalité de l'orfèvre mosan présentait un caractère excessif qui ne leur avait pas échappé.

Dans le catalogue de *l'exposition d'art ancien* organisée à Liège, en 1905, Joseph Destrée reprenait la majorité des attributions de von Falke, à l'exception du triptyque de l'église Sainte-Croix, jugé distinct du groupe en raison de son style particulier. Il restait cependant indécis devant tant d'attributions :

« *On place, en effet, actuellement tant d'œuvres sous ce nom, qu'il semble prudent, dès à présent, de faire quelques réserves* »⁸⁴⁴.

Paul Clemen abondait dans ce sens. Il rendait hommage au laborieux travail de von Falke, qui avait su opérer de judicieux classements au sein de la production émaillée du moyen âge allemand. Il regrettait toutefois l'accumulation d'un trop grand nombre d'œuvres sous le seul nom de Godefroid. Le nombre d'ateliers avait dû être plus élevé. Il aurait, par ailleurs, été préférable de qualifier ces différents groupes stylistiques en terme d'ateliers ou d'écoles artistiques⁸⁴⁵.

⁸⁴¹ S. COLLON-GEVART, *La note de l'Obituaire de l'abbaye de Neufmoustier*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1933, p. 139.

⁸⁴² L'expression est de Marcel Laurent; M. LAURENT, *Art rhénan, art mosan, art byzantin*, p. 75-76.

⁸⁴³ Le célèbre THIEME-BECKER va réserver une notice à l'orfèvre mosan sous la rubrique : « *Claire, Godefroid de* ». Les attributions proposées par von Falke y sont reprises dans leur grande majorité ; U. THIEME et F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Kunst*, t. VII, 1912, p. 39-40.

⁸⁴⁴ J. DESTREE, *L'Orfèvrerie sur les bords de la Meuse*, dans le catalogue de *l'Art ancien du Pays de Liège*, Liège, 1905, p. III et IV.

⁸⁴⁵ P.CLEMEN, *Die Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, p. 787.

Luise Straus, quant à elle, avançait qu'il n'était peut-être pas très prudent, pour une époque dont on ignorait encore beaucoup de choses, de travailler sur base de classements par noms d'artistes⁸⁴⁶.

Nous rencontrons, chez H. P. Mitchell, le même mélange de louanges et de critiques, mais cette fois-ci dans un registre différent. Après avoir récapitulé les étapes principales de la biographie supposée de Godefroid, il faisait observer, d'une manière tout à fait pertinente, que les seules œuvres attribuées à Godefroid sur base de sources sûres étaient les châsses de Huy, deux œuvres ne présentant que très peu d'ornements émaillés. Il soulignait également le fait qu'aucune des œuvres qui lui sont généralement attribuées ne portent son nom, alors que c'est, au contraire, le cas pour Fridericus de Cologne et Nicolas de Verdun. L'identification de l'*aurifex* G. à Godefroid lui paraissait, en revanche, tout à fait raisonnable⁸⁴⁷.

Selon Mitchell, la méthode de travail de von Falke, fondée, comme nous l'avons vu, sur l'observation d'un certain nombre de détails techniques récurrents, s'expliquait par la carence en éléments émaillés des châsses de Huy. Il regrettait néanmoins que von Falke et son collaborateur aient privilégié une approche technique, au détriment de l'étude des caractéristiques esthétiques. Dans l'ensemble, Mitchell se ralliait pourtant à la majorité des conclusions de von Falke. Le concept de l'école de Godefroid de Claire, auquel il adhérait pleinement, lui fournirait l'occasion de publier de nombreux articles...⁸⁴⁸

Dans un premier temps, les spécialistes ne s'arrêtèrent pas devant les défauts et les faiblesses évidentes de la thèse de von Falke, et ce, bien qu'ils en aient été clairement conscients. On louait l'érudit allemand pour l'apport essentiel de son ouvrage, c'est à dire l'impressionnant travail de dépistage et de classement opéré au sein du vaste corpus des émaux allemands. Von Falke avait fait le gros du travail. Les rectifications et les précisions

⁸⁴⁶ L. STRAUS, *Zur Entwicklung der zeichnerischen Stils in der cölner Goldschmiedekunst des XII. Jahrhunderts*, Strasbourg, 1917, p. 3.

⁸⁴⁷ H. P. MITCHELL, *Some enamels of the school of Godefroid de Claire I*, dans *Burlington Magazine*, n° 192, vol. XXXIV, March 1919.

⁸⁴⁸ Nous aurons l'occasion d'y revenir.

viendraient par la suite⁸⁴⁹. Ce type de réaction, tout à l'éloge de von Falke, demeurait, finalement, assez sain.

D'autres prises de position devaient cependant s'amorcer. Dès 1914, en effet, Émile Mâle publiait, dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*, un essai visant à analyser la part de Suger dans la création de l'iconographie du moyen âge. Enthousiasmé par les « *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters* », il ne tarissait pas d'éloges à leur sujet ; grâce aux recherches de von Falke, l'œuvre de Godefroid de Claire, qui avait dû être immense, avait pu être reconstituée « *avec la plus grande sagacité* »⁸⁵⁰.

Mâle allait même jusqu'à regretter certaines réticences de la part de von Falke :

« *Il n'est peut-être pas trop osé, disent MM. Otto von Falke et Frauberger, d'avancer que Godefroy de Claire et son atelier ont été appelés par Suger à Saint-Denis. Ils n'en disent pas davantage et l'on s'étonne qu'ils se soient arrêtés là. Il faut montrer qu'on peut aller plus avant et arriver à de véritables certitudes.* »⁸⁵¹

En insistant sur la présence de Godefroid à Saint-Denis, Mâle nourrissait un dessein précis ; il s'agissait de prouver que le symbolisme typologique, particulièrement présent dans l'art rhéno-mosan du XIIe siècle, avait, en réalité, été développé, dans sa forme iconographique, par le grand abbé Suger de Saint-Denis. Un problème semblait néanmoins se poser ; comment défendre cette hypothèse alors que les œuvres typologiques, particulièrement rares dans l'art du XIIe siècle français, se multipliaient, à la même époque, dans le domaine germanique ?

L'ouvrage de von Falke et Frauberger arrivait bien à point. Il permettait en effet à Mâle de soutenir l'hypothèse selon laquelle le système symbolique élaboré par Suger avait été introduit en Allemagne par le célèbre orfèvre Godefroid, chef de l'atelier des orfèvres lotharingiens de Saint-Denis.

⁸⁴⁹ Jean Squilbeck, en 1984, dans un article consacré au chef-reliquaire du pape Alexandre en arrivait au même type de conclusion. Son commentaire reflète assez bien la manière dont les recherches de von Falke continuèrent à être perçues pendant tout le XXe siècle : « *Le sort normal des précurseurs qui découvrent un artiste oublié les expose à pousser trop loin le groupement autour du nom retrouvé. Il faut, après eux, un certain temps pour distinguer des nuances et établir la suite ou l'école du maître* » (J. SQUILBECK, *Le chef-reliquaire du pape Alexandre aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire. Critique historique et examen des formes*, dans *Revue belge d'Archéologie d'Histoire de l'art.*, 1984, p. 6).

⁸⁵⁰ É. MÂLE, *La part de Suger dans la création de l'iconographie du Moyen Âge*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, Paris, 1914, p.95-96.

⁸⁵¹ *Idem.*

À l'aube de la première guerre mondiale, la théorie de Mâle, attribuant au génie français un trait caractéristique de l'art allemand du XIIe siècle, correspondait à acte patriotique. En insistant sur l'origine latine de l'orfèvre médiateur, « *un wallon de langue française* »⁸⁵², et orthographiant son prénom sous la forme bien française de Godefroy de Claire, Mâle contestait toute intervention créatrice du génie germanique dans le phénomène artistique majeur que constitue l'iconographie typologique.

La prise de position d'Émile Mâle sert quelque sorte de préface au débat principal. Il faudra attendre l'entre-deux-guerres pour que de véritables critiques à l'encontre des théories de von Falke soient formulées et pour que les partisans et les détracteurs de Godefroid de Huy s'affrontent réellement. Godefroid, comme on peu s'y attendre, allait trouver ses pires ennemis en Allemagne et ses plus ardents défenseurs, non seulement dans sa Meuse natale, mais également un peu partout dans les mondes franco- et anglophones. Ce n'est certainement pas trop s'avancer que de se demander si cette polémique aurait réellement pris une telle ampleur si elle n'avait eu lieu à cette époque précise. Les sensibilités, mises à mal, dans les deux camps, par quatre ans de guerre et de privations, et les sentiments patriotiques exacerbés viendront inmanquablement colorer d'une teinte particulière le discours scientifique.

c. attaques et ripostes ; la guerre des châsses

En 1922, le Père Josef Braun, publiait une étude des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie allemande pré-gothique⁸⁵³. Tout comme ses prédécesseurs, il contestait la multiplication des attributions aux seuls noms d'artistes connus, en invoquant l'anonymat sous lequel bon nombre d'artistes travaillaient à cette époque. Mais il allait encore plus loin, en rejetant dans leur totalité les classements opérés par von Falke, allant même jusqu'à réfuter l'existence même d'une école mosane. Selon lui, la châsse de saint Héribert était dans son entièreté l'œuvre d'un atelier colonais. Il justifiait ses ressemblances avec les châsses mosanes en avançant que ces dernières avaient elles aussi été réalisées, pour le milieu mosan, par des orfèvres venus de Cologne. La thèse de von Falke était ainsi réfutée dans son entièreté. Il parlait à ce sujet, d'ignorance désespérée, de liens non fondés.

⁸⁵² *Idem.*

⁸⁵³ J. BRAUN, *Meisterwerke der deutschen Goldschmiedkunst vorgotischer Zeit*, I, notes 45-62 et II, p. XI-XII

Trois ans plus tard, Otto von Falke allait se défendre violemment des attaques du Père Braun, sous la forme d'un compte-rendu de *l'exposition du Millénaire rhénan* publié dans le *Zeitschrift für bildende Kunst*⁸⁵⁴. Selon lui, les raisonnements du Père Braun découlaient d'un scepticisme facile, viscéral. Il faut en effet reconnaître que cette première salve manquait peut-être d'arguments...

En réalité, la véritable offensive, portée en deux coups, viendrait d'un professeur de Leipzig, Hermann Beenken qui, en 1924, publiait une étude de la sculpture romane en Allemagne⁸⁵⁵. Il y exposait, à plusieurs reprises, ses objections aux hypothèses d'Otto von Falke, dont il contestait principalement la méthode de recherche et d'analyse. Selon lui, il était totalement vain et illusoire de chercher à retracer l'histoire de l'art par l'étude de personnalités précises. L'histoire des styles était régie par un processus évolutif logique et incontournable dépassant de loin le rôle ponctuel de l'un ou l'autre artiste.

Beenken se réclamait d'une école historique scientifique et objective⁸⁵⁶. Son but premier était de lutter contre l'interprétation romantique de l'histoire de l'art, dont les extrapolations autour de la personne de Godefroid constituaient un exemple flagrant. Sa méthode de classification, prétendument objective, le conduisait à repousser la datation de la châsse de Saint Héribert dans les années 1155-1170 (**pl. 35-1**). Il réfutait tout rapport stylistique entre cette dernière et les châsses de Huy, œuvres inférieures, seules attribuables à Godefroid. Le style de la châsse de saint Héribert s'expliquait, selon lui, uniquement par une influence de l'orfèvrerie ottonienne d'Aix-la-Chapelle.

Cette étude allait susciter un commentaire élogieux de la part d'Erwin Panowsky qui pensait voir dans cette démarche une analyse précise et libérale. Les nouveaux classements opérés par Beenken devaient entraîner selon lui une chronologie plus juste de la dite école mosane⁸⁵⁷.

⁸⁵⁴ O. VON FALKE, *Ein Nachwort zur Kölner Jahrtausend-Ausstellung*, dans *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1925, p. 240-248.

⁸⁵⁵ H. BEENKEN, *Romanische Skulptur in Deutschland, 11 und 12 Jahrhundert*, dans *Handbücher der Kunstgeschichte herausgegeben von Georg Biermann*, Leipzig, 1924.

⁸⁵⁶ C'est dans un but similaire que l'allemand G. Kaschnitz-Weinberg et les autrichiens Sedlmayr et Swoboda vont créer, en 1933, les *Kunstwissenschaftliche Forschungen*. Ils cherchaient à élaborer des principes d'analyse qui feraient de l'histoire de l'art une véritable discipline scientifique. Dans le même esprit, Panofsky cherchait à prouver l'existence d'un processus historique de cause à effet. Il semble que les démarches d'Hermann Beenken s'inscrivent dans le même ordre d'idées. À ce sujet voir G. BAZIN, *op.cit.*, p. 347, 349 et 536.

⁸⁵⁷ E. PANOFSKY, *Hermann Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland. Besprechungen*, dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft herausgegeben von Ernst Paul*, Heft 1, 1924, p. 245.

Deux ans plus tard, Beenken publiait une seconde étude dans laquelle il développait et détaillait les prises de positions affichées dès 1924⁸⁵⁸. Dans un chapitre intitulé de manière assez symptomatique *la légende de Godefroid de Claire et les figures d'apôtres de la châsse de saint Héribert*, il soulignait à quel point les théories avancées par ses prédécesseurs avaient été établies sur des bases fragiles. Il évoquait, à titre d'exemple, la manière dont Emile Mâle avait fait de Godefroid, sans aucun document à l'appui, le chef d'atelier du pied de croix de Saint-Denis. L'identification de l'orfèvre G. à Godefroid ne pouvait être acceptée. Il ne se fiait guère, non plus, à l'*Obituaire du Neufmoustier*, dont le texte lui semblait par trop élogieux envers un orfèvre incontestablement inférieur à l'auteur de la châsse de Deutz. Il s'agissait, d'après lui, de commentaires surfaits, adressés par une main amicale à la mémoire d'un pensionnaire du Neufmoustier.

Pour Beenken, la question dépassait de loin l'œuvre supposée de l'orfèvre Godefroid. Il s'agissait d'un problème de fond. Les caractéristiques de l'art mosan dans son ensemble, toutes techniques confondues, avaient été mal définies⁸⁵⁹. L'importance accordée exagérément à l'art mosan résultait de l'application d'une méthodologie inadéquate. En se concentrant sur l'analyse des détails techniques, les scientifiques n'avaient pu avoir accès à une compréhension large de ce que Beenken appelle le « *génie créateur* » : Tout style suit une tendance préétablie, un processus évolutif logique et impératif. Seule l'analyse des éléments généraux de composition peut conduire à une interprétation juste des lois du progrès.

Concrètement, Beenken définissait un schéma d'évolution stylistique prédéfini dont la tendance dominante, introduite par la *Pala d'Oro* d'Aix-la-Chapelle, se poursuivait sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, puis, dans une meilleure compréhension, sur les reliefs de la châsse de Saint Hadelin et enfin, dans une forme aboutie, sur la châsse de saint Héribert à Deutz. Dans cette optique théorique, le facteur humain se trouvait pratiquement réduit à néant, les volontés humaines étant totalement subordonnées à l'évolution des styles. Il devenait dès lors inutile de se focaliser sur des attributions précises. Dans cette optique, l'anéantissement du concept d'art mosan et de du rôle créateur de Godefroid de Huy devenait inévitable. L'application d'une méthodologie aussi radicale ne pouvait manquer, cela va de soi, de susciter des réactions violentes.

⁸⁵⁸ H. BEENKEN, *Schreine und Schranken*, dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Heft 3-4, 1926, p. 65-107.

⁸⁵⁹ Beenken réfutait les classifications opérées par Adolphe Goldschmidt dans le domaine de l'ivoirerie, et par Karl Haseloff dans celui de l'enluminure. Il limitait le rôle de Godefroid aux seules châsses de Huy, qu'il considérait de qualité médiocre, tout comme il refusait d'admettre une quelconque intervention de Nicolas de Verdun dans la réalisation de la châsse des Rois Mages.

Dès 1931, Marcel Laurent, piqué au vif, devait publier, en réponse aux théories de Beenken, un véritable plaidoyer en faveur de l'art mosan⁸⁶⁰. Dans l'introduction de cet article, intitulé *Art rhénan, art mosan et art Byzantin*, il chantait les louanges du monumental ouvrage de von Falke qui avait permis de différencier les arts jusqu'alors réunis sous le terme approximatif d'art rhéno-mosan.

Assez curieusement, Otto von Falke ne semble pas avoir personnellement cherché à se défendre des attaques de Beenken. Dans un article consacré au groupe d'émaux apparentés à l'autel portatif de Stavelot, il répète une nouvelle fois ses théories en se contentant, en note infra-paginale, de citer l'article de Marcel Laurent dans lequel l'importance de Godefroid de Huy et de son œuvre étaient une nouvelle fois confirmés. Les arguments de Beenken étaient qualifiés de « *haltlosen Anfechtungen* », autrement dit, d'objections inconsistantes.

L'article cinglant de Marcel Laurent ne laissait effectivement guère de place pour une argumentation supplémentaire. Le débat semblait clos.

En 1932, soit un an après l'article du *Byzantion*, Marguerite Devigne, publiait une étude de la sculpture mosane du XIIe au XIVe siècle, dont l'impression, envisagée en 1914, avait été entravée par la guerre⁸⁶¹. Ce délai avait permis à l'auteur de réactualiser ses recherches en fonction des dernières publications. Elle présentait, en avant-propos, une argumentation qui reprenait, point par point, les thèses d'Hermann Beenken. Le ton était catégorique ; il fallait mettre fin à la légende de Godefroid :

« ...si l'œuvre de Renier de Huy, celle de Nicolas de Verdun et celle de frère Hugo d'Oignies restent indiscutées et, d'ailleurs, indiscutables, il n'en est pas de même pour celle de Godefroid de Claire »⁸⁶².

On avait, selon elle, surestimé l'importance de Godefroid en lui attribuant des œuvres parfois fort dissemblables par le style et la facture⁸⁶³.

⁸⁶⁰ Marcel Laurent était alors un des plus ardents défenseurs de Godefroid. En 1924, dans le catalogue de l'exposition de *l'Art Ancien du Pays de Liège*, il avait publié la première biographie complète, et fortement romancée de Godefroid de Huy ; M. LAURENT, catalogue de l'exposition de *l'Art Ancien du Pays de Liège*, Palais du Louvre, Musée des Arts Décoratifs, Pavillon de Marsan, 20 mai-30 juin 1924, p. 25-28.

⁸⁶¹ Marguerite DEVIGNE, *Sculpture mosane du XIIe au XIVe siècle*, Paris, Bruxelles, 1932.

⁸⁶² *Idem*, p. 8 ; Apparemment, Marguerite Devigne semble ignorer les arguments d'Hermann Beenken réfutant toute participation de Nicolas de Verdun à la réalisation de la châsse des Rois Mages à Cologne.

⁸⁶³ *Idem* p. 9 ; Ces sévères conclusions avaient déjà été publiées deux ans auparavant (M. DEVIGNE, *Notes sur l'Art Mosan*, dans *Cahiers de Belgique*, 1930, p. 229-230).

Mis à part le texte de l'obituaire, les sources anciennes ne trouvaient aucun crédit aux yeux de Marguerite Devigne. Elle allait même plus loin que ses collègues allemands en contestant le fait que les châsses de saint Domitien et saint Mengold, qu'elle considérait comme des travaux médiocres⁸⁶⁴, puissent effectivement être les châsses mentionnées par l'*Obituaire du Neufmoustier*.

Il est inutile de préciser que les chercheurs belges allaient accueillir cette étude avec froideur. Le compte rendu de Joseph de Borchgrave d'Altena, publié dans le *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, est à ce sujet particulièrement révélateur⁸⁶⁵. L'auteur y met en doute les connaissances bibliographiques et techniques de Marguerite Devigne et va même jusqu'à l'accuser de ne pas citer ses sources, en s'attribuant, du même coup, les découvertes d'autres chercheurs⁸⁶⁶. Jugement cruel auquel on peut difficilement donner tout à fait tort. Le chapitre introductif de cet ouvrage, consacré à l'orfèvrerie mosane, est une synthèse très résumée, superficielle et incomplète des dernières études en date sur le sujet.

Durant les quelques années précédant le second conflit mondial, le débat semble s'être quelque peu enlisé. Du côté mosan, Godefroid restait une référence⁸⁶⁷. En Allemagne, en revanche, les scientifiques ne semblaient plus accorder aucun crédit aux attributions massives d'Otto von Falke. Dans leurs premières publications, les jeunes spécialistes de la question rhéno-mosane qu'étaient alors Hermann Schnitzler et Karl Hermann Usener éludaient la question, le premier en évoquant la légende de Godefroid⁸⁶⁸, et le second en rappelant que seules les deux châsses de Huy lui sont attribuées avec certitude⁸⁶⁹.

Les deux parties adverses, quoi que résolument campées sur leurs positions, semblaient alors éprouver quelque lassitude devant les querelles interminables autour de la personnalité de l'orfèvre mosan. Marcel Laurent en personne, dans un article de synthèse du *Bulletin de l'Institut archéologique Liégeois*, semblait même prêt à faire d'importantes concessions. Il

⁸⁶⁴ *Idem*, p. 11.

⁸⁶⁵ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, dans le *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1932, p. 144-151.

⁸⁶⁶ *Idem*, p. 144, 145 et 147; le comte Joseph de Borchgrave d'Altena était piqué à vif, et il y a de quoi ; lui qui enchaînait, depuis 1924, les publications consacrées à la sculpture mosane, ne se voyait pas cité une seule fois. Les esprits les plus tolérants se seraient vexés pour moins que ça...

⁸⁶⁷ Joseph de Borchgrave d'Altena, assure la relève de Marcel Laurent, son professeur, et se fait l'ardent défenseur de la cause de Godefroid de Huy ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Notes pour servir à l'histoire de l'orfèvrerie en Belgique*, dans *Leodium*, 1928, p. 50-54;

⁸⁶⁸ Hermann SCHNITZLER, *Die Goldschmiedplastik der aachener Schrienwerkstatt. Beiträge zur Entwicklung der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes in der romanischen Zeit*. Inaugural-Dissertation, 1934, p.6.

⁸⁶⁹ Karl-Hermann USENER, *Reiner von Huy und seine Künstlerische Nachfolge*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VII, 1933, p. 44.

s'y réclamait de la plus grande prudence face aux attributions précises, l'essentiel étant finalement de savoir distinguer une œuvre mosane d'une autre. Après avoir souligné les traits mosans présents dans le décor de la châsse de saint Héribert, il se ralliait, dans un esprit de tolérance assez inattendu venant de sa part, à l'hypothèse d'Hermann Schnitzler, qui avait proposé d'y reconnaître, sans plus de précision, l'œuvre d'un orfèvre mosan appelé sur le Rhin ou d'un orfèvre rhénan, instruit de son art dans les ateliers de la Meuse. Marcel Laurent clôturait le débat avec une pointe de découragement :

« À quoi bon disputer davantage ? »⁸⁷⁰.

La seconde guerre mondiale devait interrompre toute tentative de réconciliation. Durant l'hiver 1939-1940, Pierre Francastel donnait, à l'Université de Clermont-Ferrand, un cours public intitulé « *l'Histoire de l'art. Instrument de la propagande germanique* », dont les notes, revues et réactualisées, seraient publiées à Paris en 1945⁸⁷¹.

Dans l'avertissement à cet ouvrage, rédigé dès le mois d'avril 1940, Francastel expliquait brièvement la raison d'être de cette étude ; il s'agissait de dénoncer la propagande historique menée par les scientifiques allemands durant l'entre-deux-guerres. L'ouvrage se donnait comme but essentiel de souligner le caractère collectif de la civilisation, en détruisant le dogme allemand d'une civilisation supérieure, au développement spontané et autonome⁸⁷². Pour Francastel, l'Allemagne était venue au nazisme par la voie de l'histoire :

« *Ce sont les historiens de l'art qui, souvent, ont suggéré des raisons – raisons d'Allemands, mais raisons tout de même, aux doctrinaires et aux politiciens* »⁸⁷³.

Avec prudence, Francastel se défendait d'opposer propagande à propagande en reconnaissant que, dans ce domaine, les Français avaient peut-être été plus ambitieux encore que les Allemands. Pour cette raison, à l'exception de la question alsacienne, il avait choisi ses exemples en dehors de la France⁸⁷⁴. Il abordait des sujets de vaste envergure comme la

⁸⁷⁰ Marcel LAURENT, *l'Art mosan au Moyen Age*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1939, p. 124-125; En acceptant de ne plus attribuer la châsse de saint Héribert à Godefroid, Marcel Laurent faisait une concession importante mais non gratuite. Profitant du fait que Schnitzler était tout disposé à reconnaître des influences mosanes en Rhénanie durant le dernier quart du XIIe siècle, le professeur liégeois affirmait : « *L'art mosan, qui a pénétré largement en Allemagne par l'enluminure, y règne positivement, à partir de 1170 environ, par l'orfèvrerie et les émaux* ». Il attribuait dès lors au génie mosan la couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle, et les châsses colonaises de saint Maurin et de saint Albin.

⁸⁷¹ P. FRANCASTEL, *L'histoire de l'art. Instrument de la propagande germanique*, Paris, 1945.

⁸⁷² *Idem*, p. 11.

⁸⁷³ *Idem*, p. 14.

⁸⁷⁴ *Idem*, p. 10.

revendication des styles roman, gothique et baroque par l'Allemagne, les tentatives de germanisation intellectuelle et artistique de la Pologne, ...

Dans le chapitre intitulé « *Liège et Cologne, le problème mosan* » Francastel dénonçait ce qu'il considérait comme une des entreprises les plus hardies en matière de propagande historique : l'intégration de la Meuse dans le domaine de la civilisation germanique, en total mépris du caractère précisément non-germanique de la civilisation wallonne⁸⁷⁵.

Dans ce chapitre, après avoir brièvement récapitulé l'historiographie de l'art mosan, l'auteur faisait impitoyablement le procès des théories d'Hermann Beenken, qu'il dénonçait point par point. En déclassant la personnalité de Godefroid de Claire au statut de personnalité légendaire, Beenken avait dangereusement mis en péril la notion même d'art mosan. Du point de vue méthodologique, Francastel considérait ces démarches comme infondées et tendancieuses, le but évident de cette démonstration étant de prouver que les arts de la Meuse, du Xe au XIIIe siècle, relevaient directement de l'art allemand⁸⁷⁶.

Pour donner plus de force à ses arguments, Francastel se réclamait des arguments de Paul Clemen. Ce dernier avait souhaité revoir à la baisse les attributions massives à un seul artiste ce qui, pour paraphraser Francastel, rendait hommage à la fécondité artistique des régions mosanes⁸⁷⁷. En réalité ce qui irritait surtout Francastel, c'était l'aisance avec laquelle Hermann Beenken avait attribué au seul génie allemand des œuvres majeures comme les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, la châsse de saint Héribert à Deutz et celle des Rois Mages à Cologne⁸⁷⁸.

Dans le contexte de la seconde guerre mondiale, la violence et l'anti-germanisme virulent des propos de Pierre Francastel ne doit guère nous étonner. En quelques années, il avait vu la Pologne, pays natal de son épouse, envahi et annexé par l'armée allemande, et de nombreuses œuvres d'art spoliées ou détruites. De la même manière, il gardait à l'esprit la destruction de la cathédrale de Reims, durant le premier conflit mondial. Devant de tels événements, il pouvait difficilement éviter de nourrir une forte rancœur envers la nation allemande. Faut-il maintenant avec lui imputer les théories d'Hermann Beenken au pangermanisme seul ?

⁸⁷⁵ *Idem*, p. 78-105.

⁸⁷⁶ *Idem*, p. 79.

⁸⁷⁷ *Idem*, p. 82.

⁸⁷⁸ *Idem*, p. 83.

Nous ne le pensons pas. N'était-il pas bien naturel, dans l'esprit d'un allemand de la première moitié du XXe siècle, de considérer la région mosane comme une terre d'Empire, historiquement liée à la nation allemande ? Dans cette même optique, Otto von Falke, l'ardent défenseur de la cause mosane, en introduction à son chapitre consacré à Godefroid de Claire, avait jugé utile de préciser, à l'intention de ses lecteurs allemands, que le berceau de l'école mosane se situait dans la partie wallonne de la Meuse, incluse dans le territoire du diocèse de Liège, terre francophone à l'exception de Maastricht, mais, appartenant au Duché de Basse-Lotharingie, lequel dépendait politiquement de l'Empire⁸⁷⁹.

Les théories d'Hermann Beenken découlaient, selon nous, bien davantage de critères d'ordre méthodologique que de réelles convictions politiques. La spécificité mosane n'était guère compatible avec le concept d'un processus d'évolution logique à l'échelle de l'Empire. Faut-il pour la cause y voir l'œuvre de la propagande germanique ? Et dans le même ordre d'idées, accusera-t-on également Erwin Panofsky de pangermanisme pour avoir manifesté de l'enthousiasme pour les publications de Beenken ?

d. vers une réconciliation

La fin de la guerre serait marquée par une nette accalmie dans le discours des historiens de l'art. Les prises de position n'avaient guère évolué mais le ton se faisait dans l'ensemble plus modéré. Cette évolution, influencée, sans aucun doute, par l'issue du second conflit mondial, est nettement perceptible dans les publications de Suzanne Collon-Gevaert.

Dans *l'Orfèvrerie mosane au Moyen Âge*, publiée en 1943, cette spécialiste de la question mosane se situait encore résolument dans la lignée directe de son maître, Marcel Laurent. Dans cette optique, elle accordait une place prépondérante à Godefroid de Huy, tout en se réclamant, toutefois, de la plus grande prudence ; les œuvres anonymes qui lui avaient été attribuées par le passé étaient trop diverses et trop nombreuses pour être rattachées à un seul artiste. Elle poursuivait, néanmoins, sur un ton plus agressif :

« Nous ne pouvons cependant nous rallier aux théories défendues par le Père J. Braun, H. Beenken et, plus récemment, par quelques archéologues de la jeune école allemande qui, non contents d'anéantir la personnalité de Godefroid, dénie à l'orfèvrerie mosane le rôle

⁸⁷⁹ *«Ihr Enteshungsgebiet, das über das walonische Maas-Tal innerhalb der Lütticher Diözese nur wenig hinausreichte, gehörte als ein Teil des Herzogtums Niederlothringen zwar politisch zum Reiche, nicht aber zum deutschen Sprachbereich. » (O. VON FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten*, p. 61).*

que O. von Falke lui avait reconnu avec tant d'impartiale clairvoyance. Le Professeur Laurent a dit comment il convenait d'envisager le problème »⁸⁸⁰.

Dès l'année suivante, elle devait entreprendre la rédaction, fréquemment interrompue par le passage des bombardiers puis des « robots », de son *Histoire des Arts du Métal en Belgique*⁸⁸¹. Cet ouvrage serait finalement publié en 1951. Ce délai permit à l'auteur de retravailler son texte. Le chapitre consacré à Godefroid de Huy reprend, dans leur ensemble, les éléments déjà publiés dans *l'Orfèvrerie mosane*, mais le ton est considérablement modifié. On ne rencontre, à présent, plus aucune animosité à l'égard des thèses allemandes. Lorsqu'il est question des théories évolutives d'Hermann Beenken, Collon-Gevaert se contente de rappeler sobrement son désaccord avec les opinions de l'archéologue allemand⁸⁸².

Pendant les années cinquante, les études mosanes susciteront, un peu partout, un regain d'enthousiasme et d'optimisme général. La grande exposition internationale organisée successivement à Liège, à Paris et à Rotterdam, de 1951 à 1952, devait servir de prétexte à l'organisation, à Paris, d'un colloque international entièrement consacré à l'art mosan⁸⁸³. Un recueil de travaux, consignait le texte des principales communications, serait publié dès l'année suivante. Pierre Francastel s'y montre à la fois serein et plein d'espoir :

« Si les points de vues se sont parfois opposés, une atmosphère de liberté et de franchise, un désir commun de mieux connaître et de mieux comprendre a réuni, pendant trois jours, tous les participants dans un véritable esprit d'émulation confraternelle »⁸⁸⁴.

Lucien Fèbvre, président de la première journée et rédacteur de la préface, y adopte de son côté un point de vue peut-être plus réaliste, mais non moins enthousiaste :

« Ils -les participants- ont en dépit de vieilles routines, de vieux replis jaloux sur soi-même, écrit une grande page du grand livre des collaborations, entre disciplines, entre nations »⁸⁸⁵.

⁸⁸⁰ S. GEVAERT, *L'Orfèvrerie Mosane au Moyen Âge*, Bruxelles, 1943, p. 15, n. 1.

⁸⁸¹ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des Arts du Métal en Belgique, Mémoires couronnés par l'Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-arts*, Bruxelles, 1951, texte de l'avant-propos.

⁸⁸² *Idem*, p. 152 et 156.

⁸⁸³ P. FRANCASTEL, *L'art mosan. Journées d'études*, Paris, février 1952. Bibliothèque générale de l'école pratique des hautes études. VIe Section, Paris, 1953.

⁸⁸⁴ *Idem*, p. 6.

⁸⁸⁵ L. FÈBVRE, *préface*, dans P. FRANCASTEL, *op.cit.*, p. 3.

Les débats furent en effet probablement hauts en couleurs. On avait pourtant pris soin d'inviter les plus ardents défenseurs de la cause mosane⁸⁸⁶.

Francastel évoquait les progrès effectués, en une quarantaine d'années, autrement dit, depuis l'ouvrage de von Falke, dans le domaine des recherches mosanes⁸⁸⁷.

Était-ce vraiment le cas ? En parcourant le texte des communications consacrées à l'orfèvrerie mosane du XIIe siècle, on constate que le spectre de Godefroid est encore bien présent. Le point de vue des scientifiques ne semble pas avoir réellement évolué depuis les publications d'avant-guerre. Bien qu'une certaine réticence face aux attributions nombreuses et répétées sous le seul nom de Godefroid soit détectable, l'orfèvre mosan continue d'incarner, aux yeux de tous, la référence incontournable.

En réalité, seule la formulation a changé. Le fond reste identique. Voici, à titre d'exemple, quelques passages tirés des communications évoquant Godefroid de Huy.

Le premier extrait provient du texte de Joseph de Borchgrave d'Altena :

*« À l'art mosan on distinguait aussi et sans difficulté le groupe des œuvres classées par von Falke sous le nom de Godefroid de Claire : Godefroid de Huy. Aujourd'hui nous avons appris à mieux situer les travaux du maître, à qui l'on doit le chef reliquaire de saint Alexandre, le grand retable de Stavelot et les châsses des saints Mengold et Domitien. Nous lui donnons le bras reliquaire dit de saint Jacques conservé à Binche et provenant de Lobbes, le reliquaire de Cleveland, un petit autel portatif du trésor de Tongres et la Croix de Solières. »*⁸⁸⁸

Il poursuivait ensuite sur le même ton, relevant l'empreinte stylistique de l'orfèvre sur le retable de la Pentecôte, la châsse de saint Servais et les quatre pignons-reliquaires de Maastricht, les triptyques de l'ancienne collection Dutuit et celui de saint André, à Trèves. On y reconnaîtra aisément la sélection d'Otto von Falke, de sorte que l'on reste dubitatif quant aux progrès réellement effectués depuis le début du siècle.

Hubert Landais, semblait, au premier abord, moins gourmand :

« Godefroid de Huy est connu par des textes précis : nous savons qu'il travailla pour Stavelot et « pour plusieurs rois », qu'il voyagea beaucoup et que nous lui devons les châsses

⁸⁸⁶ Dans la liste des participants, publiée en tête de ce recueil, nous relevons les quelques noms suivants : Joseph de Borchgrave d'Altena, André Boutemy, Germaine Faider-Feytmans, Suzanne Gauthier, André Grabar, Louis Grodecki, Hans Hahnloser, Otto Homburger, Marjan Morelowski, Jacques Stiennon, Karl Hermann Usener.

⁸⁸⁷ P. FRANCASTEL, *Avertissement*, dans *op.cit.*, p. 5.

⁸⁸⁸ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Quelques résultats des expositions de « l'art mosan » à Liège, à Paris et à Rotterdam*, dans FRANCASTEL, *op.cit.*, p. 116.

*de saint Mengold et Domitien à Huy ; mais là se bornent nos connaissances, le reste est hypothèse. »*⁸⁸⁹

En dépit de cette prudence affichée, il finirait pourtant par attribuer à Godefroid le bras-reliquaire de Charlemagne, le triptyque de la l'église Sainte-Croix à Liège et le retable de saint Remacle. Il envisageait également sa collaboration à la réalisation des reliefs des longs côtés de la châsse de saint Hadelin⁸⁹⁰.

Joseph de Borchgrave et Hubert Landais semblent avoir été bien conscients de la nécessité de faire le point, de repartir à zéro afin de relancer les débats sur des bases solides. Ils restent cependant totalement inféodés aux classifications d'Otto von Falke. Il ne faut pas s'en étonner. Le catalogue de l'exposition, qui précède les actes des *Journées mosanes*, est, à cet égard, lui-même, assez symptomatique de cette situation. En dépit d'un esprit de concorde partout affiché, les mentalités semblent n'avoir guère évolué. Dans un chapitre intitulé pompeusement « *le triomphe de l'orfèvrerie et l'évolution des arts au Pays de Liège* », Ferdinand Courtoy et André Dasnoy présentent l'école mosane comme une « *rivale de celle du Rhin* »⁸⁹¹. Point de vue assez anachronique que l'on peut interpréter comme la manifestation d'un certain chauvinisme, voire comme les réminiscences tenaces d'une franche germanophobie. Les deux auteurs affirment, dans la suite du texte, que Suger fit appel à Godefroid pour l'exécution de son pied de Croix. Le chef reliquaire de Stavelot lui est également attribué de manière formelle. Ils empruntent ensuite directement à l'ouvrage de von Falke le procédé de caractérisation chromatique des émaux de Godefroid et de son atelier. Dans le même esprit, le retable de saint Remacle est attribué à Godefroid en personne et les anges du Bargello, à son entourage. Un peu partout, l'ouvrage d'Otto von Falke était cité en référence.

⁸⁸⁹ H. LANDAIS, *Essai de groupement de quelques émaux autour de Godefroid de Huy*, dans FRANCASTEL, *op.cit.*, p.139.

⁸⁹⁰ *Idem*, p. 144-145.

⁸⁹¹ F. COURTOY et A. DASNOY, *le triomphe de l'orfèvrerie et l'évolution des arts au Pays de Liège*, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, 1951, p. 50-.

e. Godefroid, des années soixante à nos jours

Au cours des années soixante, bien que certains auteurs continuent à perpétuer un mythe de Godefroid, calqué encore en grande partie sur la pseudo biographie établie en 1924 par Marcel Laurent⁸⁹², le ton des publications scientifiques semble se faire de plus en plus hésitant. En réalité, les avis se diversifient ; l'image de Godefroid et de son œuvre varie fortement en fonction de l'auteur.

Les nouvelles hypothèses de travail avancées par Josef Deer et Franz Rönig, au sujet de l'attribution, à Godefroid, des sceaux de Frédéric Barberousse et de la chasse de saint Vanne, à Verdun, n'auront visiblement pas l'impact auquel on aurait pu s'attendre. Elles viendront simplement s'ajouter au dossier sans véritablement relancer la discussion⁸⁹³.

En réalité, la problématique liée à Godefroid de Huy semble alors engendrer des réactions de plus en plus mitigées.

Dès 1964, Dietrich Kötzsche, dans la lignée directe d'Hermann Beenken et du Père Braun, allait affirmer avec conviction, et sans doute avec raison, que les sources avaient été, d'une manière générale, exagérément interprétées, et que l'identification du maître des châsses de Huy avec le mystérieux orfèvre G., l'auteur supposé du retable de saint Remacle et du chef-reliquaire de saint Alexandre, ne relevaient en réalité que de vagues spéculations historiques. Seules les châsses de Huy, les seules attribuées à Godefroid sur base de sources crédibles, méritaient d'être envisagées comme fondement préalable à toute discussion⁸⁹⁴.

⁸⁹² Marcel LAURENT, dans le catalogue de l'exposition de *l'Art Ancien au Pays de Liège*, palais du Louvre, 20 mai-30 juin 1924, p. 25-27 ; Nous songeons par exemple aux propos tenus par Suzanne Collon-Gevaert dans *L'art Roman dans la Vallée de la Meuse aux XIe et XIIe siècles*, vaste ouvrage de vulgarisation scientifique publié aux éditions l'Arcade, à Bruxelles en 1962. Le même esprit colore encore les propos de Marie-Madeleine Gauthier qui, en 1974, dans son ouvrage de synthèse consacré aux émaux du moyen âge occidental, fait encore de Godefroid de Huy la figure centrale de l'émaillerie mosane ; M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, p. 129 ; Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena multiplie quant à lui, jusqu'à la fin de sa vie, articles scientifiques et publications destinées à un très large public, le tout caractérisé par le maintien d'hypothèses particulièrement conservatrices au sujet de Godefroid de Huy. Pour exemple ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Art Mosan*, dans le *Cahier des Arts*, 1962 ; *Les châsses de saint Domitien et de saint Mengold de la collégiale Notre-Dame à Huy*, extrait du *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois.*, tome XLII, 1961.

⁸⁹³ Josef DEER, *Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI in der Kunst und Politik ihrer Zeit* dans *Festschrift Hahnloser*, p. 47-101 ; Franz RÖNIG, *Godefridus von Huy in Verdun*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1966, Band 32, p. 83-91 ; nous y reviendrons...

⁸⁹⁴ D. KÖTZSCHE, *Romanische Kunst an der Maas im 11, 12. und 13. Jahrhundert. Buchbesprechungen.*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1964, p. 241

En 1966, Peter Lasko et William Forsyth aboutissaient, à leur tour, sur un constat analogue. On avait attribué à Godefroid de Huy, avec trop d'empressement, des œuvres fort dissemblables par la technique et par le style⁸⁹⁵.

Cette vague de scepticisme s'intensifiera encore à l'aube des années septante. Les scientifiques semblent alors prendre réellement conscience des failles évidentes du dossier et des erreurs de leurs prédécesseurs. Ils se trouvent dans une impasse et ne savent visiblement pas quel ton adopter.

L'attitude de Timmers, dans son ouvrage de synthèse consacré à l'art mosan, reflète parfaitement cet état d'esprit. Il y maintient l'attribution de plusieurs orfèvreries mosanes à Godefroid de Huy mais dénonce néanmoins la tendance généralisée à utiliser son nom comme fourre-tout⁸⁹⁶.

Une même clairvoyance transparaît, au même moment, dans les propos de Peter Lasko, qui estime que l'introduction de la personnalité de Godefroid, dans le discours scientifique, à la fin du XIXe siècle, a considérablement contribué à brouiller la perception que l'on pouvait se faire de cette période cruciale de l'art mosan⁸⁹⁷.

On ne rencontre plus, alors, les mêmes affrontements scientifiques que par le passé. Plusieurs tendances semblent alors cohabiter, sans réel dialogue. Les deux volumes du catalogue *Rhin-Meuse* sont, à ce sujet, particulièrement symptomatiques. Les avis les plus divergents s'y côtoient⁸⁹⁸. On observe toutefois que, dans le catalogue, aucune attribution formelle à l'orfèvre hutois n'est plus avancée. Sur ce point, l'évolution depuis l'exposition internationale de 1951 est considérable⁸⁹⁹. Dietrich Kötzsche, qui rédige alors une grande

⁸⁹⁵ P. LASKO, *The Pentecost Pannel and Godefroid de Claire*, dans, *The Connoisseur Yearbook*, 1966, p. 47; W. FORSYTH, *Around Godefroid de Claire*, dans *Metropolitan Museum Bulletin*, 1965/1966, p. 314.

⁸⁹⁶ «*De naam Godefroid de Claire of de Huy, Godfried van Hoei, heeft lange tijd als dekmantel gedient van vrijwel al hetgeen in de 12de eeuw aan Maaslands edelsmeedwerk ontstond. En dat, waar niet één werk met zekerheid aan deze meester te schrijven.*» (J. -J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, Assen, 1971, p. 317); Cette constatation ne l'empêche toutefois pas d'intituler son chapitre *de school van Gottfried van Hoei*. Il semble ici ne pas se rendre compte du caractère paradoxal inhérent au fait d'assigner une école, une succession, à un artiste à propos duquel on ne peut rien déterminer avec certitude.

⁸⁹⁷ P. LASKO, *Ars Sacra*, 1972, p. 186.

⁸⁹⁸ Anton Legner évoque la correspondance de Wibald et G., mais sans faire le rapprochement avec Godefroid de Huy ; catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, I, p. 17. ; Jacques Stiennon, qui souligne l'originalité des grands artistes mosans, mentionne, un à un, les grands noms connus : Renier de Huy, Godefroid de Huy, Nicolas de Verdun, et Hugo d'Oignies ; *Rhin-Meuse*, I, p. 23 ; Kurt Bauch, dans son article de synthèse consacré à l'art rhéno-mosan du XIIe siècle, évoque de son côté, sous un point de vue assez traditionaliste, les principaux aspects de la problématique liée à l'orfèvre hutois ; *Rhin-Meuse*, II, p. 151-166 ; Nigel Morgan semble, de son côté, prendre soin de ne mentionner aucune hypothèse d'attribution ; *Rhin-Meuse*, II, p. 263-275.

⁸⁹⁹ Dans le texte des notices du catalogue *Rhin-Meuse*, Dietrich Kötzsche semble singulièrement résolu à ne pas s'impliquer. Il ne formule aucune attribution mais se contente de présenter les hypothèses en vigueur. Dans la

partie des notices, exprime à nouveau son point de vue dans le volume d'études, en rappelant à quel point il semble abusif de vouloir, à tout prix, attribuer au même artiste une sélection d'œuvres si dissemblables au point de vue stylistique⁹⁰⁰.

Au cours des années septante, peut-être sous l'impulsion de cette remarquable exposition, les études mosanes semblent prendre un nouvel envol. La question de Godefroid de Huy sera plus d'une fois remise sur le volet. Des attributions autrefois acceptées par la majorité des chercheurs seront alors mises en doute⁹⁰¹. Les recherches d'Ulla Krempel et de Joyce Brodsky sont caractéristiques de cette nouvelle approche. La personnalité de Godefroid de Huy n'y est pas totalement rejetée, mais un examen matériel et stylistique des œuvres semble être, à présent, privilégié. Son œuvre supposée s'en trouve nettement réduite. On raisonne, à présent, davantage en terme d'atelier. L'étude monographique d'œuvres majeures, comme le retable de saint Remacle et le triptyque Pierpont Morgan, est enfin abordée.

Cette prise de conscience semble avoir évolué, au cours des dernières décennies, en fonction d'une tendance affirmée vers un certain détachement par rapport aux recherches antérieures⁹⁰².

En 1985, Renate Kroos, dans son étude monographique de la châsse de saint Servais de Maastricht, rappelait le caractère légendaire de la biographie de Godefroid. Elle dénonçait avec raison le caractère nationaliste sous-jacent à son historiographie : les points majeurs des débats relatifs à l'orfèvre hutois n'avaient-ils pas eu lieu lors des deux conflits mondiaux ?⁹⁰³

En 1993, Neil Stratford abondait dans le même sens en soulignant le caractère vasarien de ce type de récit biographique. Dans le catalogue des émaux médiévaux du *British Museum*, il établissait de troublants rapprochements entre les pignons romans de la châsse de sainte notice du pape Alexandre, par exemple, le nom de Godefroid est évoqué lorsqu'il présente l'opinion de Josef Deer mais il ne formule aucune opinion personnelle. Pour la notice d'autres œuvres traditionnellement attribuées à Godefroid, il esquisse des comparaisons avec d'autres orfèvreries mais le nom de l'orfèvre n'est pas évoqué ; Cette réserve correspond peut-être à la nécessité de concilier son point de vue novateur avec les opinions plus conservatrices des autres membres du comité scientifique ; G. KÖTZSCHE, dans le catalogue *Rhin-Meuse*, G 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11 et 12.

⁹⁰⁰ D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12 Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet*, dans *Rhein-Maas*, volume II, p. 158 ; Avis qu'il poursuivra dans le catalogue de l'exposition *die Zeit der Staufer*, Stuttgart, 1977, p.401 et 408 ; voir également l'analyse du point de vue de D. Kötzsches par Theo Jülich ; T. JÜLICH, *Godefroy von Huy, der Goldschmied «G» und vergleichbare Fälle zur Problematik der Forschung*, p. 197 et 198, dans *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12/13 Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1994, p. 193-203.

⁹⁰¹ Voir à ce sujet l'article qu'Ulla Krempel consacre au retable de saint Remacle. Elle y réduit considérablement la liste d'œuvres attribuées à Godefroid; Ulla KREMPEL, *Das Remachusretabel in Stavelot und seine künstlerische Nachfolge*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XXII, 1971, p. 23-45.

⁹⁰² Peut-être faut-il y voir les effets d'une tendance fin de siècle à faire le point ?

⁹⁰³ R. KROOS, *der Schrein des Heiligen Servatius*, 1984.

Ode et les châsses des saints Mengold et Domitien, mais semblait visiblement réticent à toute attribution précise. Les informations apportées par l'*Obituaire du Neufmoustier* ne suffisaient pas, à ses yeux, pour justifier l'attribution des deux châsses à l'orfèvre hutois. Il rappelait à quel point les légendes peuvent avoir la vie dure⁹⁰⁴.

Les importantes remises en question de ces trente dernières années ne restèrent pas sans conséquences ; conscients du trouble semé par l'introduction de la personnalité de Godefroid de Huy, les scientifiques s'en sont graduellement détournés au profit de l'étude strictement matérielle des œuvres. On raisonne à présent davantage en terme d'atelier. Les groupements d'œuvres sont essentiellement établis sur base de critères techniques, comme par exemple les traces de matrices d'estampage. Il semble que les scientifiques, à force d'objectivité, soient tombés dans la situation adverse ; le nom de l'orfèvre mosan semble presque devenu tabou.

Cette évolution, vers une prudence de plus en plus marquée, est nettement perceptible. Albert Lemeunier, dont les propos, au début des années septante, reflétaient encore fortement les thèses traditionnelles⁹⁰⁵, semble s'être graduellement dirigé vers une compréhension strictement matérielle des œuvres et de leurs corrélations⁹⁰⁶. Une évolution analogue peut être observée au travers des publications de Jacques Stiennon. En 1974, il tenait, au sujet de Godefroid de Huy, des propos encenseurs et n'hésitait pas à reconnaître en lui l'orfèvre G. de la correspondance de Wibald⁹⁰⁷. En 1982, dans le catalogue de l'exposition *Wibald de Stavelot*, il jetait déjà un coup d'œil plus détaché sur cette problématique⁹⁰⁸. Au cours d'un entretien que nous avons eu avec lui, en 1999, dans le cadre de la préparation de cette thèse, il insistait clairement sur la nécessité de privilégier la notion d'atelier à celle d'individu⁹⁰⁹.

Depuis une trentaine d'années, plusieurs projets ponctuels et indépendants, visant à reprendre à zéro l'étude des œuvres majeures anciennement attribuées à Godefroid de Huy, ont vu le jour. Cette tendance devrait se poursuivre au cours des prochaines années. Les

⁹⁰⁴ N. STRATFORD, *Catalogue of medieval enamels in the British Museum*, II, *Northern Romanesque enamels*, p. 32, 36, n.82 et 95.

⁹⁰⁵ A. LEMEUNIER, *le médaillon Fabri*, Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique, *Annales du Congrès de Huy*, t. III, 1976, p. 806.

⁹⁰⁶ A. LEMEUNIER catalogue de l'exposition *die Zähringer*, Freiburg in Br., 1986, n° 170, p. 207 et n°172, p. 210 ; A. LEMEUNIER et R. DIDIER, catalogue de l'exposition *trésors d'art au pays de saint Hadelin*, p. ; A. LEMEUNIER, dans le catalogue de l'exposition *le temps de Croisades*.

⁹⁰⁷ J. STIENNON, *La Wallonie. Le Pays et les Hommes*, 1974, p. 245-246.

⁹⁰⁸ J. STIENNON et J. DECKERS, catalogue de l'exposition *Wibald de Stavelot*, 1982, p.57

⁹⁰⁹ J.-L. KUPPER, J. STIENNON, p. GEORGE, *Les orfèvres mosans devant l'histoire*, dans *le Vieux Liège*, 2000, p. 5 ;

châsses de saint Mengold et de saint Domitien ont récemment fait l'objet de travaux de restauration à l'*Institut Royal du Patrimoine artistique*⁹¹⁰.

Alors que le nom de Godefroid de Huy semble plus que jamais laisser les historiens de l'art dans la perplexité, quelques historiens ont entrepris sous un angle historiographique et philologique, un nouvel examen du dossier.

En 1994, dans un article consacré à la problématique des recherches consacrées aux biographies d'artistes du haut moyen âge, Théo Jüllich reprenait l'analyse périlleuse des sources et documents se rapportant à notre orfèvre mosan. Conscient, visiblement, de s'engager sur un chemin périlleux et déjà abondamment parcouru, il entamait son exposé par un récapitulatif assez complet des études principales consacrées à ce sujet au cours des trente dernières années.

Deux ans plus tard, Philippe George, visiblement conscient du malaise que le dossier Godefroid avait engendré auprès des historiens de l'art, allait à son tour se plonger dans cette épineuse problématique⁹¹¹, dont, selon lui, la révision s'imposait :

« *L'historien ne peut rester insensible aux informations qui lui sont parvenues sur les hommes* »⁹¹².

Il entendait prouver, par l'étude des sources et des chroniques anciennes, l'historicité de plusieurs événements ayant trait à la carrière de l'orfèvre Godefroid. Il faut peut-être regretter qu'il n'ait pas cherché davantage à confronter son analyse historique des sources aux conclusions les plus récentes des historiens de l'art⁹¹³. Dans l'avenir, une collaboration étroite et soutenue entre les deux disciplines serait certainement souhaitable.

Une vaste étude monographique, récapitulative et raisonnée du dossier relatif Godefroid de Huy se fait toujours attendre. Peut-être les prochaines décennies lui donneront-elles le jour ?

⁹¹⁰ A. LEMEUNIER et G. DEWANCKEL, *La châsse de saint Mengold et sa restauration*, Huy, 1998 ; A. LEMEUNIER, A. BARRERA Y VIDAL et G. DEWANCKEL, *La châsse de saint Domitien et sa restauration*, Huy, 2005.

⁹¹¹ P. GEORGE, « *Le plus subtil ouvrir du monde* ». *Godefroid de Huy, orfèvre mosan*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 39, 1996, p. 321-338.

⁹¹² Les grands points de cet exposé seront également publiés dans J.-L. KUPPER, J. STIENNON et P. GEORGE, *Les orfèvres mosans devant l'histoire (XIe-XIIIe siècles)*, dans *Le Vieux Liège*, Liège, 2000, p. 10-16 ; ce même texte avait déjà été publié, sans annotations, dans le catalogue de l'exposition *2000 ans d'art wallon*, Liège, 2000.

⁹¹³ Une partie de son exposé repose sur l'attribution à Godefroid du chef-reliquaire du pape Alexandre, attribution que, faute de preuves, une majorité d'historiens de l'art n'ose actuellement plus formuler.

2. Godefroid et les textes

“Au commencement, était le Verbe”

Comme nous avons déjà eu l’occasion de le mentionner, plusieurs sources écrites ont été associées, dans la littérature scientifique, au nom de Godefroid de Huy. Il y eut tout d’abord la notice de l’*Obituaire du Neufmoustier*, document fondateur, à l’origine des débats, et dont nul ne songerait à contester l’intérêt premier. Il y eut ensuite la correspondance échangée entre l’abbé Wibald et un orfèvre G., dont on ne connaît que l’initiale et que l’on a un peu trop vite identifié à Godefroid de Huy. Indépendamment de cette interprétation et de son importance dans le cadre des études mosanes, il s’agit d’un document de première importance éclairant d’une lumière toute particulière la question du statut de l’artiste au moyen âge. Les informations apportées par les textes de Jean d’Outremeuse ont été assez vite écartées du cœur des débats. Pourtant, elles contiennent, elles aussi, une part de vérité, même si cette dernière est étouffée d’affabulations.

Il aurait été particulièrement regrettable de passer à côté de telles informations. En réalité, le tort des scientifiques fut, pendant longtemps, de reproduire aveuglément les hypothèses de Jules Helbig sans recourir eux-mêmes aux sources. De plus, les informations apportées par ces documents étaient rarement mises à l’épreuve au regard de constatations d’ordre strictement matériel. Sommes toutes, comme le faisait très justement remarquer Peter Lasko⁹¹⁴, l’introduction de la personnalité de Godefroid eut plutôt tendance à embrouiller les débats.

Cette dépendance première aux textes pourrait, par ailleurs, s’expliquer par le fait que, à la fin du XIXe siècle, l’histoire de l’art, qui faisait alors ses premiers pas en tant que discipline scientifique, se trouvait encore en grande partie inféodée aux méthodes propres à l’histoire. Les informations apportées par les textes primaient souvent sur l’observation archéologique, technique ou stylistique des œuvres. De la même manière, l’intérêt porté à certains artistes et à certaines œuvres dépendait souvent de la découverte de documents ou de sources écrites s’y rapportant. Cette situation pourrait trouver une explication supplémentaire dans le fait que, à la fin du XIXe siècle, la chaire d’histoire de l’art n’étant pas encore ouverte

⁹¹⁴ P. LASKO, *op.cit.*

à l'Université de Liège, les recherches relatives au patrimoine mosan étaient souvent menées par des historiens.

a. l'Obituaire du Neufmoustier

Les informations apportées par la double notice de l'obituaire de furent rarement mises en doute⁹¹⁵. Félix Rousseau, dans son article fondateur consacré à la Meuse et au pays mosan donnait le ton :

« Concernant cet orfèvre, on ne doit tenir compte que d'un seul texte narratif : une note biographique transcrite dans le *Nécrologe de Neufmoustier* »⁹¹⁶.

Dans sa virulente riposte aux arguments d'Hermann Beenken, qui avait affirmé que le texte de l'obituaire n'était en somme qu'un ensemble de propos flatteurs envers un ancien pensionnaire du Neufmoustier⁹¹⁷, Marcel Laurent déclarait à son tour :

« Un texte comme celui-là, à l'endroit où il se trouve, dans la forme qui lui est donnée mérite qu'on le traite avec quelque révérence »⁹¹⁸.

Suzanne Collon-Gevaert devait également enchérir sur un ton emphatique :

« Le texte du *Nécrologe*, loin de mériter la suspicion, constitue un document historique de toute première valeur. Il établit de façon formelle le rôle et l'importance d'un orfèvre dont le génie est attesté par tant d'œuvres de nos musées »⁹¹⁹.

⁹¹⁵ **D. VIII K(alendas) [Novenbris]. Commemoratio Godefridi, aurificis, fr(atr)is n(ost)ri**

Iste Godefrid(us) aurifaber, civis Hoyen(sis), et postmodu(m) acc(lesi)e nostre (con)cano(n)icus, vir i(n) aurifabricatura suo te(m)p(or)e n(u)lli s(e)c(un)d(u)s, p(er) diversas regiones, pl(u)rima s(an)c(t)or(um) fecit feretra (et) cet(er)a regu(m) vasa utensilia. Nam i(n) ecc(les)ia Hoyen(sis) duo (com)posuit feret(r)a, turibulu(m) (et) calicem argenteos. In n(ost)ra q(u)o(que) ecc(les)ia, capsam mirifico op(er)e deciratam, in q(u)a recondidit iuncturam s(an)c(t)i Ioh(ann)is Bapt(iste), q(u)amei domnu(s) Almaric(us) Sydonensis ep(iscopu)s (con)tulerat, p(ro) eo q(uod) q(ue)dam vasa delectab(i)lia fecerat.

⁹¹⁶ F. ROUSSEAU, *La Meuse et le Pays mosan en Belgique*, p. 204, n. 3 ; Nous remarquerons au passage que les auteurs emploient invariablement les termes nécrologe et obituaire. En réalité, dans le cas présent, seul le terme obituaire, désignant une liste des défunts établie en marge d'un calendrier afin de signaler la date des services commémoratifs, doit être retenu. Le nécrologe est en revanche une simple liste des défunts, dressée en marge d'un calendrier ou d'un martyrologe et destinée à être lue à haute voix durant certains offices ; N. HUYGHEBAERT, *Les Documents nécrologiques*, p. 33.

⁹¹⁷ Hermann Beenken n'apportait effectivement aucun crédit aux sources écrites sur bases desquelles la biographie de Godefrid avait été élaborée : «*Es ist erstaunlich und lehrreich zu sehen wie unsoliden Grundlagen die Forschung bisweilen zu bauen pflegt*» (H. BEENKEN, *Schreine und Schranken*, p. 71-73).

⁹¹⁸ M. LAURENT, *Art mosan, art rhénan, art byzantin*, p. 82-83.

⁹¹⁹ S. COLLON-GEVAERT, *La note de l'obituaire de l'abbaye de Neufmoustier*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, p.139.

Cette focalisation sur le texte de l'obituaire la conduirait même, par la suite, à mettre en doute, dans un excès d'esprit critique, l'identification des deux fiertes mentionnées dans l'obituaire aux châsses des saints Domitien et Mengold⁹²⁰. Ces dernières lui semblaient médiocres et dans tous les cas indignes de la réputation de l'orfèvre hutois⁹²¹. Cette prise de position radicale paraît d'autant plus surprenante et inattendue de la part de Suzanne Collon-Gevaert qu'elle n'hésitait pas, par ailleurs, à lui attribuer un certain nombre de pièces d'orfèvrerie, et ce sans aucun fondement documentaire⁹²². Des années auparavant, Jules Helbig avait pourtant invité les chercheurs à ne pas se laisser induire en erreur sur la qualité artistique des deux châsses, défigurées par plusieurs siècles de restaurations et de remaniements abusifs⁹²³.

Le fait que la notice, qui recouvre un texte gratté, soit postérieure aux faits d'un demi siècle environ ne semble guère avoir arrêté les historiens⁹²⁴. Cette particularité semble au contraire leur avoir assez vite suggéré le nom d'un auteur potentiel, celui du chanoine Maurice de Neufmoustier.

Félix Rousseau, qui fut le premier à avancer ce nom, précisait toutefois qu'il ne s'agissait que d'une impression, la question méritant, selon ses propres termes, de faire l'objet d'un examen plus poussé⁹²⁵.

Cette attribution devait être contestée par Suzanne Collon-Gevaert ; l'écriture de la notice présentait, à son avis, trop de divergences par rapport aux annotations manuscrites du

⁹²⁰ Neil Stratford se réclame également de la plus grande prudence en ce qui concerne l'identification des deux châsses de l'obituaire avec celles des saints Mengold et Domitien ; « *This is hardly sufficient evidence for attributing the St Mengold shrine to Godefroy of Huy, but legends die hard.* » (Neil STRATFORD, *op.cit.*, cat. 17, p. 94).

⁹²¹ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, p. 156.

⁹²² En réalité, cette réticence devant l'attribution des châsses de Huy lui avait été inspirée par les publications de Marguerite Devigne ; M. DEVIGNE, *La sculpture mosane*, p. 9, du Chanoine Demaret ; DEMARET, *La Collégiale Notre-Dame à Huy. Notes et documents*, Huy, 1924, p. 64-65 ; et de Jean Yernaux ; J. YERNAUX, *l'église abbatiale de Stavelot*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 1932, p. 113.

⁹²³ J. HELBIG, *les châsses de Saint Domitien et de Saint Mengold*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, p. 236.

⁹²⁴ La position de Jean Squilbeck est à ce sujet assez représentative du point de vue adopté, de manière tacite, par une majorité de chercheurs : « *Selon les règles de la critique historique, le témoignage perd quelque peu de sa valeur, parce qu'il ne reste pas étroitement contemporain des faits, mais en dernière analyse, cet hommage en devient peut-être encore plus significatif. La renommée de l'orfèvre résistait à l'oubli, quand tous ses contemporains avaient disparus* » ; J. SQUILBECK, *Le chef reliquaire du pape Alexandre aux MRAH. Critique historique et examen des formes*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1984, p. 3.

⁹²⁵ F. ROUSSEAU, *op.cit.*, p. 204, n. 3.

chanoine Maurice pour pouvoir lui être attribuée. Des rapprochements pouvaient en revanche être faits avec l'écriture du célèbre chroniqueur Gilles d'Orval.

Cette hypothèse ne serait guère retenue⁹²⁶. Seul Raphael Haussher devait la maintenir. Il avait en effet relevé un certain nombre d'ornements communs à l'obituaire et à la chronique de Gilles d'Orval. Cette coïncidence pouvait, selon lui, trouver trois explications plausibles. Premièrement, Gilles d'Orval aurait pu s'inspirer du texte de l'obituaire. Ensuite, la notice de l'obituaire et le texte de la chronique auraient pu, tous deux, émaner d'une source commune. Enfin, Gilles d'Orval en personne aurait pu rédiger le supplément XIIIe siècle de la notice. Ce dernier énoncé lui semblait d'ailleurs être le plus vraisemblable⁹²⁷.

Jean Lejeune s'était, quant à lui, prononcé en faveur d'une attribution de la notice à Maurice de Neufmoustier, dont il rappelait le goût prononcé pour l'archéologie. Ce dernier avait pu obtenir ses informations de Godefroid en personne, en admettant qu'il ait vécu très vieux, d'un chanoine assez âgé pour l'avoir bien connu, ou encore de Simon, le propre fils de l'orfèvre, dont le nom est également repris dans l'obituaire⁹²⁸.

Charles Dereine, qui abordait le problème des différentes mains de l'obituaire dans son étude des chanoines réguliers au diocèse de Liège, n'y relevait pourtant aucune trace de l'écriture de Gilles d'Orval. Il ne notait, par ailleurs, qu'une seule intervention de Maurice de Neufmoustier, relative à un tout autre sujet⁹²⁹.

Philippe George, qui s'est également penché sur cette problématique, rappelle que la seconde entrée de la notice remplace un texte gratté. Cet intérêt, au début du XIIIe siècle, pour des œuvres du siècle précédent, lui semble exceptionnel. Une telle démarche cadrerait assez bien avec la personnalité de Maurice de Neufmoustier qu'il situait à l'origine, directe ou indirecte, du texte de la notice⁹³⁰.

L'historicité des informations contenues dans la notice a également retenu l'attention des chercheurs. Si le texte reste assez flou en ce qui concerne les œuvres réalisées par Godefroid et leurs commanditaires, il nomme en revanche l'évêque Almaric de Sidon. Or, par chance, la carrière de cet Almaric, ancien moine de Floreffe, est assez bien documentée. Abbé de Saint-Abbacuc en Palestine vers 1135, il fut sacré évêque de Sidon en 1152. Félix

⁹²⁶ S. COLLON-GEVAERT, *La note de l'obituaire de Neufmoustier*, p. 138-139.

⁹²⁷ R. HAUSSHER, *Arte nulli secundus. Eine Notiz zum Künstlerlob im Mittelalter*, dans *Ars Auro Prior. Studia Joanni Bialostocki sexagenario dicata*, Varsovie, 1981, p. 43-47.

⁹²⁸ J. LEJEUNE, *Renier l'orfèvre et les fonts de Notre-Dame*, dans *Anciens Pays et Assemblées d'Etats*, III, 1952, p. 19.

⁹²⁹ C. DEREINE, *Les chanoines réguliers au diocèse de Liège avant saint Norbert*, Louvain 1952, p. 147, n 14 et p. 149.

⁹³⁰ P. GEORGE, *op.cit.*, p. 323.

Rousseau estimait qu'il s'agissait là des seuls repères chronologiques imputables au séjour de Godefroid en Palestine⁹³¹.

Philippe George tient lui aussi pour vraisemblable le séjour de Godefroid auprès d'Almaric. Il se demande même si les deux personnages n'auraient pas pu se rencontrer à Huy en 1130, lors de la cérémonie de dédicace de l'église du Neufmoustier...⁹³²

Il estime, par ailleurs, que la mention de plusieurs reliques originaires de Terre Sainte, dans l'inventaire des reliques du Neufmoustier, pourrait en être la preuve du voyage de Godefroid en Palestine. Parmi ces reliques, figure même une pierre miraculeuse provenant de Saint-Abbacuc, monastère fondé en Terre Sainte par Almaric en personne⁹³³.

A priori, et sans rentrer dans la polémique liée à l'historicité du voyage de Godefroid, il convient d'observer qu'il n'est guère étonnant de rencontrer des reliques originaires de Terre sainte au Neufmoustier, en raison de la vocation première de cet endroit et de la personnalité de Pierre l'Hermitte, son fondateur⁹³⁴. Ces reliques peuvent, au demeurant, très bien avoir été acheminées en région mosane par d'autres personnes que l'orfèvre Godefroid...

Dans la suite de son exposé, Philippe George s'interrogeait sur les sources possibles du texte de l'obituaire. Il estimait que la note devait avoir été inspirée par le chanoine Maurice de Neufmoustier, dont l'intérêt pour le passé de l'abbaye est par ailleurs depuis longtemps reconnu. Ce dernier pouvait avoir recueilli ses informations de Simon, le propre fils de Godefroid de Huy, dont le nom figure également dans l'obituaire⁹³⁵. Il s'étonnait toutefois de l'intérêt manifesté, à l'époque gothique, pour des œuvres romanes⁹³⁶.

⁹³¹ f. ROUSSEAU, *La Meuse et le Pays Mosan*, p. 204, n. 3.

⁹³² *Idem*, p. 329.

⁹³³ P. GEORGE, *op.cit.*, p. 331-332.

⁹³⁴ *Idem*, p. 330 ; H. WALLENBORN, *Pierre l'Ermitte aux origines du Neufmoustier ?*, dans les *Annales du Cercle Hutois des Sciences et des Beaux Arts*, XLVIII, 1994, p. 221-239.

⁹³⁵ *Idem*, p. 322-323.

⁹³⁶ « *En ce qui concerne en particulier l'art de l'orfèvre, c'est même exceptionnel de constater une admiration pour des œuvres vieilles de presque un siècle : l'âge gothique s'extasiant pour du roman !* » (P.GEORGE, *op.cit.*, p. 332) ; Il convient d'observer que la région mosane, longtemps fidèle aux traditions du XIIe siècle, s'ouvrit assez tard à l'art gothique à proprement parler. Les dernières grandes châsses, comme par exemple la châsse de sainte Ode d'Amay ou encore celle de saint Remacle, à Stavelot, témoignent par ailleurs de cet attachement à l'art du siècle précédent. De plus, à cette époque, l'intérêt manifesté pour des œuvres d'orfèvrerie devait davantage dépendre de la richesse de leur parement et de la sacralité de leur contenu, que de critères purement esthétiques...

b. les chroniques de Jean d'Outremeuse

Les informations apportées par le chroniqueur Jean d'Outremeuse au sujet de la carrière de l'orfèvre Godefroid, furent assez vite écartées⁹³⁷. Peu après l'édition du *Myreur des Histors* par Stanislas Bormans, Godefroid Kurth et Sylvain Balau allaient publier des études critiques de l'œuvre du chroniqueur liégeois. Il y décortiquaient les mécanismes d'écriture du chroniqueur, présenté comme un mystificateur sans vergogne, un affabulateur auquel il ne fallait apporter aucun crédit ; les quelques faits historiques véritables consignés dans ses chroniques avaient été complétés, enjolivés, maquillés ou simplement mal interprétés. Certains documents étaient créés de toutes pièces. Des chroniques et des chartes imaginaires servaient de base au récit historique du prolix rimailleur⁹³⁸. Suite à de tels jugements, Jean d'Outremeuse allait perdre définitivement tout crédit aux yeux des scientifiques.

Félix Rousseau serait le premier à dénoncer le caractère fantaisiste de l'appellation « *Godefroid de Claire* ». Jean d'Outremeuse n'était à ses yeux, pour reprendre ses termes, rien d'autre qu'un pur romancier du XVe siècle, sans aucune valeur historique⁹³⁹.

Marcel Laurent se rallierait à l'avis de Rousseau. Il rejetait, dans un sursaut d'esprit critique, les compléments d'information fournis par *Li Myreur des Histors* :

« ...et si plus tard, au XIVe siècle, un Jean d'Outremeuse, chroniqueur sans scrupule, prétend nous en apprendre davantage, nous taxerons de suspicion tout ce qu'il ajoute... »⁹⁴⁰.

Jean Lejeune, en 1952, détaillait à son tour le processus créatif par lequel le patronyme « *de Claire* » avait été inventé par le très imaginaire chroniqueur. La mention de l'orfèvre hutois intervenait dans une laisse en « *aire* »⁹⁴¹. C'est ainsi que, pour les besoins de la rime, Godefroid était devenu « *fis à Johan de Claire* »⁹⁴². Il attirait toutefois l'attention sur le

⁹³⁷ De la même manière, on écarta les informations apportées par Laurent Mélart et le chanoine Goronne, dérivées, pour le passage qui nous intéresse, des chroniques de Jean d'Outremeuse. Nous ne les évoquerons pas dans ce chapitre ; L. MÉLART, *Histoire de la ville et du château de Huy*, Liège, 1641 ; J.-B., GORONNE, *Incunabula Ecclesiae Hoyensis*, Liège, 1685 (réédition et traduction par le docteur Alexandre, Liège, 1880) ; le chanoine Goronne s'inspire quant à lui du texte de Mélart ; voir à ce sujet J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *les châsses de saint Domitien et de saint Mengold*, p. 1-4 ; P. GEORGE, *op.cit.*, p. 334.

⁹³⁸ G. KURTH, *Étude critique sur Jean d'Outremeuse*, dans *Mémoires de l'Académie Royale de Belgique. Classe des Lettres*, 2^e série, 7, Bruxelles, 1910 ; S. BALAU, *Comment Jean d'Outremeuse écrit l'histoire*, dans *C.R.H.*, 5^e série, t. XII, p. 527 et suivantes.

⁹³⁹ F. ROUSSEAU, *La Meuse et le Pays mosan en Belgique*, p. 204, n. 3.

⁹⁴⁰ M. LAURENT, *Art mosan, art rhénan, art byzantin*, p. 83.

⁹⁴¹ « *Godefroid fut nommeis fis à Johan de Claire/ Qui de Huy esteit, par longtemps devant, maire* » (*La Geste de Liège*, t. IV, p. 700, vers 36518-36519, Liège, Bibliothèque de l'Université, Manuscrit 133, f^o 73 v.).

⁹⁴² Jean LEJEUNE, *A propos de l'art mosan... Renier l'orfèvre et les fonts de Notre-Dame*, dans *Anciens Pays et Assemblées d'Etat*, III, 1952, p. 5-6.

caractère historiquement défendable de certains éléments. La *Chronique en bref*, texte peu connu dont le contenu avait jusqu'alors échappé à la sagacité des chercheurs, avait retenu son intention. Le passage relatif à Godefroid de Huy reprenait dans les grandes lignes le texte du Myreur, à cela près que les monarques pour qui l'orfèvre avait travaillé étaient nommément cités ; il s'agissait du roi Conrad et de l'empereur Lothaire, les deux monarques pour lesquels l'abbé Wibald de Stavelot avait travaillé. Jean Lejeune pensait trouver là une confirmation de la relation entre Godefroid de Huy et l'abbé de Stavelot⁹⁴³.

Philippe George, à son tour, devait entreprendre de filtrer le lot d'informations apportées par les textes et chroniques de Jean d'Outremeuse⁹⁴⁴. En dépit du caractère fantasque d'un bon nombre d'affirmations, certaines informations lui semblaient historiquement défendables⁹⁴⁵. Il signalait, par exemple, que, dans le passage relatif à Godefroid, Jean d'Outremeuse est le premier à présenter Raoul de Zähringen comme commanditaire des chasses, fait qui a depuis été totalement démontré⁹⁴⁶. Il pense également trouver confirmation des relations entre Godefroid et Wibald dans le fait que la *Geste de Liège* et la *Chronique en bref* renseignent les noms des empereurs Conrad et Lothaire. Par ailleurs, au moyen d'un audacieux calcul, il justifie les 27 ans d'absence signalés par le *Myreur des Histors* par la date de consécration de chef-reliquaire du pape Alexandre⁹⁴⁷.

c. la correspondance de Wibald et de l'orfèvre G.

L'identification du mystérieux orfèvre G. à Godefroid de Huy, avancée pour la première fois, comme nous l'avons vu, par Jules Helbig, allait être acceptée par un grand nombre de chercheurs. Cet échange épistolaire présentait en effet certains points de concordance avec les

⁹⁴³ J. LEJEUNE, *Art Roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 77 ; Il est à ce sujet assez intéressant de remarquer que Josef Deer, dans son article visant à attribuer les sceaux et la bulle d'or de Frédéric I Barberousse à Godefroid, ne fasse pas référence au passage de Jean d'Outremeuse où apparaissent les noms des monarques pour lesquels Wibald avait travaillé. Cet argument aurait pourtant fait poids au sein de son argumentation ; J. DEER, *Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa*, p.78-79 et n. 122.

⁹⁴⁴ P. GEORGE, *op.cit.*, p. 333-35.

⁹⁴⁵ Jean d'Outremeuse aurait puisé l'essentiel de ses informations dans la *Gesta abbreviata*, dans Gilles d'Orval et dans l'obituaire du Neufmoustier; voir P. GEORGE, *op.cit.*, p. 334 ;

⁹⁴⁶ *Idem*, p. 335.

⁹⁴⁷ Sur base de *Li Myreur des Histors*, dont le texte affirmait que Godefroid était resté 27 ans hors de Huy, et dans le but de prouver la relation unissant Godefroid et Wibald, Philippe George avançait un étonnant calcul ; « lorsqu'on déduit 27 ans de 1172, date de la translation de Domitien, la calcul égale 1145, date du buste reliquaire du pape Alexandre » (P. GEORGE, *op.cit.*, p. 335). Indépendamment du fait que ce calcul ne tienne aucunement compte du temps nécessaire à la réalisation de la châsse nous rappellerons que l'attribution du chef-reliquaire à Godefroid de Huy, n'a jamais pu être confirmée par aucun document et relève du domaine de l'hypothèse.

informations apportées par la notice de l'obituaire ; G. et Godefroid maîtrisaient la langue latine, ils étaient contemporains, avaient voyagé et travaillé pour l'élite princière et ecclésiastique. Mais par-dessus tout, ce qui semble alors avoir marqué l'esprit des scientifiques, encore imprégnés de l'image romantique du moine artiste, travaillant pieusement, reclus au sein de son monastère, c'est surtout que G. et Godefroid aient été des laïcs, le premier étant marié, la lettre nous le dit, et le second père de famille.

Les mises en garde d'Hermann Beenken, dénonçant le manque de critique de cette identification, eurent peu d'effet face à cette prise de position collective. Il est vrai que l'enjeu était important ; l'attribution des œuvres stavelotaines à Godefroid de Huy en dépendait.

En réalité, il faudra attendre la fin des années 1950 pour que des critiques fusent à nouveau⁹⁴⁸.

Hanns Swarzenski, en 1958 et Hermann Schnitzler, en 1962, allaient mettre en doute l'hypothétique relation de Wibald et de Godefroid de Huy, et par la même occasion l'attribution des œuvres stavelotaines à l'orfèvre hutois⁹⁴⁹.

Cette tendance au scepticisme devait s'intensifier avec le début des années septante⁹⁵⁰ ; Ursula Krempel, Joyce Brodsky, Dietrich Kötzsche, Jan Timmers, Erich Steingraber et, plus tard, William Voelkle et Renate Kroos insisteraient, dans leurs études respectives, sur le manque de fondement de l'identification de l'aurifex G. à Godefroid de Huy⁹⁵¹. Tous allaient s'accorder pour souligner que rien, dans le contenu de cette correspondance, n'apportait une preuve formelle et tangible quant à l'identité de l'orfèvre.

Ces remarques et objections, qui émanent pour la plupart, il convient de le remarquer, des milieux scientifiques anglo-saxons et germaniques, n'amenèrent aucune révision radicale des théories traditionnelles de la part des chercheurs francophones, dont certains auteurs

⁹⁴⁸ Il est intéressant à ce sujet de souligner que, cette hypothèse, avancée au début avec prudence et réserve prendra avec le temps, sous la plume de certains auteurs, de plus en plus la forme d'une certitude ; « *Comment n'eut-on pas jugé vraisemblable l'identification des deux maîtres ?* » (M. LAURENT, *op.cit.*, dans *Byzantion*, p. 84).

⁹⁴⁹ H. SWARZENSKI, *the Song of the Three Worthies*, dans *Bulletin of the Museum of fine Arts*, LXI, 1958, Boston, p. 32; H. SCHNITZLER, *Der Schrein des Heiligen Heribert*, Coll. *Kleine Bücher Reinischer Kunst*, Mönchengladbach, 1962, p. 13.

⁹⁵⁰ Il est peut-être possible d'y voir un effet de l'exposition *Rhin-Meuse*. En effet, cet événement de grande envergure semble avoir eu comme effet immédiat de relancer les recherches en art mosan. On en trouve la preuve dans la multiplication des publications relatives de près ou de loin à ce sujet au cours des années 1970. De plus, comme l'exposition regroupait, pour la première fois en un même endroit, la grande majorité des œuvres attribuées à Godefroid de Huy, les chercheurs pouvaient, par le biais d'observations et de comparaisons réciproques, juger du bien fondé des attributions et des hypothèses de travail de leurs prédécesseurs.

⁹⁵¹ U. KREMPEL, *das Remaclus Retabel in Stavelot*, p. 40; J. BRODSKY, *The Stavelot triptych*, n. 3.; J.J.M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, p. 319; D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung*, dans *Rhein-Maas*, II, p. 198 ; E. STEINGRÄBER, in *R.D.K.*, V. (I), col. 28 ; W. VOELKLE, *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York, 1980, p. 11; R. KROOS, *der Schrein des Heiligen Servatius*, p. 94.

restent alors fermement attachés aux théories traditionnelles. Philippe Verdier, en 1981, dans un article consacré aux pignons romans de la châsse de sainte Ode, se disait convaincu que Godefroid était cet orfèvre G. désigné par la lettre de Wibald⁹⁵².

La question de l'identification de l'orfèvre G. est encore abordée de nos jours par les historiens de l'art. Leur ton se fait cependant moins affirmatif, l'examen matériel des œuvres et de leur message iconographique primant sur ce genre de consid ration⁹⁵³.

Dans son article des *Cahiers de civilisation médiévale*, Philippe George, parti à la recherche d'éléments tangibles attestant l'identification de l'orfèvre G.   Godefroid de Huy, attira l'attention sur la mention, dans la réponse de l'orfèvre, des fêtes de Saint Lambert et de sainte Marguerite. La première, spécifiquement liégeoise, ne présentait rien de surprenant. La seconde, en revanche, témoignait d'un culte encore peu implanté, à cette époque, en région mosane. Le fait que sainte Marguerite ait été patronne de l' glise de Tihange, localité périphérique de Huy où le Neufmoustier avait d'importants biens, et qu'il soit fait mention de la sainte dans le martyrologe du prieuré, à la date du 13 juillet, constituaient à ses yeux des coïncidences troublantes semblant attester l'origine hutoise de l'orfèvre G.⁹⁵⁴.

Indépendamment de ses liens irrémédiables avec l'historiographie de Godefroid de Huy, la correspondance échangée entre le célèbre abbé Wibald de Stavelot et l'orfèvre G., par sa qualité et ses particularités intrinsèques, constitue un document de première importance. Cet intérêt n'avait d'ailleurs pas échappé aux pères bénédictins Martène et Durand, qui en avaient, les premiers, publié le texte latin dans le deuxième volume de leur *Amplissima Collectio*⁹⁵⁵.

Ce serait toutefois l'édition critique de cette correspondance par Philippe Jaffé qui allait servir de base à l'argumentation de Jules Helbig et de la majorité de ses successeurs⁹⁵⁶.

Parallèlement à ces  ditions critiques du texte latin, l'échange de lettres entre l'abbé Wibald et l'orfèvre G. allait donner lieu à plusieurs traductions françaises et allemandes. L'interprétation des propos échangés entre l'abbé et son correspondant dépendant directement

⁹⁵² P. VERDIER, *The Twelfth century chasse of St. Ode from Amay*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 1981, p. 70, n. 12.

⁹⁵³ A. LEMEUNIER, dans le catalogue de l'exposition *die Zähringer*, 1986, p. 207 ; B. BAERT, *De Kruisvinding in de Maaslandse Emailkunst*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 2000, p. 13.

⁹⁵⁴ P. GEORGE, *Le plus subtil ouvrir du monde.*, p. 336 et J.-L. KUPPER, J. STIENNON et P. GEORGE, *Les orfèvres mosans devant l'histoire*, p. 14.

⁹⁵⁵ Dom E. MARTÈNE et Dom U. DURAND, *Amplissima Collectio*, II, p. 269-270.

⁹⁵⁶ P. JAFFÉ, *Monumenta Corbeiensi. Bibliotheca rerum Germanicarum I, Wibaldi Epistolae*, Nr 119-120, Berlin, 1864, p. 194-195; Une nouvelle édition de la correspondance de Wibald, est publiée par Timothy Reuter dans les *M.G.H.*

de ces différentes versions, Fidel Rädle s'était interrogé quant à leur justesse⁹⁵⁷. Dans cette optique, il devait revoir la traduction allemande d'Egid Beitz, dans laquelle il relevait quelques failles⁹⁵⁸. La traduction française de Jules Helbig reprise par la suite par Suzanne Collon-Gevaert ne lui semblait pas aussi irréprochable que Marcel Laurent avait pu le soutenir. Sa critique majeure portait sur la compréhension habituelle du ton général de l'échange épistolaire. Là où une majorité d'auteurs avait cru reconnaître des propos badins et fraternels, il relevait une agressivité ironique⁹⁵⁹. Il contestait, d'une manière générale, l'esprit amical et harmonieux des traductions traditionnelles et en proposait une version corrigée⁹⁶⁰.

Fidel Rädle devait finalement s'attacher à définir le caractère exceptionnel et étonnant du document par le fait de ses citations, de ses multiples références littéraires, de ses jeux de mots et de son vocabulaire raffiné. Le ton général des deux lettres, et plus particulièrement la réponse de l'orfèvre, lui paraissaient révélateurs à la fois du statut de ce dernier et de l'estime dans laquelle l'abbé Wibald semblait le tenir⁹⁶¹.

Sous l'angle d'une même approche, Piotr Skubiszewski devait également souligner le haut degré d'éducation atteint par Godefroid :

« *Il maîtrise le genre épistolaire, il sait retourner les arguments de son illustre correspondant, il traite l'abbé à pied d'égal* »⁹⁶².

Plus prosaïquement, Suzanne Wittekind, comparait le cas de l'orfèvre G., artisan laïc au service de Wibald à celui du moine Roger de Helmarshausen. Elle se demandait si l'orfèvre G. possédait un atelier fixe ou s'il se déplaçait au gré des commandes, comme les orfèvres lotharingiens de Suger⁹⁶³.

En admettant que G. et Godefroid de Huy n'aient été qu'une seule et même personne, cet échange épistolaire venait appuyer la crédibilité du commentaire transcrit dans l'*Obituaire*

⁹⁵⁷ F. RÄDLE, *Abt Wibald und der Goldschmied G*, dans *Mittellateinisches Jahrbuch*, 10, 1975, p. 74-79.

⁹⁵⁸ E. BEITZ, *Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst*, Augsburg, 1926, p. 4-6 ; voir plus particulièrement F. RÄDLE, *op.cit.*, p. 76.

⁹⁵⁹ Ainsi, par exemple, Suzanne Collon-Gevaert avait pu parler d'une réaction presque malicieuse (S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 155) ; Timmers soulignait le ton amical des propos échangés entre l'abbé et l'orfèvre ; J. J.-M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, p. 319.

⁹⁶⁰ F. RÄDLE, *op.cit.*, p. 78.

⁹⁶¹ *Idem*, p. 78-79.

⁹⁶² P. SKUBISZEWSKI, *L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre au moyen âge*, dans les actes du colloque *Le travail au moyen âge, une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, 1990, p. 299.

⁹⁶³ S. WITTEKIND, *Altar-Reliquiar-Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, *Pictura et Poesis. Interdisciplinäre Studien zum Verhältnis von Literatur und Kunst*, Cologne, Weimar, Vienne, 2004, p. 23.

du Neufmoustier⁹⁶⁴. Ces observations contribuaient, selon lui, à soutenir l'hypothèse selon laquelle, au moyen âge, le savoir pouvait contribuer à la promotion sociale de l'artiste⁹⁶⁵.

Peter Claussen considérait, de son côté, qu'il s'agissait du premier témoignage écrit d'une relative autonomie artistique⁹⁶⁶.

Jusqu'à présent, l'authenticité du document ne fut guère mise en doute. Or, ces deux lettres nous sont uniquement parvenues par le biais d'une copie tardive dans le cartulaire de l'abbaye de Stavelot. Le fait que Godefroid ait écrit lui-même la lettre adressée à Wibald de Stavelot ne fut jamais réellement contesté, bien que certains doutes soient actuellement émis à ce sujet⁹⁶⁷.

d. de rebus administratione sua gestis

Un dernier document, généralement associé à Godefroid de Huy, bien qu'il n'en donne pas le nom, doit encore être mentionné. Il s'agit du célèbre *De rebus administratione sua gestis* de l'abbé Suger de Saint-Denis, dont un passage affirme qu'une équipe d'orfèvres lotharingiens, tantôt cinq, tantôt sept, fut employée à la confection de pièces d'orfèvrerie destinées à orner l'église abbatiale :

« ... per plures aurifabros lotharingos quandoque quinque, quando septem... »⁹⁶⁸

Parmi ces œuvres, figurait un pied de croix monumental, supportant une croix sertie de pierreries. Tous deux furent dépouillés de leurs ornements au fil des siècles, la plupart des dommages ayant été commis par les Huguenots, durant les guerres de religion. Il semble que l'on perde définitivement la trace des vestiges de la croix à la Révolution, mais peut-être

⁹⁶⁴ *Idem*, p. 299.

⁹⁶⁵ *Idem*, p. 298.

⁹⁶⁶ P. CLAUSSEN, *Goldschmiede des Mittelalters*, dans *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, XXXII, 1978, p. 47-48.

⁹⁶⁷ « Pour autant bien sûr, que Godefroid ait écrit lui-même la lettre ! Pour autant aussi qu'il ne s'agisse pas d'un exercice d'écriture dont les écoles liégeoises étaient friandes ! » (J.-L. KUPPER; J. STIENNON, P. GEORGE, *Les orfèvres mosans devant l'histoire*, p. 14) ; Albert Lemeunier nous avait également fait part d'une remarque analogue au cours d'un entretien.

⁹⁶⁸ La traduction adéquate pour le terme *lotharingos* semble avoir laissé les spécialistes dans la perplexité. Certains le traduisaient par « lorrain », d'autres par « lotharingien ». Ils semblent généralement tomber d'accord en ce qui concerne la localisation en Basse Lotharingie. Timmers résume, quant à lui, assez bien la situation lorsqu'il précise que l'identification d'un atelier d'origine mosane, dans ce groupe d'orfèvres, a été déduite non seulement de la formulation employée par Suger, mais aussi du caractère typologique de l'ornementation du pied de croix (J. J.-M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, p. 333).

même avait-elle péri bien avant⁹⁶⁹. Fort heureusement, les anciens inventaires de Saint-Denis en donnaient une description suffisamment précise pour qu'une reconstitution soit tentée. Un rapprochement avec un pied de croix provenant de l'abbaye de Saint-Bertin fut très vite avancé⁹⁷⁰. Cette œuvre, qui avait fait une soudaine réapparition, au début du XIXe siècle, dans la vitrine d'un chaudronnier, semblait être une réplique, en taille réduite, du pied de croix de Suger⁹⁷¹.

Émile Molinier, dans le catalogue de l'exposition rétrospective organisée en 1900, au *Petit-Palais*, devait énoncer, pour la première fois, un timide rapprochement avec l'orfèvrerie mosane, en particulier avec les œuvres provenant de Stavelot. Il restait cependant assez hésitant quant à l'origine de l'œuvre et n'envisageait aucune attribution. Le compte-rendu de l'exposition, publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* est assez révélateur de la perplexité de l'auteur, qui n'ose à aucun moment utiliser l'épithète mosan et hésite prudemment entre les arts français, lorrains, germaniques et flamands⁹⁷².

C'est Otto von Falke qui franchirait le pas en rattachant l'œuvre et son modèle à Godefroid de Huy, qui aurait, en personne, dirigé l'équipe d'orfèvres lotharingiens au service de l'abbé Suger⁹⁷³. Cette hypothèse prudemment avancée serait présentée comme une certitude par Émile Mâle⁹⁷⁴, qui ne tarissait pas d'éloges envers Otto von Falke et son collaborateur Erich Frauberger.

⁹⁶⁹ À ce sujet, les avis divergent ; P. VERDIER, *What do we know of the great Cross of Suger in Saint-Denis*, dans *Gesta*, IX-2, 1970, p. 12; L. GRODECKI, *Un signum Tau mosan à Saint-Denis*, dans *Mélanges offerts à Jacques Stiennon*, Liège, 1982, p. 337.

⁹⁷⁰ Un rapprochement entre les deux œuvres avait déjà été envisagé en 1843 par Alexandre du Sommerard ; A. du SOMMERARD, *Les arts du Moyen Age*, tome IV, Paris, 1843, p. , n. 1; l'idée avait été reprise par la suite par Deschamps De Pas dans l'article qu'il avait consacré au pied de croix de Saint-Bertin ; A. DESCHAMPS de PAS, *Le pied de croix de l'abbaye du Musée de Saint-Omer*, dans *Annales Archéologiques*, t. 18, p. 5-17; en général, cependant, les spécialistes se réfèrent à l'analyse que Jules Labarte donna de cette hypothèse ; J. LABARTE, *Histoire des arts industriels*, Paris, 1864, p. 253-255.

⁹⁷¹ *Annales archéologiques*, p. 5.

⁹⁷² « Ah ! Il est bien français, ce pied de croix prêté par le musée de Saint-Omer ; mais il s'agit de s'entendre : il n'est point français de l'Ile-de-France, ni des bords de la Loire ; il est français parce qu'il a été créé par des artistes qui ont habité le sol de l'ancienne Gaule. Cette unité territoriale étant admise dans la plus large acception ; proche parent des merveilles exécutées à Stavelot et que possède le musée de Bruxelles, il dérive directement de cet art germanique qu'on retrouve d'une part jusqu'à Boulogne au moins, de l'autre jusqu'à Saint-Denis, en plein XIIe siècle, pratiqué par la main d'artistes lorrains. il ne faudrait point cependant se figurer qu'au Moyen âge il a existé une France dont la nationalité devait être étroitement fixée par les conquêtes de Louis XIV, une France inaccessible aux influences du voisin et entourée – ô ironie des choses !- d'une sorte de muraille. Non, l'art flamand en ses plus belles manifestations du XIIe siècle, appartient aussi à la France, au même titre que l'art pratiqué à Verdun, ... » (É. MOLINIER, *L'Orfèvrerie*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1900, p; 175-176.) ; Quelle étonnante manière de tourner autour du pot...

⁹⁷³ O. VON FALKE, *op.cit.*, p. 75-76.

⁹⁷⁴ « On l'ignorait il y a quelques années, mais on le sait aujourd'hui, M.M. Otto von Bruxelles et Erich Frauberger, dans un remarquable livre consacré à l'orfèvrerie du moyen âge, ont établi que le pied de croix de Saint-Omer était sorti de l'atelier de Godefroid de Claire » (É. MÂLE, *La part de Suger dans la création de l'iconographie du Moyen Âge*, p. 95).

Ce complément à la carrière déjà bien détaillée de Godefroid allait être accueilli avec enthousiasme⁹⁷⁵. L'orfèvre hutois avait, du moins le pensait-on, au cours de ses nombreux voyages, travaillé pour les plus grands de ce monde ; rien ne semblait donc s'opposer à ce que Suger de Saint-Denis vienne, à la suite de Conrad et Lothaire, de Wibald et d' Amaury de Sydon, rejoindre le groupe de sa prestigieuse clientèle.

Le pied de croix de l'abbé Suger et sa prétendue copie, le pied de croix émaillé de Saint-Omer, furent donc ajoutés au palmarès, déjà bien rempli, de l'orfèvre hutois. La relation entre ces deux œuvres fut longtemps considérée comme une évidence de sorte que toute datation tardive du pied de croix de Saint-Omer, risquant d'ébranler cette théorie, fut impitoyablement écartée⁹⁷⁶.

Philippe Verdier irait même jusqu'à envisager que le pied de croix de Saint-Omer ait été, non pas une réplique, comme on l'avancé généralement, mais une maquette préparatoire à petite échelle de celui de Saint-Denis⁹⁷⁷. Rosalie B. Green estimait, quant à elle, que, mise à part une ressemblance globale, le lien traditionnellement évoqué entre les deux œuvres devait rester sujet à caution⁹⁷⁸. Françoise Gaborit-Chopin abondait dans le même sens ; le pied de croix de Saint-Omer devait être l'œuvre d'un atelier voisin de celui du pied de croix de Suger⁹⁷⁹.

Pendant longtemps, on ne songea guère à contester l'intervention de Godefroid à Saint-Denis. Le catalogue de l'exposition liégeoise de 1951 affirmait encore que Suger avait fait appel à Godefroid de Huy et à son équipe⁹⁸⁰. Dès 1930, Pourtant, Félix Rousseau avait adopté

⁹⁷⁵ Dans le catalogue de l'exposition de 1924, l'hypothèse prudente d'Otto von Falke était présentée, dans un style vasarien, comme un trait marquant de la carrière de Godefroid : « *Entre 1144 et 1147, Suger lui confiait comme au plus digne l'exécution de la grande croix de Saint-Denis avec son crucifix d'or fin, son support orné d'émaux, et de toutes les merveilles de l'abbatiale, aucune ne parut plus précieuse au fastueux abbé : lui-même le voulut écrire* » (catalogue de l'exposition de *l'Art ancien au Pays de Liège*, Paris, 1924, p. 25). Sous la plume de Marcel Laurent, la collaboration des 5 à 7 orfèvres lotharingiens devenait, comme par enchantement, l'œuvre du seul Godefroid de Huy.

⁹⁷⁶ Deschamps de Pas avait situé la réalisation du pied de croix de Saint-Omer à l'époque de l'abbé Simon (1177-1186) ; DESCHAMPS de PAS, *op.cit.*, p. 5 ; Karl Hermann Usener opta également pour une datation tardive, dans les années 1180 ; K.-H. USENER, *Zur Datierung des Kreuzfußes von St. Omer*, p. 163-168 ; d'autres auteurs, en revanche, comme par exemple Joseph de Borchgrave d'Altena et Suzanne Collon-Gevaert choisirent une datation précoce, entre 1150 et 1170, datation fondée en grande partie sur la période d'activité supposée de Godefroid de Huy ; à ce sujet, Dietrich Kötzsche faisait observer avec raison : « *Die oftmals weit auseinandergelassenen Zeitbestimmungen bei maasländischen Emailarbeiten des 12 Jahrhunderts werden bei der Datierung des Kreuzfußes von Saint-Omer in exemplarischer Weise offenkundig* » (D. KÖTZSCHE, dans *Rhein und Maas II*, p. 204).

⁹⁷⁷ P. VERDIER, *op.cit.*, p. 1 ; et du même auteur, *la grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 1970, p. 25-26

⁹⁷⁸ R. B. GREEN, *Ex Ungue Leonem*, dans *Essays in Honor of Erwin Panowsky*, New York, 1961, p. 164.

⁹⁷⁹ F. GABORIT-CHOPIN, *La croix de l'abbé Suger*, dans *Bulletin monumental*, 1970, p. 246.

⁹⁸⁰ Catalogue de l'exposition *l'art mosan et les arts anciens du Pays de Liège*, 1951, p. 52.

un ton prudent. William Forsyth serait encore plus intransigeant. Il estimait que le pied de croix avait été une œuvre collective et que, faute d'informations précises, il était préférable de le laisser dans l'anonymat :

« *We cannot abide the calm words Suger who merely says that at times five, at other times seven goldsmith worked on his great cross. Suger would have obtained the best masters, and one of these, we say, must have been Godefroid because he was so famous. Yet is it we who have made him so ? In all honesty there is no answer and, strictly speaking, we must remain content with a nameless master, probably with several.* »⁹⁸¹

Peter Lasko, qui reprenait la question des orfèvres mosans de Saint-Denis dans une étude consacrée à la plaque de la Pentecôte du *Metropolitan Museum*, formulait une remarque judicieuse à laquelle personne ne semblait avoir songé. Comment pouvait-on justifier le fait que Suger ne mentionne pas Godefroid de Huy, orfèvre de renom, au sein de son équipe d'orfèvres lotharingiens, si celui en avait réellement fait partie ?⁹⁸²

Dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, Dietrich Kötzsche faisait une brève allusion au pied de croix de Saint-Denis, attribué à plusieurs *aurifabri lotharingi*. Le pied de Saint-Omer restait anonyme, l'auteur estimant qu'il était pratiquement impossible de localiser avec précision son lieu d'origine. Le nom de Godefroid n'était plus mentionné⁹⁸³. Par la suite, lorsqu'il fut encore question du pied de croix, des formules évasives furent employées. Marie-Madeleine Gauthier, par exemple, l'attribuait au « *rayonnement* » de l'atelier de Godefroid⁹⁸⁴. Seul Philippe Verdier, défenseur acharné des thèses les plus traditionalistes semblait encore convaincu d'une intervention personnelle de Godefroid de Huy dans la réalisation des deux pieds de croix⁹⁸⁵.

⁹⁸¹ W. FORSYTH, *Around Godefroid de Claire*, dans *Metropolitan Museum of art Bulletin*, 1965-66, p. 314.

⁹⁸² P. LASKO, *The Pentecost Pannel and Godefroid de Claire*, dans *the Connoisseur Yearbook*, 1966, p. 51.

⁹⁸³ D. KÖTZSCHE, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, G 17, p. 254 ; pour un récapitulatif de la question relative aux deux pieds de croix, voir également D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 204-210.

⁹⁸⁴ M.-M. GAUTHIER, *Émaux au Moyen Âge occidental*, p. 130, fig. 98 et p.132 ; J. STIENNON, dans *la Wallonie. Le Pays et les Hommes*, p. 245.

⁹⁸⁵ P. VERDIER, *The twelfth-century chasse of st. Ode from Amay*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, p. 23 et n. 51.

3. Godefroid, son école, son atelier : les attributions

La question des pieds de croix de Saint-Denis et de Saint-Omer nous conduit directement au cœur d'une singulière problématique. Alors qu'en réalité seule l'attribution des deux châsses de Huy semble confirmée, on a voulu regrouper sous le nom de l'orfèvre hutois la majeure partie de l'orfèvrerie mosane des années 1145-1175. Confrontés à certaines variations de style et de qualité, les spécialistes élaborèrent les concepts d'atelier et d'école du maître. De cette manière, tout gravitait autour d'un seul homme dont la personnalité et la carrière avaient été peu à peu échafaudées par le discours des historiens de l'art. Tout partait de lui et tout revenait à lui...

Pendant longtemps, le caractère paradoxal de cette situation semble avoir échappé aux chercheurs. Les études clairvoyantes de Peter Lasko, Dietrich Kötzsche, Renate Kroos et Neil Stratford, pour ne citer qu'eux, contribuèrent toutefois à assainir la situation. Le caractère vasarien de la pseudo biographie de l'orfèvre était enfin dénoncé⁹⁸⁶. Ce récit, fondé sur une réalité historique, avait pris, sous la plume enthousiaste de quelques historiens, l'ampleur d'un mythe, d'une légende et avait finalement davantage brouillé les données qu'il ne les avait éclaircies⁹⁸⁷.

L'erreur de nombreux chercheurs fut peut-être d'appréhender le contexte de l'orfèvrerie mosane avec des critères propres à l'époque moderne. Si des artistes comme Godefroid semblent avoir bénéficié d'une certaine reconnaissance sociale, il ne faut pas pour la cause en faire des Michelange, des Léonard de Vinci, voire des Matisse ou des Picasso !

L'analyse de pièces d'orfèvrerie de grandes dimensions, comme par exemple les châsses, révèle souvent l'intervention, successive ou simultanée, de plusieurs individus. Il semble donc qu'il faille davantage raisonner en terme d'atelier⁹⁸⁸. On ignore toutefois à quel type de réalité correspond ce terme un peu flou. Faut-il envisager la collaboration de différentes personnalités de même acabit ou au contraire imaginer un chef d'atelier éminent dirigeant des ouvriers subordonnés⁹⁸⁹. Y avait-il d'ailleurs une seule réalité ? En d'autres

⁹⁸⁶ N. STRATFORD, *Catalogue of medieval enamels*, p. 32

⁹⁸⁷ P. LASKO, dans *Ars Sacra*, p.186.

⁹⁸⁸ Hanns Swarzenski, confronté à la diversité stylistique des œuvres attribuées à Godefroid, et dérouté devant l'impossibilité, en dehors des châsses de Huy, de lui attribuer aucune œuvre spécifique, en arrivait à cette conclusion : « *Under the circumstances it seems advisable to speak of Godefroid style in a collective sense, rather than to attribute to this famous Goldsmith a specific work.* » (H. SWARZENSKI, *The Song of the Three Worthies*, dans *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, LXI, Boston, 1958, p. 32.)

termes, les ateliers rhéno-mosans fonctionnaient-ils selon un système fixe et déterminé ou bien adaptaient-ils leur organisation et leur fonctionnement au gré des circonstances ?

Par ailleurs, l'historicité de l'orfèvre Godefroid, indépendamment de ce que la littérature scientifique a voulu en faire, reste un fait établi. Le personnage a existé et deux œuvres au moins peuvent lui être attribuées. Il serait donc abusif de vouloir l'écarter des débats. Si cette réalité nous échappe encore, faute d'éléments, il est toutefois permis de supposer que derrière son nom se cachent plusieurs personnalités, liées entre elles, que ce soit par la structure d'un atelier ou d'une autre manière.

William Forsyth, qui avait, lui aussi, constaté la fragilité de l'édifice construit autour du nom de Godefroid de Huy, arrivait au même type de conclusion. Il faisait toutefois remarquer avec pertinence que la suppression du nom de l'orfèvre mosan et des attributions qui y sont liées entraînerait un chaos tant inévitable qu'inutile⁹⁹⁰.

a. les œuvres attribuées à Godefroid de Huy

Comme nous l'avons déjà fait remarquer, le classement d'Otto von Falke allait influencer de manière déterminante l'avenir des recherches mosanes. Sous la plume de l'érudit allemand, Godefroid de Huy se voyait attribuer une liste impressionnante d'œuvres émaillées et orfèvrées. Si, avec le temps, certaines attributions ne furent guère reprises, d'autres groupements ou associations semblent en revanche s'être confirmés ou précisés.

-les reliquaires de Stavelot

La publication de la correspondance échangée entre Wibald et l'orfèvre G, et l'identification de cet orfèvre à Godefroid de Huy, dirigea l'attention du monde scientifique

⁹⁸⁹ Timmers envisageait Godefroid comme le leader d'une équipe. Par ailleurs il trouvait, dans la mention des *aurifabri lotharingi*, de Suger la preuve que ces orfèvres étaient itinérants et travaillaient en groupe ; J. J. M. TIMMERS, *op. cit.*, p. 319 et 333.

⁹⁹⁰ « *The edifice the scholarship has built upon this name is however very shaky . As Peter Lasko put it, not one existing enamel can with certainty be attributed to Godefroid. The encomiums that give us his name were all written some time after his death, which probably occurred in the 1170's. Godefroid is associated with abbot Wibald of Stavelot only on the strength of a letter that Wibald wrote in 1148 to « Dear son, G, the Goldsmith », requesting him to deliver as soon as he could the objects ordered long before. The variety of style attributed to Godefroid have made us even less sure of his identity and have unfortunately dimmed some useful grouping of enamels around his name. Nevertheless, to throw out, bag and baggage, both the name and the attributions and to start all over again would create useless chaos.* » (W. FORSYTH, *op.cit.*, p. 314).

vers l'abbaye de Stavelot. Les scientifiques s'efforcèrent tout d'abord d'identifier l'œuvre dont il était fait mention dans la lettre de 1148.

Le chanoine Reusens⁹⁹¹ et Joseph Demarteau⁹⁹², avaient été les premiers, nous l'avons vu, à évoquer, à ce sujet, le retable de saint Remacle (**pl. 44-1 à 2**). Cette hypothèse séduisante, suscitée par le redécouverte d'une gravure reproduisant l'œuvre disparue, serait également reprise par Otto von Falke. L'étude comparative des techniques ornementales devait le pousser à attribuer à Godefroid les principaux chefs-d'œuvre stavelotains : le chef-reliquaire du pape Alexandre (**pl. 18-3**)⁹⁹³, le retable et la châsse de saint Remacle⁹⁹⁴, et le triptyque Pierpont-Morgan (**pl. 46-1**), encore désigné comme étant le retable de Hanovre⁹⁹⁵.

Le groupe des orfèvreries stavelotaines, resté jusqu'alors dans l'anonymat se retrouvait en bloc associé au nom, déjà illustre, de Godefroid de Huy. Cette attribution, fondée pourtant sur un ensemble d'associations réductrices et subjectives, serait appuyée par une majorité de chercheurs.

Charles Hercule Read allait publier, en 1910, un article dans lequel il défendait l'attribution à Godefroid de Huy du triptyque émaillé de Stavelot⁹⁹⁶.

Marcel Laurent confirmerait, de son côté, l'attribution des émaux du chef-reliquaire et des médaillons du retable de saint Remacle à une seule et même main. Karl Hermann Usener, complétait ce groupe par le triptyque Pierpont-Morgan. Ils maintenaient tous les deux l'identification du maître de cet atelier à l'orfèvre G., alias Godefroid de Huy⁹⁹⁷.

⁹⁹¹ D. van de CASTEELE, *Dessin authentique du retable en argent doré que Wibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot*, p. 230.

⁹⁹² J. DEMARTEAU, *Le retable de saint Remacle à Stavelot*, p. 146 et 157.

⁹⁹³ O. VON FALKE et E. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, p. 62 ; l'origine stavelotaine du chef-reliquaire est restée longtemps ignorée. A la fermeture de l'abbaye, le reliquaire avait été emporté par un moine en fuite, Nicolas Closset, à la mort duquel on le déposa à l'église de Xhendelesse. Lorsque l'état le racheta en 18 pour le donner aux *Musée royal d'Armures et d'Antiquités*, on avait tout oublié de son origine. L'érudit allemand Aus'm Weerth fut le premier à hasarder un rapprochement entre le chef-reliquaire de Bruxelles, que l'on datait alors du XIIIe siècle, et le texte de translation des reliques recopié dans le cartulaire de l'abbaye de Stavelot à l'année 1145 ; E. AUS'M WEERTH, dans *Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland*, 1868, n°46, p. 138.

⁹⁹⁴ *Idem*, p. 62.

⁹⁹⁵ *Idem*, p. 69 ; l'autel portatif, jugé trop différent de l'ensemble par le style et la technique était attribué à un élève, un successeur de l'orfèvre ; *Idem*, p. 76.

⁹⁹⁶ C. H. READ, *On a triptych of the 12th Century from the abbey of Stavelot*, dans *Archaeologia*, t. LXII, Oxford, 1910, p. 21-30 ; Cette étude allait contribuer à la diffusion, outre Manche, des travaux et théories consacrés à l'orfèvre hutois, ce qui, nous le verrons, n'allait pas être sans influence sur l'avenir des recherches.

⁹⁹⁷ M. LAURENT, *Art Rhénan, art mosan, art byzantin*, p. 85 ; K. H. USENER, *Sur le chef-reliquaire du pape Alexandre*, p. 57 et 59.

Suzanne Collon-Gevaert contesterait l'attribution du retable de saint Remacle à Godefroid de Huy. Alors que la majorité de ses prédécesseurs situait la réalisation de l'œuvre en 1148, sur base de la correspondance échangée entre Wibald et l'orfèvre G., elle préférait la date de 1135, consignée dans les écrits du chroniqueur Aubert le Mire. Cette date lui semblait dès lors trop précoce pour que l'œuvre puisse être attribuée à l'orfèvre hutois.

Elle lui donnait en revanche, sans aucune hésitation, le chef-reliquaire du pape saint Alexandre⁹⁹⁸, attribution reprise par le comte Joseph de Borchgrave d'Altena et par Hubert Landais, qui avançait à ce sujet une intéressante comparaison entre les bustes émaillés du socle et les personnifications de vertus, sur la petite châsse de Saint-Ghislain⁹⁹⁹.

Joseph Deer reprendrait, à son tour, l'attribution traditionnelle du retable de saint Remacle et du triptyque Pierpont-Morgan au mystérieux *aurifaber*. Il situait le chef-reliquaire, perçu comme une œuvre de jeunesse de Godefroid, au début d'une série d'œuvres dont la bulle d'or de Frédéric Barberousse formait le point final¹⁰⁰⁰.

Dès les années soixante toutefois, des critiques devaient être émises à l'encontre de ces diverses attributions. En 1964 déjà, Dietrich Kötzsche avait dénoncé leur caractère abusif. Ces spéculations historiques, fondées sur l'identification de Godefroid à l'orfèvre G., lui paraissaient simplement irrecevables. Les similitudes observées entre les différents reliquaires stavelotains ne s'expliquaient pas, selon lui, par l'intervention d'une seule main, mais plutôt par leur appartenance commune à la sphère artistique mosane¹⁰⁰¹.

Cette observation serait formulée une nouvelle fois, en 1973, dans le volume d'études consécutif à l'exposition *Rhin-Meuse*. Kötzsche, qui invitait les chercheurs à se méfier des associations d'objets non apparentés, citait, comme exemple flagrant de ce phénomène, le cas du retable de saint Remacle et du chef-reliquaire du pape Alexandre¹⁰⁰². Deux ans auparavant, Ulla Krempel, avait déjà contesté l'attribution de ces deux œuvres à un même artiste¹⁰⁰³.

Dans son étude du triptyque Pierpont-Morgan, William Voelkle relevait, lui aussi, d'importantes variations stylistiques, non seulement entre les châsses de Huy et les orfèvreries

⁹⁹⁸ S. COLLON-GEVAERT, *Art roman dans le Vallée de la Meuse*, p. 74 et 184.

⁹⁹⁹ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Notes pour servir à l'histoire de l'Art en Hainaut*, p. 11 ; Hubert LANDAIS, *Autour de Godefroid de Huy, dans l'Art mosan*, p. 140 ; au sujet de ce rapprochement, voir également N. STRATFORD, *op.cit.*, p. 84.

¹⁰⁰⁰ J. DEER, *Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barabarossa*, p. 72, 76, 77.

¹⁰⁰¹ D. KÖTZSCHE, *Romanische Kunst an der Maas im 11., 12. und 13. Jahrhundert*, dans *Aachener Kunstblätter*, 29, 1964, p. 241.

¹⁰⁰² D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung*, p. 199.

¹⁰⁰³ U. KREMPEL, *Das Remacusetabel in Stavelot*, p. 24.

de Stavelot, mais aussi au sein même du groupe stavelotain, dont il jugeait les représentants trop dissemblables l'un de l'autre pour être l'œuvre d'une seule personnalité¹⁰⁰⁴.

Cette vague de protestations ne serait toutefois pas suivie par tous. Dans une étude consacrée au triptyque Pierpont-Morgan, Joyce Brodsky, soulignait, à l'encontre des théories développées par William Voelkle, les similitudes techniques et stylistiques reliant le triptyque, le retable de saint Remacle, et le chef-reliquaire du pape Alexandre. Elle attribuait ces trois œuvres à un même atelier, mais ne maintenait pas l'attribution traditionnelle à Godefroid¹⁰⁰⁵.

Peter Lasko, qui avait pourtant souligné avec perspicacité les problèmes liés au nom de Godefroid de Huy, relevait une série d'affinités stylistiques entre les émaux du chef-reliquaire et les deux médaillons émaillés du retable de la Pentecôte, et les attribuait au même atelier¹⁰⁰⁶.

Timmers estimait de son côté qu'il y avait de fortes chances pour que le triptyque soit une œuvre de l'aurifaber G., alias Godefroid¹⁰⁰⁷.

Marie-Madeleine Gauthier devait pleinement adhérer aux théories traditionnelles. Elle attribuait au même jeune artiste, c'est-à-dire à Godefroid de Huy, le trio stavelotain habituel, formé par le chef-reliquaire du pape Alexandre, le retable de saint Remacle et le triptyque Pierpont-Morgan¹⁰⁰⁸. Ces attributions seraient reprises par Jacques Stiennon¹⁰⁰⁹, et par Philippe Verdier¹⁰¹⁰.

Jean Squilbeck, qui avait rejeté l'origine mosane de la tête d'argent, et contesté la vraisemblance d'une translation des reliques, le jour du Vendredi Saint 1145, maintenait en revanche l'attribution des émaux du socle à Godefroid de Huy¹⁰¹¹.

Certaines orfèvreries, dont l'origine n'était pas établie de manière formelle, furent rapprochées du milieu stavelotain. Ce fut principalement le cas du retable de la *Pentecôte*, provenant de l'église Saint-Castor de Coblenche et conservé au *Musée de Cluny*. Suzanne Collon-Gevart avait relevé, dans le deuxième volume de l'*Amplissima Collectio* des pères bénédictins Martène et Durand, la mention d'un retable figurant la *Pentecôte*. Elle l'avait

¹⁰⁰⁴ W. VOELKLE, *The iconography of the finding of the True cross in Mosan Art of the last Half of the Twelfth Century*, Columbia University thesis, 1968 ; *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the legend of the true cross*, New-York, 1980.

¹⁰⁰⁵ J. BRODSKY, *The Stavelot Triptych*, dans *Gesta*, 1972, p. 19, 27-30.

¹⁰⁰⁶ P. LASKO, *Ars Sacra*, p. 186.

¹⁰⁰⁷ J. J. -M. TIMMERS, *de Kunst van het Maasland*, p. 335

¹⁰⁰⁸ M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, p. 122-140.

¹⁰⁰⁹ J. STIENNON, dans *La Wallonie*, p. 245.

¹⁰¹⁰ P. VERDIER, *The twelfth Century chase of St. Ode from Amay*, p. 22.

¹⁰¹¹ J. SQUILBECK, *le chef reliquaire de Stavelot*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1943, p. 17 ; et du même auteur, *Le chef reliquaire du pape Alexandre aux MRAH. Critique historique et examen des formes*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1984, p. 6 et 15.

aussitôt identifié comme étant celui du *Musée de Cluny*. Il serait parvenu en Allemagne pendant la révolution, sa présence à Coblençe n'étant d'ailleurs pas attestée avant le XIX^e siècle¹⁰¹².

Cette hypothèse séduisante serait contestée par Peter Lasko, qui soutenait que le retable avait été commandé à la fin des années 1150, pour le chœur de Saint-Castor de Coblençe¹⁰¹³. Il maintenait toutefois l'origine mosane du retable en observant que ses personnages étaient pratiquement interchangeables avec ceux du maître principal de la châsse de Visé¹⁰¹⁴.

Philippe Verdier allait, quant à lui, maintenir le retable de la *Pentecôte* au sein du corpus des œuvres présumées de Godefroid de Huy pour l'abbaye de Stavelot¹⁰¹⁵.

Comme nous l'avons déjà souligné, au cours des vingt dernières années, les discussions relatives à Godefroid de Huy eurent tendance à s'éloigner du cœur des débats. Toutefois, lorsqu'il est question des œuvres stavelotaines, son nom est encore évoqué. Dans un article consacré à l'iconographie de *l'Invention de la Vraie Croix* dans l'orfèvrerie mosane, Barbara Baert, n'excluait pas que Godefroid ait pu être l'auteur du triptyque Pierpont-Morgan. Elle prenait cependant soin de préciser qu'il s'agissait là d'une pure extrapolation¹⁰¹⁶.

-le groupe des châsses

La question des châsses mosanes est directement liée à la problématique concernant Godefroid de Huy. Outre les châsses de saint Domitien et de saint Mengold, la châsse de saint Hadelin de Visé, la châsse romane de saint Remacle de Stavelot, la châsse de saint Héribert de Deutz, la châsse de saint Servais de Maastricht, la châsse de saint Vanne de Verdun et finalement les pignons romans de la châsse de sainte Ode d'Amay furent tout à tour associées à son nom.

les châsses de saint Domitien et de saint Mengold (pl. 34-1 à 2) :

¹⁰¹² S. COLLON-GEVAERT, *L'origine du retable dit de Coblençe au Musée de Cluny*, dans *Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1934, p. 6-11.

¹⁰¹³ P. LASKO, *Ars Sacra*, p. 300, n. 59.

¹⁰¹⁴ *Idem*, p. 192.

¹⁰¹⁵ P. VERDIER, *op.cit.*, p. 22.

¹⁰¹⁶ B. BAERT, *De Kruisvinding in de Maaslandse emailkunst*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art.*, p. 13.

Les deux châsses de Huy se trouvent évidemment au centre de la problématique. Dès 1854, Vierset-Godin et Edouard Lavalleye en soulignaient l'intérêt et exigeaient une restauration immédiate des deux fiertes¹⁰¹⁷. Leur attribution à Godefroid de Huy, avancée par Jules Helbig et développée, ensuite, par Otto von Falke, allait être approuvée par de nombreux spécialistes. Comme il s'agissait des seules œuvres documentées attribuables à Godefroid, elles allaient servir de référence pour un grand nombre d'attributions ce qui, étant donné leur mauvais état de conservation, devait se révéler par moment assez problématique.

En dépit des avertissements de Jules Helbig, de nombreux chercheurs se laisseront induire en erreur par le délabrement des deux reliquaires. Alors qu'Hermann Beenken s'était précisément servi de l'apparence médiocre des deux châsses pour réfuter l'attribution de la châsse de saint Héribert à Godefroid, quelques chercheurs belges, parmi lesquels nous trouvons le chanoine Demaret et Suzanne Collon-Gevaert, adopteront la démarche inverse en refusant d'attribuer au célèbre orfèvre des œuvres qui leur paraissaient indignes de son talent¹⁰¹⁸.

Les châsses de Huy ont effectivement beaucoup souffert des multiples restaurations qui leur furent infligées au cours des siècles, mais d'une manière générale, les spécialistes, loin de se laisser influencer par leur état de conservation déplorable, continueront à les considérer, à l'appui de la notice de l'obituaire, comme les seuls témoignages assurés de l'art de Godefroid de Huy. La structure même des deux châsses, avec les compartiments quadrangulaires des longs côtés et les médaillons du toit, et les quelques éléments émaillés de leur décor, servirent de fondement à de multiples rapprochements. Joseph de Borchgrave d'Altena allait mettre en parallèle ces vestiges émaillés et les émaux ornementaux visibles sur le bras-reliquaire de Charlemagne et sur le triptyque de l'église Sainte-Croix¹⁰¹⁹. Timmers, qui avait déjà souligné la parenté structurelle existant entre les châsses de Huy et de Maastricht, insisterait également sur la similitude indéniable de leurs ornements au vernis bruns¹⁰²⁰.

Le décor en repoussé original a été remplacé dans sa quasi-totalité. Quelques vestiges, comme par exemple la très belle tête d'ange du toit de la châsse de saint Mengold, ont

¹⁰¹⁷ Nous ne pouvons que nous réjouir, avec le comte Joseph de Borchgrave d'Altena, que cette première restauration n'ait pas eu lieu.

¹⁰¹⁸ M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XIIIe au XVIe siècle*, p. 9 ; C. DEMARET, *La Collégiale notre-Dame à Huy, Notes et Documents*, Huy, 1924, p. 64-65 ; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, p. 156.

¹⁰¹⁹ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan*, Liège, 1951, n° 98, p. 71 et *Les châsses de saint Mengold et de saint Domitien*, dans le *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 1961, p. 32.

¹⁰²⁰ J. J.-M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, p. 321.

toutefois permis des rapprochements intéressants. Ulla Krempel et Dietrich Kötzsche l'avaient comparé aux anges du triptyque de l'église Sainte-Croix, tandis que Philippe Verdier, Renate Kroos, Albert Lemeunier et Neil Stratford faisaient le lien avec un des pignons de la châsse romane de sainte Ode d'Amay¹⁰²¹.

la châsse de saint Hadelin (pl. 36-1) :

La châsse de saint Hadelin a souvent été associée au nom de Godefroid de Huy. Le chanoine Reusens avait été le premier à souligner les similitudes évidentes unissant les longs reliefs de la châsse aux panneaux historiés du retable de saint Remacle, de Stavelot¹⁰²². A sa suite, Otto von Falke, Jules Helbig et Joseph Destrée allaient attribuer la châsse de Visé à Godefroid, sur base, cette fois, de comparaisons avec les châsses de Mengold et Domitien¹⁰²³.

Contrairement à ses prédécesseurs, Marcel Laurent, soulignant le caractère composite de la châsse, rappelait qu'Otto von Falke l'avait attribuée à Godefroid. Il semblait s'étonner de la hardiesse d'une telle proposition¹⁰²⁴.

Karl Hermann Usener, qui situait la châsse de Visé dans la suite de l'orfèvre Renier de Huy, s'intéresserait tout particulièrement aux reliefs des longs côtés. Là où Jules Helbig et Otto von Falke avaient cru voir l'œuvre d'un seul homme, il relevait l'intervention de plusieurs mains, parmi lesquelles un maître principal dont les reliefs était rapprochée du retable de Stavelot¹⁰²⁵. Il rapprochait également les têtes en repoussé de la châsse de la tête d'argent du pape Alexandre¹⁰²⁶.

¹⁰²¹ U. KREMPEL, *op.cit.*, p. 34; D. KÖTZSCHE, *zum Stand der Forshung*, p. 197; R. KROOS, *op.cit.*, p. 102-103; A. LEMEUNIER, *l'ancienne châsse de sainte Ode*, dans le catalogue de l'exposition *Trésors d'Amay*, p. 81-89; N. STRATFORD, *op.cit.*, cat. 17, p. 96.

¹⁰²² Voir la reproduction de la lettre du chanoine Reusens dans D. VAN DE CASTEELE, *op.cit.*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Histoire.*, p. 232.

¹⁰²³ O. VON FALKE, *op.cit.*, p. 64; J. HELBIG, *l'art mosan*, p. 44-47; Il est amusant, à ce sujet, de constater que J. Destrée attribue la châsse à un certain Richard de Claire; J. DESTRÉE, *la châsse de saint Hadelin conservée à l'église de Visé, XIIIe siècle*, dans *Annales de la Société Royale d'archéologie de Bruxelles*, IV, 1890, p. 283-298; opinion sur laquelle il reviendra d'ailleurs en 1905 en affirmant que m'attribution à notre orfèvre hutois n'est pas un fait acquis; J. DESTREE, *L'orfèvrerie sur les bords de la Meuse*, dans le catalogue de l'exposition *l'art ancien au Pays de Liège*, p. III.

¹⁰²⁴ M. LAURENT, *Christus belliger insignis*, dans les *Mélanges Godefroid Kurth*.

¹⁰²⁵ K. H. USENER, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge*, p. 91-104 et 133-134; J. Destrée avait déjà relevé plusieurs inégalités de facture; J. DESTRÉE, *op.cit.*, p. III.

¹⁰²⁶ K. H. USENER, *Sur le chef-reliquaire du pape saint Alexandre*, p. 58.

Les connivences étroites existant entre la châsse de saint Hadelin et les fonts baptismaux de saint Barthélemy ont été soulignées à de nombreuses reprises¹⁰²⁷. Ces ressemblances indéniables portèrent Joseph de Borchgrave d'Altena à dater la châsse vers l'an 1100, c'est à dire, avant les fonts. Cette théorie, qui excluait, pour des raisons chronologiques évidentes, la possibilité d'une participation de Godefroid de Huy dans sa réalisation, ne serait guère suivie¹⁰²⁸.

Albert Lemeunier et Robert Didier, dans une remarquable étude monographique consacrée à la châsse visétoise, proposeraient, à la suite de Karl Hermann Usener, de partager la réalisation des longs côtés entre plusieurs mains. Evoquant les comparaisons fréquentes, dans la littérature scientifique, entre la châsse de saint Hadelin et le retable de Stavelot, ils affirmaient leurs réticences face à ce type de démarche, rappelant que le témoignage principal du retable disparu restait le dessin de 1661¹⁰²⁹. Ils relevaient, en outre, un certain nombre de différences stylistiques entre les deux œuvres, ce qui les amenait à réfuter leur attribution à un même auteur¹⁰³⁰. Une confrontation de la châsse de saint Hadelin et des deux châsses de Huy les conduisait à rejeter l'attribution de la châsse de Visé à Godefroid de Huy¹⁰³¹.

la châsse de saint Héribert (pl. 35-1):

La châsse de saint Héribert se trouve quant à elle, nous avons déjà eu l'occasion de l'évoquer, au centre d'un vaste débat. Classée parmi les chefs-d'œuvre de l'art rhénan, à l'exposition de Düsseldorf, elle avait été rendue à l'art mosan par Otto von Falke. Ce dernier avait fondé son attribution sur une analyse comparative de la structure et des ornements de la châsse, qu'il rapprochait de diverses œuvres mosanes. Les apôtres en repoussé étaient

¹⁰²⁷ Entre autres O. VON FALKE, *Das romanische Kunstgewerbe*, dans *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbe*, I, G. LEHNET (éd.), Berlin, 1907, p. 267; H. BEENKEN, *Schreine und Schranken*, p. 75; M. DEVIGNE, *op. cit.*, p. 21; K. H. USENER, *Reiner von Huy*, p. ; H. SCHNITZLER, *Die Goldschmiedplastik der Aachener Schreinwerkstatt*, p. 12-14; S. GEVAERT, *L'orfèvrerie mosane au Moyen Âge*, p. 12-13; voir également le chapitre consacré aux fonts de Saint-Barthélemy.

¹⁰²⁸ Peter Lasko se fondait sur les mêmes arguments pour contester cette hypothèse; il estimait en effet que la ressemblance était telle que la châsse ne pouvait avoir précédé les fonts ; P. LASKO, *Ars Sacra*, p. 182-183.

¹⁰²⁹ R. DIDIER et A. LEMEUNIER, *La châsse de saint Hadelin de Celles-Visé*, dans *Trésors d'art religieux au pays de Visé et Saint Hadelin*, Visé 1988, p. 97.

¹⁰³⁰ *Idem*, p. 179

¹⁰³¹ *Idem*, p. 181.

comparés à ceux de la châsse de saint Servais, ainsi qu'aux anges du toit de la châsse de saint Mengold. Les parties émaillées faisaient, quant à elles, l'objet de comparaisons étroites avec les émaux du triptyque de Stavelot¹⁰³².

Josef Braun avait été le premier à rejeter cette hypothèse, en refusant même d'admettre l'existence d'une école d'orfèvrerie spécifiquement mosane¹⁰³³. Hermann Beenken, qui admettait la présence d'influences mosanes sur certaines parties de la châsse, refusait de l'attribuer à Godefroid de Huy, la châsse de saint Mengold, seule œuvre certaine de l'orfèvre mosan, lui paraissant nettement inférieure¹⁰³⁴.

Les chercheurs francophones, en revanche, feraient un accueil positif à l'hypothèse de von Falke. Émile Mâle, qui approuvait l'attribution de la châsse à Godefroid de Huy, pensait y trouver un argument supplémentaire en faveur d'une intervention de l'orfèvre mosan à Saint-Denis ; un des prophètes de la châsse se tenait les jambes croisées, attitude inspirée selon lui à Godefroid par les statues du portail de Suger¹⁰³⁵.

Marcel Laurent, en réponse aux arguments de ses collègues allemands, justifiait l'origine mosane de la châsse de Deutz par d'étroites comparaisons entre les prophètes émaillés des montants et des représentations analogues dans la Bible de Stavelot¹⁰³⁶.

Suzanne Collon-Gevaert allait quant à elle proposer d'attribuer à un même artiste les médaillons émaillés du toit de la châsse et les panneaux en repoussé du retable de saint Remacle. Elle n'avancait pas le nom de Godefroid, l'essentiel étant pour elle de défendre non pas une attribution précise mais l'origine mosane de la châsse¹⁰³⁷.

Une seconde génération de chercheurs allemands allait, par la suite, adopter une position plus conciliante en partageant le travail entre deux artistes, l'un mosan et l'autre rhénan. Cette hypothèse, avancée pour la première fois par Luise Straus, puis reprise quelques années plus tard par Hermann Schnitzler, serait par la suite adoptée par une majorité de chercheurs¹⁰³⁸.

¹⁰³² O. VON FALKE, *op.cit.*, p. 64-65.

¹⁰³³ J. BRAUN, *Meisterwerke der deutsche Goldschmiedekunst*, 1922, II, p. XI-XII; *Der Heribert Schrein zu Deutz, sine Datierung und seine Herkunft : Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 6, 1929, p. 118-120.

¹⁰³⁴ H. BEENKEN, *Schreine und Schranken*, p.173-174.

¹⁰³⁵ É. MÂLE, *La part de Suger dans la création de l'iconographie du Moyen Age*, p. 165; *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, p. 157, n. 2.

¹⁰³⁶ M. LAURENT, *op.cit.*, dans *Byzantion*, p. 94.

¹⁰³⁷ S. COLLON-GEVAERT, *Les médaillons émaillés de la châsse de saint Héribert*, p. 145-148.

¹⁰³⁸ L. STRAUS, *Wer ist der Meister des Heribertschreins ?*, p. 551-554 ; F. WITTE, *Tausend Jahre des deutschen Kunst am Rhein*, Berlin, 1932, P. 58 ; SCHNITZLER, *Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinwerkstatt*, 1934, p. VI et p. 8 ; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 184-186 ; J.J.M. TIMMERS, *de Kunst van het Maasland*, p. 353-354.

Bien que l'attribution de la châsse de saint Héribert à Godefroid de Huy n'ait pas été maintenue, les spécialistes continuèrent à la comparer aux œuvres traditionnellement regroupées sous son nom. Hermann Schnitzler la comparait au pied de croix de Saint-Omer en arguant de la parenté des compositions, de la disposition des personnages et de la cohabitation des représentations d'apôtres et de prophètes¹⁰³⁹. Aloïs Weisgerber estimait que le maître des médaillons du toit pouvait avoir été formé auprès d'un maître talentueux auquel il attribuait le triptyque Pierpont-Morgan, les triptyques Dutuit et le triptyque de saint André à Trèves¹⁰⁴⁰. Hubert Landais relevait quant à lui d'étroites similitudes dans la conception scénique des médaillons émaillés de la châsse et du triptyque de Stavelot. Le songe de saint Trudon, sur la châsse, et celui de Constantin, sur le triptyque, en fournissaient, selon lui, une démonstration convaincante¹⁰⁴¹.

la châsse de saint Servais (**pl. 38-1**) :

La châsse de saint Servais de Maastricht, étudiée par le chanoine Bock dès 1873¹⁰⁴², fut pour la première fois intégrée dans le corpus des œuvres attribuées à Godefroid de Huy par Otto von Falke. Ce dernier fondait son attribution sur une comparaison de sa structure, partagée en caissons sur les longs côtés et ornées de médaillons sur le toit, avec les châsses de saint Héribert, de saint Hadelin, et bien sûr de saint Mengold et de saint Domitien. Il soulignait également la quasi-absence de décor émaillé à la fois sur les deux châsses de Huy et sur celle de Maastricht, et rappelait par ailleurs que le chanoine Reusens avait déjà avancé une comparaison des reliefs du toit de la châsse de saint Servais et de ceux du retable de saint Remacle de Stavelot¹⁰⁴³.

Karl Hermann Usener rapprochait, lui aussi, la structure de la châsse de saint Servais de celle des châsses de Huy. Il attribuait toutefois les apôtres des longs côtés à deux mains différentes. L'une d'entre elles, responsable des apôtres Paul, Jacques, Jean et Barthélemy, se serait située dans ce qu'il considérait être la prolongation du style de Renier de Huy. Les

¹⁰³⁹ H. SCHNITZLER, *die Goldschmiedplastiek*, p. 19.

¹⁰⁴⁰ A. WEISGERBER, *Studien zu Nikolaus von Verdun und der Rheinische Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts*, Bonn, 1940, p. 75-76; Voir également la comparaison avec les figures du retable de Coblenze p.149, n. 33.

¹⁰⁴¹ H. LANDAIS, *Autour de Godefroid de Huy*, dans FRANCASTEL (éd.), *L'art mosan. Journées d'études*, p. 143.

¹⁰⁴² F. BOCK et W. WILLEMSSEN, *Antiquités sacrées conservées dans les anciennes églises collégiales de Saint-Servais et de Notre-Dame de Maestricht*, Maastricht, 1873.

¹⁰⁴³ O. VON FALKE et E. FRAUBERGER, *op.cit.*, p. 64-65.

visages barbues des saints Paul et Barthélemy étaient comparés aux têtes des personnages de la châsse de Visé, ainsi qu'à ceux, en faible relief, des volets du triptyque de l'église Sainte-Croix. Certains rapprochements stylistiques avec le retable de *la Pentecôte* étaient également formulés, mais à aucun moment le nom de Godefroid n'était avancé. La châsse était, en revanche, intégrée au groupe de Maastricht¹⁰⁴⁴.

Cette idée d'une école d'orfèvrerie mosane dont l'épicentre se serait situé à Maastricht n'était pas neuve. Depuis l'exposition de Malines, en 1864, la question avait été abordée par de nombreux chercheurs¹⁰⁴⁵. On la retrouverait, par la suite, sous la plume de Suzanne Collon-Gevaert, mais comme cette dernière rejetait formellement l'attribution des châsses de Huy à Godefroid, il va de soi qu'elle n'ait, à aucun moment, envisagé de lui attribuer la châsse de saint Servais¹⁰⁴⁶.

D'une manière générale, l'attribution de la châsse de Maastricht à Godefroid de Huy semble avoir été rapidement évacuée des débats. Cette prise de position semble d'autant plus paradoxale qu'une majorité d'auteurs maintenait la comparaison de sa structure avec les châsses de Huy, et que les œuvres généralement évoquées à titre de comparaison stylistique étaient toutes associées ; d'une manière ou de l'autre, au nom de l'orfèvre mosan.

Hermann Schnitzler, qui approuvait l'ensemble des conclusions de Karl Hermann Usener, comparait les apôtres du côté de saint Paul aux apôtres de la châsse de saint Héribert, ainsi qu'à ceux du retable de *la Pentecôte*. Cette comparaison serait, par la suite, reprise également par Aloïs Weisgerber et Peter Lasko¹⁰⁴⁷.

Dietrich Kötzsche, situait les apôtres du côté de saint Paul dans la tradition stylistique de la châsse de saint Hadelin et du reliquaire de l'église Sainte-Croix. Timmers les comparait, quant à lui, aux personnages du bras-reliquaire de Charlemagne¹⁰⁴⁸.

Alors que les datations les plus diverses étaient avancées, les scientifiques semblent pourtant s'être entendus pour rapprocher la châsse de saint Servais d'un groupe relativement homogène, composé des châsses de Huy, du retable de *la Pentecôte*, du triptyque de l'église

¹⁰⁴⁴ K. H. USENER, *op.cit.*, p. 44-48.

¹⁰⁴⁵ E. REUSENS, *éléments d'archéologie chrétienne*, 2^e tome, 1^e éd., 1871, p. 410; Jules HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au Pays de Liège*, p. 40-47.

¹⁰⁴⁶ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 187.

¹⁰⁴⁷ H. SCHNITZLER, *Der Aachener Schreinwerkstatt*, p. 36-37; A. WEISGERBER, *Studien zu Nikolaus von Verdun*, p.65, note 57 et p. 108; P. LASKO, *Ars Sacra*, p. 193; Peter Lasko reconnaissait, dans le style du maître de saint Paul, une tendance conservatrice qui aurait pris ses racines dans l'art du second quart du XII^e siècle et qui se serait poursuivie au-delà des châsses de Huy et du bras-reliquaire de Charlemagne.

¹⁰⁴⁸ D. KÖTZSCHE, catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, G8, p. 245-246; J.J.-M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, p. 321 et 330.

Sainte-Croix et du bras-reliquaire de Charlemagne¹⁰⁴⁹. Renate Kroos devait finalement émettre quelques réticences face à ces comparaisons, rappelant que, s'il existait bel et bien des liens évidents entre ces différentes œuvres, il était particulièrement risqué de leur assigner une origine commune, en raison de leurs provenances variées (Huy, Liège, Maastricht, Aix-la-Chapelle, Coblenche) et du manque flagrant de repères chronologiques¹⁰⁵⁰.

la châsse de saint Vanne :

La problématique liée aux châsses mosanes tendait à stagner lorsque Franz Rönig publia, dans les *Aachener Kunstblätter*, un article intitulé *Godefridus von Huy in Verdun*. Il y dévoilait un élément qui était jusqu'alors passé totalement inaperçu¹⁰⁵¹. En 1745, Dom Pierre le Court avait publié, dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Vanne*, une description de la châsse du même nom, disparue lors de la révolution¹⁰⁵². L'épigraphie de la châsse avait été soigneusement relevée. Au-dessus de la représentation du Sauveur, se trouvait l'inscription suivante :

« *HIC MANUS AURIFICIS GODEFRIDI* ».

Rönig, qui restait cependant bien conscient de la popularité de ce prénom aux XIe-XIIe siècles, n'hésitait pas à identifier cet énigmatique Godefridus et Godefroid de Huy¹⁰⁵³. La structure même de la châsse, telle que la décrivait l'abbé le Court, n'était pas sans présenter de multiples points communs avec les châsses traditionnellement attribuées à Godefroid et son entourage¹⁰⁵⁴. Par ailleurs, l'inscription de dédicace permettait de situer la réalisation de la châsse sous l'abbé Cunon (1143-1178), c'est à dire dans une période correspondant exactement avec les dates communément admises pour la carrière de l'orfèvre hutois¹⁰⁵⁵. Franz Rönig déplorait la perte de ce reliquaire, dont l'analyse stylistique aurait, selon lui,

¹⁰⁴⁹ O. VON FALKE: 1170; Usener : 11, Schnitzler, Timmers et Lasko : 11-1170 ; Collon-Gevaert et Gauthier : 1170-1180 ; Swarzenski : 1180 ; voir à ce sujet D. KÖTZSCHE, *Zum Stand dem Forschung*, p. 198.

¹⁰⁵⁰ R. KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius*, p. 110.

¹⁰⁵¹ F. RONIG, *Godefridus von Huy in Verdun. ein bisher unbeachtete Quelle zum Gofefroid-Problem*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1966, p. 83-91.

¹⁰⁵² Dom P. LE COURT, *Histoire de l'abbaye de Saint-Vanne* (Verdun, Bibl. Mun., ms.431), 1745, p. 318-320 ; Pour le texte de cette description, voir RONIG, *op.cit.*, p. 83-84.

¹⁰⁵³ RÖNIG, *op.cit.*, p. 88.

¹⁰⁵⁴ L'auteur entend ici les châsses de saint Hadelin, de saint Héribert, ainsi que celles des saints Mengold et Domitien

¹⁰⁵⁵ En réalité, l'inscription de la châsse fournirait même la date précise de 1146 comme année d'achèvement de la châsse. La translation des reliques de l'ancienne châsse dans la nouvelle aurait eu lieu l'année suivante à l'occasion de la visite du pape Eugène III ; *Idem*, p. 89.

permis de déterminer si le fameux orfèvre G. était bel et bien Godefroid, et le cas échéant, de quelle œuvre stavelotaine il était l'auteur. L'intervention de Godefroid à Verdun confirmait également les théories d'une expansion de l'art mosan en dehors du diocèse de Liège, en Rhénanie et vers le nord de la France¹⁰⁵⁶.

-les pignons de la châsse romane de sainte Ode (pl. 12-1) :

Deux pignons de châsses respectivement conservés à la *Walters Art Gallery* de Baltimore et au *British Museum*, avaient été identifiés par Hans Swarzenski, en 1953, comme étant les pignons d'une châsse romane démembrée, dédiée aux saints Ode et George, et provenant de la collégiale d'Amay¹⁰⁵⁷. La châsse romane ayant été remplacée au XIII^e siècle par une nouvelle châsse, seuls ses pignons avaient été conservés. Transformés en reliquaires indépendants, ils étaient restés à Amay jusqu'à la suppression du chapitre en 1797, date à laquelle le trésor avait été emmené en Allemagne¹⁰⁵⁸.

Philippe Verdier fut le premier à reconnaître, dans les vestiges de cette châsse romane, une œuvre de jeunesse de l'orfèvre Godefroid de Huy. Cette attribution, fondée sur un examen comparatif des pignons avec des œuvres attribuées à Godefroid ou à son atelier, mettait en évidence une forte similitude dans la conception des parties ornementales et épigraphiques, ainsi que dans le style des personnages en repoussé. À l'issue de cet examen, le pignon représentant sainte Ode se trouvait étroitement rapproché, non seulement des châsses des saints Mengold et Domitien, mais aussi du triptyque de l'église Sainte-Croix à Liège et du bras-reliquaire de Charlemagne¹⁰⁵⁹.

Albert Lemeunier devait également, à plusieurs reprises, souligner les étroits liens stylistiques de ce groupe d'œuvres, qu'il rapprochait également du style du deuxième maître de la châsse de saint Hadelin¹⁰⁶⁰.

¹⁰⁵⁶ *Idem*, p. 90.

¹⁰⁵⁷ H. SWARZENSKI, *the Italian and Mosan shows in the light of the Great Art Exhibitions*, dans *Burlington Magazine*, 95, 1953, p. 154-157.

¹⁰⁵⁸ R. FORGEUR, *L'ancienne châsse de sainte Ode d'Amay. Sa place dans l'art rhéno-mosan*, dans le *Vieux Liège*, 1977, p. 168.

¹⁰⁵⁹ Le pignon au Christ guerrier était, quant à lui, rattaché à une époque antérieure ; P. VERDIER, *the twelfth century chasse of St Ode from Amay*, p. 8 et 18-20.

¹⁰⁶⁰ A. LEMEUNIER, dans le catalogue de l'exposition *die Zähringer*, 1986, p. 207-210, et du même auteur ; *L'ancienne châsse de sainte Ode. XII^e siècle*, dans le catalogue de l'exposition *Trésors de la Collégiale d'Amay*, Amay, 1989, p. 83-84.

Dans son ouvrage consacré à la châsse de saint Servais, Renate Kroos, bien qu'évitant soigneusement toute attribution formelle à Godefroid de Huy, regroupait les châsses de Huy et le pignon de la châsse de sainte Ode sous un même paragraphe¹⁰⁶¹.

Neil Stratford, enfin, adopterait des conclusions analogues, en attribuant au même orfèvre, sans le nommer toutefois, les reliefs de la châsse de saint Mengold et du pignon d'Amay représentant sainte Ode. Il rattachait également à ce même atelier le triptyque de l'église Sainte-Croix et le bras-reliquaire de Charlemagne¹⁰⁶².

-le triptyque de l'église Sainte-Croix et le bras-reliquaire de Charlemagne (pl. 48-1 à 2)

Associés très tôt, dans la littérature scientifique, au nom de Godefroid de Huy, le triptyque de l'église Sainte-Croix et le bras-reliquaire de Charlemagne servent véritablement de point de jonction entre les différentes œuvres attribuées à l'orfèvre hutois. Ces deux reliquaires, qui partagent effectivement un certain nombre d'affinités stylistiques, iconographiques et techniques, présentent par ailleurs d'étroits liens de parenté avec d'autres œuvres attribuées à Godefroid.

Otto von Falke, selon les principes propres à sa méthode d'analyse, avait relevé au sein du vocabulaire ornemental de ces deux reliquaires, un certain nombre de points communs. Il ne s'était, en revanche, guère attaché à l'étude des figures en repoussé¹⁰⁶³.

Karl Hermann Usener y reconnaissait quant à lui les témoins principaux de la forte vague d'influences byzantines qui, selon lui, avait touché l'art mosan dans le dernier tiers du XIIe siècle. Les deux reliquaires de la collection Dutuit étaient également rattachés à ce groupe. Le triptyque de l'église Sainte-Croix émanait selon lui de celui qu'il qualifiait de maître principal de la châsse de saint Hadelin. Il doutait toutefois qu'il puisse s'agir de la

¹⁰⁶¹ Elle avait en effet dénoncé le caractère abusif, et fortement coloré de sentiments nationalistes, des pseudo biographies de l'orfèvre Godefroid. Bien qu'elle n'avance aucune forme d'attribution nominale, la sélection d'œuvres présentées en comparaison stylistique de la châsse de saint Servais reprend dans les grandes lignes l'ensemble des œuvres majeures traditionnellement attribuées à Godefroid de Huy ; R. KROOS, *Der Schrein des Heiligen Servatius*, p. 94 et 102-103.

¹⁰⁶² N. STRATFORD, *op.cit.*, p. 94-96 ; Il jugeait également possible d'intégrer dans cette production le reliquaire disparu de Montier-en-Der et le bras reliquaire de Lobbes. Certaines parties authentiques de la châsse de saint Servais émaneraient de la succession de cet atelier ; *Idem*, p. 96-97.

¹⁰⁶³ O. VON FALKE, p.66 et 81.

même personne. Il attribuait, en revanche, le bras-reliquaire de Charlemagne au même orfèvre et rattachait ce reliquaire au groupe de Maastricht¹⁰⁶⁴.

Dans sa tentative de regroupement d'œuvres autour de la personnalité de Godefroid de Huy, Hubert Landais, bien que partant, pour le paraphraser, de points de départ très différents, en arrivait aux mêmes conclusions que Usener. Des liens étaient établis entre le triptyque de la sainte Croix, la châsse de saint Hadelin et le retable de saint Remacle, d'une part, et entre le bras reliquaire de Charlemagne et le grand reliquaire Dutuit. Se ralliant à l'avis du comte Joseph de Borchgrave d'Altena, il comparait les émaux du bras-reliquaire de Charlemagne à ceux du pignon de la châsse de saint Mengold. Finalement, en guise de conclusion, il se demandait si toutes ces œuvres ne pouvaient pas être attribuées à Godefroid de Huy, hypothèse qui n'était sans doute, estimait-il, que partiellement véritable »¹⁰⁶⁵.

Dans son étude des *Mélanges Hahnloser*, consacrée à la glyptique de Frédéric Ier Barberousse, Josef Deer aboutissait à un raisonnement analogue¹⁰⁶⁶. Il soulignait les étroits rapports stylistiques et iconographiques existant entre le retable de saint Remacle, le triptyque de l'église Sainte-Croix de Liège, le bras-reliquaire de Charlemagne¹⁰⁶⁷. Ces rapprochements l'amenaient à la conclusion suivante : la réalisation des poinçons et des bulles d'or de Frédéric Ier Barberousse avait été confiée à Godefroid de Huy, sans doute par l'intermédiaire de Wibald de Stavelot¹⁰⁶⁸. Bien conscient de la hardiesse de ses arguments, et rappelant prudemment que seules les châsses de Huy étaient en réalité attribuables à Godefroid sur base de documents écrits, il n'hésitait toutefois guère à assimiler Godefroid de Huy et l'orfèvre G.¹⁰⁶⁹.

Ursula Krempel allait à son tour procéder à des regroupements. Contrairement à ce que pensait Karl Hermann Usener, elle estimait que le triptyque de l'église Sainte-Croix et le bras-reliquaire de Charlemagne étaient très vraisemblablement l'œuvre du maître principal de la châsse de saint Hadelin. Par ailleurs, un rapprochement, fondé principalement sur l'étude des ornements, était établi entre le triptyque de l'église Sainte-Croix et la châsse de saint

¹⁰⁶⁴ K. H. USENER, *op. cit.*, p. 30-31 et 34-36.

¹⁰⁶⁵ H. LANDAIS, *op.cit.*, p. 143-145.

¹⁰⁶⁶ J. DEER, *Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit*, dans *Festschrift Hans R. Hahnloser zum Geburtstag, 1959, herausgeben von Ellen J Beer, Paul Hofer, Luc Mojon*, Bâle, Stuttgart, 1961, p. 47-102.

¹⁰⁶⁷ Les affinités évoquées portent sur la référence omniprésente à des modèles byzantins, ainsi que sur le caractère sigilloïde des personnages du bras-reliquaire de Charlemagne et des volets du triptyque de l'église Sainte-Croix ; *Idem*, p. 48 et 67.

¹⁰⁶⁸ *Idem*, p. 78.

¹⁰⁶⁹ *Idem*, p. 78-81.

Mengold. Une comparaison particulièrement éloquente, entre les anges du triptyque et les béatitudes du toit de la châsse, était avancée¹⁰⁷⁰. Albert Lemeunier et Neil Stratford devaient également se prononcer, comme nous l'avons vu, en faveur de cette association¹⁰⁷¹.

b. attributions à l'atelier ou à l'école de Godefroid

Par l'application de sa méthode d'analyse, fondée comme nous l'avons vu sur la comparaison de détails ornementaux et de procédés techniques, Otto von Falke se trouva rapidement confronté à une production trop vaste pour être l'œuvre du seul Godefroid de Huy. Cette production présentant un degré variable d'affinités avec les chef-d'œuvres du groupe principal, l'érudit allemand les partagea en deux catégories. Les pièces directement apparentées aux œuvres attribuées à Godefroid étaient assignées à son atelier, tandis que celles qui s'en différençaient davantage étaient rattachées à son école¹⁰⁷². Ces deux notions « fourre-tout » d'atelier et d'école présentaient l'avantage d'être suffisamment floues pour pouvoir s'appliquer à la quasi-totalité de l'orfèvrerie mosane du XIIe siècle. Sous cette couverture, les spécialistes pouvaient effectuer des regroupements sans prendre trop de risques. Dès ce moment, dans une majorité de publications consacrées à l'orfèvrerie mosane, le nom de Godefroid de Huy ne devait presque plus jamais apparaître seul. Le titre porteur inventé par Otto von Falke, «*die Arbeiten des Godefroid de Claire und seiner Schule* », était appelé à connaître de multiples variantes.

La palme de la créativité linguistique revient sans doute à Marie-Madeleine Gauthier qui cite les élèves, les compagnons, les successeurs et les émules de Godefroid et évoque non seulement son atelier et son école, mais également de son rayonnement. Godefroid aurait, selon ses propres termes, exercé une emprise telle sur les compagnons de son atelier et les émailleurs mosans contemporains, qu'il aurait induit un sentiment d'émulation débordant des limites chronologiques qui lui sont généralement assignées. Autrement dit, la quasi-totalité de l'émaillerie mosane du XIIe siècle aurait été soumise à sa seule influence¹⁰⁷³.

Cette remarque introduit un autre aspect important de la problématique : celui de l'émaillerie mosane. Alors que les œuvres directement liées à Godefroid de Huy comportent

¹⁰⁷⁰ U. KREMPEL, *op. cit.*, p. 30, 34, 35.

¹⁰⁷¹ A. LEMEUNIER, catalogue de l'exposition *die Zähringer*, p.210-212 ; *la châsse de saint Hadelin*, p. 84, fig. 5 ; N. STRATFORD, *catalogue*, N° 17, p. 94-95

¹⁰⁷² O. VON FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten*, p. 73 et 76.

¹⁰⁷³ M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, p. 126, 129, 130 et 132.

très peu d'ornements émaillés, une grande partie de l'émaillerie champlevée mosane a été attribuée à l'orfèvre et à son atelier. Cette contradiction apparente a pu quelques fois susciter une certaine méfiance. Elle ne relève pourtant pas d'une erreur de raisonnement, comme on serait à priori tenté de la croire, et comme Hermann Beenken l'avait soutenu, mais s'appuie sur des comparaisons éprouvées avec certains détails techniques des œuvres appartenant au noyau central.

-les triptyques Dutuit

Apparentés de manière évidente au triptyque de l'église Sainte-Croix, sans toutefois en atteindre la perfection formelle, les deux reliquaires de la collection Dutuit, dont l'origine resta longtemps inconnue, furent souvent attribués à l'atelier ou à l'école de Godefroid¹⁰⁷⁴.

Neil Stratford, dans un article publié, en 1991, dans les *Aachener Kunstblätter*, établissait un rapprochement entre les ornements émaillés et estampés des deux triptyques et les éléments ornementaux du même type sur le triptyque de l'église Sainte-Croix et les pignons romans de la châsse de sainte Ode, œuvres qu'il attribuait à Godefroid en personne¹⁰⁷⁵.

Par analogie avec les émaux des volets, quelques plaques isolées figurant des apôtres en bustes, conservées à Cleveland et à Londres (*British Museum*), furent rapprochées de ces deux triptyques¹⁰⁷⁶.

Le triptyque de saint André, conservé à Trèves, fut également intégré au groupe des triptyques. Comme le constatait Neil Stratford, le style de ses émaux reste toutefois sans précédent et ne présente à première vue aucune analogie avec les œuvres émaillées traditionnellement attribuées à l'atelier de Godefroid, ce qui pose problème car, nous l'avons

¹⁰⁷⁴ H. LAPAUZE, *Catalogue sommaire des collections Dutuit*, Paris, 1925, n° 1294 ; catalogue de l'exposition internationale d'art mosan, Paris, 1951, n° 70-71; *Art roman dans la vallée de la Meuse*, p. 192; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 168-174

¹⁰⁷⁵ Article dans lequel il entendait démontrer que un des triptyques Dutuit n'était en réalité rien d'autre qu'une falsification du XIXe siècle. Cet aspect de la problématique sera envisagé dans un chapitre ultérieur ; N. STRATFORD, *Some «Mosan» enamel fakes in Paris*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1991, p. 199-210. Peter Lasko, qui avait quant à lui souligné la forte similitude des bordures des triptyques Dutuit et du triptyque *Alton Towers*, estimait qu'il pouvait s'agir, dans les deux cas, d'éléments ajoutés au XIXe siècle pour combler les manques (P. LASKO, *Ars Sacra*, p.213).

¹⁰⁷⁶ Contrairement à ce que Hanns Swarzenski avait avancé, Nigel Morgan estimait que ces plaques devaient à l'origine orner, non pas un triptyque, mais un autel portatif similaire à celui du musée de l'Hermitage ; N. MORGAN, *the iconography*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 268.

déjà évoqué, un des bandeaux décoratifs de ce triptyque fut estampé avec un outil employé sur un de pignons romans de la châsse de sainte Ode, attribué à Godefroid en personne...¹⁰⁷⁷

Nous revoici à nouveau en présence des questions liées à l'organisation et à la longévité des ateliers d'orfèvre.

-le triptyque de Stavelot (pl. 46-1)

Les différentes recherches visant à attribuer à cet atelier un groupe important d'émaux mosans trouvent leur fondement dans les investigations menées, au début du XXe siècle, par H. P. Mitchell. Sur base d'une méthodologie située, dans ses grandes lignes, dans la suite directe des travaux d'Otto von Falke, Mitchell attribuait à l'école de Godefroid de Claire une sélection d'œuvres parmi lesquelles figuraient les croix typologiques du *Victoria & Albert* et du *British Museum*, une double série de plaques émaillées quadrangulaires¹⁰⁷⁸, les plaques du groupe dit de Samson et enfin les plaques d'Henry de Blois et des Hébreux dans la Fournaise¹⁰⁷⁹.

Joyce Brodsky qui, à l'exception des deux dernières plaques, approuvait cette première sélection, allait regrouper sur cette base un ensemble d'œuvres qu'elle estimait apparentées par le style et l'iconographie au triptyque de Stavelot. Elle les attribuait de ce fait au même atelier¹⁰⁸⁰. Cette sélection regroupait la série de plaques quadrangulaires évoquée au

¹⁰⁷⁷ Suzanne Collon-Gevaert le rapprochait des enluminures de la Bible de Floeffe et de l'Évangélaire d'Averbode; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 148; N. STRATFORD, *catalogue of medieval enamels*, n° 17, p. 97.

¹⁰⁷⁸ Il s'agit en réalité de 12 plaques actuellement disséminées entre plusieurs collections publiques et privées ; *Naaman dans le Jourdain* (Londres, *British Museum*, M&LA 84,6-6,3), *Caïn et Abel* (New York, collection privée), *Moïse et le serpent d'airain* (Londres, *V&A*, M59-1952), *Samson et le lion* (Londres, *V&A*, M 53 A-1988), *Baptême du Christ* (New York, *Metropolitan*, Inv. 17. 190.431), *Crucifixion* (New York, *Metropolitan*, Inv. 17.190.431), *les trois Femmes au Tombeau* (New York, *Metropolitan*, Inv. 17.190.419), *Pentecôte* (New York, *Metropolitan*, Inv. 65.105), *le Voyage d'Alexandre* (Londres, *V&A*, M53-1988), *Centaure archer* (Paris, *Louvre*, inv. OA 8097), *dragon* (Paris, *Louvre*, inv. OA 8098), *Chameau* (Londres, *V&A*, M53B-1988); Pour un historique et une synthèse de la littérature scientifique consacrée à ces plaques, voir N. STRATFORD, *Catalogue*, n°3, p. 58-67 ; A l'origine, les scientifiques envisageaient cette série sous deux groupes distincts ; les scènes bibliques d'une part, les scènes mythologiques et symboliques de l'autre. L'acquisition de la plaque de la Pentecôte en 1965 par le *Metropolitan Museum* donna l'occasion à William Forsyth, devant l'évidence d'une correspondance parfaite des mensurations, de confirmer l'appartenance de ces deux groupes iconographiques à une même série (W. FORSYTH, *Around Godefroid de Claire*, *Metropolitan Museum Bulletin*, 1965/1966, p. 309-312.) ; ce rapprochement avait toutefois déjà été suggéré en 1951 par Hubert Landais (H. LANDAIS, dans *l'Art Mosan*, FRANCASTEL (éd.), p. 144.

¹⁰⁷⁹ H. P. MITCHELL, *Some enamels of the school of Godefroid de Claire*, dans *Burlington magazine*, 1919, I, p. 85-92 ; II, p. 165-171 ; III

¹⁰⁸⁰ J. BRODSKY, *Le groupe du triptyque de Stavelot : notes sur un atelier mosan et sur les rapports avec Saint-Denis*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1978, p. 103-118; Dans un précédent article elle intégrait également à ce groupe les émaux en forme de phylactère du pignon-reliquaire de saint Valentin (alias

paragraphe précédent¹⁰⁸¹, le pied de croix de Saint-Omer, la croix typologique de Londres-Berlin, les fragments d'une seconde croix typologique répartis entre Paris, Nantes, et une collection privée, une croix du Musée de Baltimore, le reliquaire pendentif de Cleveland¹⁰⁸² et la reliure de l'évangélaire de Notger.

Sur base d'un raisonnement analogue, Gretel Chapman allait ajouter à cette liste les deux phylactères typologiques dont elle avait proposé la reconstitution¹⁰⁸³.

Verdier la compléterait, à son tour, par un plat de reliure conservé à Darmstadt, par le phylactère de Lobbes, par le phylactère et l'autel portatif du *Musée de l'Hermitage* et, ce qui peut sembler quelque peu hors propos, par l'ange de la collection Stoclet¹⁰⁸⁴.

Pour Neil Stratford, si la liste d'œuvres avancée par Brodsky, Chapman et Verdier reste sujette à caution¹⁰⁸⁵ et peut faire l'objet de multiples débats, les deux croix typologiques doivent de toute évidence conserver une place centrale au sein de ce groupe. Les deux phylactères de Prüm, les émaux des triptyques Dutuit, les plaques émaillées ornées de bustes d'apôtres de Cleveland et de Londres, ainsi que la plaque du même type sur l'autel portatif du *Musée de l'Hermitage* seraient, quant à elles, des œuvres de seconde catégorie issues, toujours, de l'atelier mosan d'où est issu le triptyque de Stavelot¹⁰⁸⁶.

Gondulphe) conservé aux *Musées royaux d'Art et d'Histoire* de Bruxelles (J. BRODSKY, *The Stavelot Triptych*, dans *Gesta*, 1972, p.27).

¹⁰⁸¹ ; William Forsyth avait dès 1966 établi un lien stylistique entre ces plaques et les émaux du triptyque de Stavelot (W. FORSYTH, *op. cit.*, p. 314) ; En 1980 William VOELKLE reprendra l'attribution à l'atelier du triptyque (W. VOELKLE, *the Stavelot Triptych*, 1980).

¹⁰⁸² Milliken avait déjà établi un rapprochement entre ce phylactère, le chef-reliquaire du pape Alexandre et le triptyque Pierpont-Morgan ; W. M. MILLIKEN, *A reliquary of champlevé enamel from the valley of the Meuse. the J. H. Wade Collection*, dans *Bulletin of the Cleveland Museum of art*, avril 1927, p. 53 ; Selon Joseph de Borchgrave d'Altena, ce reliquaire, qui avait transité par la collection des Comtes de Robiano, proviendrait du Hainaut. Il ne cite cependant pas la source de cette information ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Notes pour servir à l'étude de l'art mosan*, extrait des *Annales de la Société Royale d'archéologie de Bruxelles*, 1967-1973, p. 93.

¹⁰⁸³ G. CHAPMAN, *Jacob blessing the sons of Joseph. A Mosan Enamel in the Walters Art Gallery*, dans *Journal of the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1980, p. 34-59. Gretel Chapman soulignait également les ressemblances reliant ce groupe d'émaux et les enluminures du Psautier de Berlin, des feuillettes de Londres et d'ULg (collection Wittert). Le rôle unificateur de ces enluminures, utilisées selon elle comme carnet de modèles, ne serait pas à négliger.

¹⁰⁸⁴ P. VERDIER, *The twelfth century chase of St Ode from Amay*, p. 25.

¹⁰⁸⁵ Voir à ce sujet N. STRATFORD, *op.cit.*, p. 66 ; Pour Neil Stratford, l'attribution de la série de plaques émaillées quadrangulaires à l'atelier de Stavelot soulève une suite de questions liées au fonctionnement interne d'un atelier mosan. Effectivement, en dépit d'un ensemble de similitudes d'ordre général, communes par ailleurs aux œuvres mosanes des années 1150, ces plaques se distinguent des émaux du triptyque Pierpont Morgan à la fois dans leur conception technique et stylistique.

¹⁰⁸⁶ N. STRATFORD, *op.cit.*, p. 81-82.

-l'atelier de Maastricht

L'hypothèse d'Otto von Falke, selon laquelle l'atelier de Godefroid aurait établi une filiale à Maastricht, dans le dernier tiers du XIII^e siècle, allait être reprise par de nombreux chercheurs. Cette notion d'atelier de Maastricht, développée dès les premières recherches, devait engendrer les rapprochements et les attributions les plus divers¹⁰⁸⁷. Dans tous les cas, cependant, le caractère byzantinisant des œuvres semble avoir constitué un argument de poids¹⁰⁸⁸.

Dans la littérature scientifique, le triptyque Arenberg, qui est fréquemment attribué à l'atelier de Godefroid de Huy¹⁰⁸⁹, est souvent rapproché des orfèvreries du groupe de Maastricht.

Yvonne Hackenbroch, qui reconnaissait, dans ce triptyque, une production de l'atelier de Godefroid, soulignait son caractère byzantinisant. Elle le rapprochait, par le style, des pignons-reliquaires de Candide et Gondulphe (Valentin) d'une part, et des médaillons du retable de saint Remacle d'autre part¹⁰⁹⁰.

Sur base de comparaisons iconographiques avec les médaillons du toit de la châsse de saint Servais, Hanns Swarzenski attribuait le triptyque Arenberg à l'atelier de Maastricht¹⁰⁹¹. Marie-Madeleine Gauthier qui confirmait, elle aussi, les liens de ce triptyque avec Maastricht, mettait en évidence la parenté de certains détails techniques, comme par exemple les bordures estampées, avec certaines œuvres issues de l'atelier de Godefroid. Le triptyque Arenberg incarnait à ses yeux un stade ultime, et déjà affadi, de la tendance byzantinisante perçue dans les triptyques Dutuit¹⁰⁹².

¹⁰⁸⁷ Voir note 223.

¹⁰⁸⁸ « Toutes les orfèvreries de Maestricht se reconnaissent à cette technique particulière qui semble résulter d'influences locales puissantes. Ces influences ont leur source dans l'art byzantin ». Et plus loin : « L'action de Byzance ne semble pas avoir eu une répercussion profonde dans nos régions. Peut-être fit-elle essentiellement localisée à l'école de Maestricht et suffit-elle à justifier le caractère exceptionnel des œuvres de ce groupe » (S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 189 et 190).

¹⁰⁸⁹ Pour les discussions autour de l'attribution de ce triptyque et de sa datation voir D. Kötzsche, *Zum Stand der Forschung*, p. 213 ; Pour le comte Joseph de Borchgrave d'Altena ce reliquaire devait être étudié « en fonction de l'œuvre de Godefroid de Huy ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, Commentaire à la notice bibliographique de J. J. RORIMER, *A Medieval Treasury*, New York, 1965, dans *Notes pour servir à l'étude de l'art mosan*, extrait des *Annales de la Société Royale d'archéologie de Bruxelles*, 1967-1973.

¹⁰⁹⁰ Y. HACKENBROCH, *Triptych in the style of Godefroid de Claire*, dans *The Connoisseur*, N°132-134, 1954, p.185-188.

¹⁰⁹¹ H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, p. 70, n°170-173 ; et aussi dans le catalogue de l'expo. *Medieval art from private collections*, New York, 1968-1969, n° 149.

¹⁰⁹² Mme Gauthier s'étonnait toutefois du bien fondé de la méthodologie de Swarzenski consistant à comparer un émail champlevé à des reliefs obtenus au repoussé ; M.-M. GAUTHIER, *Emaux du Moyen Age Occidental*, p. 135.

En 1951, Hubert Landais avec distingué quatre ensembles d'œuvres distincts, regroupés autour de la personnalité de Godefroid de Huy¹⁰⁹³. Sur base d'un raisonnement analogue, Albert Lemeunier mettait en évidence l'existence d'un cinquième groupe constitué par le pignon-reliquaire de Gondulphe (Valentin), le phylactère de Cleveland, le triptyque Arenberg, les vertus de l'évangéliste de Notger et l'ange émaillé du triptyque de l'église Sainte-Croix. Une comparaison iconographique des anges en buste avec les *trois Hébreux dans la fournaise* était également avancée. La majorité de ces éléments de comparaison se trouvent, dans la littérature scientifique, associés à l'hypothétique atelier de Maastricht. A aucun moment, cependant, Albert Lemeunier ne tente une localisation de l'atelier à l'origine de ce groupe d'émaux¹⁰⁹⁴.

-les hypothétiques vestiges du pied de croix de Suger (pl. 50-1 à 3)

Nous avons vu comment Godefroid et ses collaborateurs avaient été assimilés à l'équipe d'orfèvres lotharingiens commissionnés par Suger, et comment, par extension, le pied de croix de Saint-Omer avait été considéré comme une œuvre de Godefroid ou de son atelier. Parallèlement à cela, certains chercheurs ont cru reconnaître, dans plusieurs séries de plaques émaillées, quelques *membra disjecta* du pied de croix de l'abbé Suger.

Des œuvres aussi différentes que les deux plaques émaillées de Boston et de Lille, représentant les trois hébreux dans la fournaise et Gédéon, la série de plaques quadrangulaires évoquées précédemment, et la série de plaques émaillées illustrant l'histoire de Samson ont été successivement identifiées comme étant des vestiges du monumental pied de croix, et par conséquent comme des œuvres de Godefroid et de son atelier...

Hanns Swarzenski, en 1958, dans le cadre de l'étude qu'il consacrait à l'émail des *trois Hébreux dans la fournaise*, se demandait timidement si ce type vétérotestamentaire n'aurait pas été repris dans le vaste programme iconographique du pied de croix de Saint-Denis. Conscient du caractère hasardeux et risqué d'une telle reconstitution, il restait fort réticent

¹⁰⁹³ H. LANDAIS, *op.cit.*, dans *L'Art Mosan. Journée d'Etude*, p. 139-145.

¹⁰⁹⁴ A. LEMEUNIER, *Le Médaillon Fabri. Œuvre d'émaillerie mosane*, p. 808; Hanns Swarzenski avait rapproché cette plaque des œuvres de Maastricht ; H. SWARZENSKI, *The Song of the Three Worthies*, dans *Bulletin of the Museum of Fine Arts*, Boston, LXI, 1958, p. 37.

face à la théorie présentant les plaques des musées de Boston et de Lille comme des éléments du parement original du pied de croix¹⁰⁹⁵.

Cette hypothèse serait pourtant reprise et amplifiée, quelques années plus tard, par Rosalie Green qui, après avoir reconstitué par un savant raisonnement géométrique le quadrilobe dans lequel devaient s'inscrire les plaques de Boston et de Lille, les replaçait dans l'iconographie d'un programme symbolique lié à *la Virginité de Marie* et préfigurant *l'Incarnation*. Ayant relu attentivement l'ensemble des descriptions anciennes, elle arrivait à la conclusion selon laquelle le pied de croix de Saint-Omer était loin de constituer une réplique parfaite de celui de Suger ; celui-ci devait être en réalité beaucoup plus complexe, à la fois par la forme et l'iconographie. Sur base de ce raisonnement, Mme Green se demandait si les émaux de Boston et de Lille ne constitueraient pas les vestiges d'un grand quadrilobe émaillé inscrit dans le parement du pied de croix, ou même peut-être de la grande croix de Saint-Denis¹⁰⁹⁶.

Peter Lasko, enthousiasmé par cette hypothèse, qu'il jugeait ingénieuse et sérieuse, estimait toutefois que la voie restait ouverte à d'autres suggestions. Dans l'article qu'il consacrait, en 1966, à l'émail de la *Pentecôte*, il se demandait si l'ensemble de plaques quadrangulaires auquel appartenait cet émail n'aurait pas décoré, à l'origine, une des faces rectilignes du pied de croix de Suger. Ces plaques, apparentées à la fois par les dimensions et par la présence de certaines particularités techniques, présentaient toutefois des variations stylistiques suffisamment importantes pour être attribuées à plusieurs mains différentes. De plus, d'étroites affinités avec les émaux stavelotains du chef-reliquaire d'Alexandre (1145) et du triptyque Pierpont-Morgan (1154-1158), permettait, selon lui, de situer l'ensemble dans une tranche chronologique compatible avec la date de réalisation du pied de croix, aux environs de 1147¹⁰⁹⁷.

En 1973 Nigel Morgan devait publier, dans le second volume du catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, une étude iconographique des émaux mosans du XIIe siècle, dans laquelle il réfutait ces deux hypothèses. S'il reconnaissait l'identification iconographique des

¹⁰⁹⁵ H. SWARZENSKI, *The Song of the Three Worthies*, *op.cit.*, p. 47 ; cette idée semblait pourtant bel et bien lui avoir effleuré l'esprit. Il signalait effectivement que le profil légèrement convexe des plaques de Boston et de Lille semblait conçu pour une base bombée ; il est difficile d'imaginer qu'il n'avait pas alors à l'esprit l'image du fameux pied de croix de Saint-Omer, dont le souvenir venait tout juste d'être évoqué....

¹⁰⁹⁶ R. B. GREEN, *Ex Ungue Leonem*, dans *de artibus opuscula X*. Essays in honor of Erwin Panofsky, New-York, 1961, p. 157-169.

¹⁰⁹⁷ P. LASKO, *The Pentecost panel*, *op.cit.*, p. 48-51.

plaques de Boston et de Lille comme préfigurations de l'*Incarnation*¹⁰⁹⁸, il refusait d'y voir des vestiges du pied de croix de Saint-Denis, dont la thématique, par analogie avec d'autres croix mosanes, devait se limiter à l'illustration typologique de la *Passion* et de la *Résurrection*. Le même raisonnement le conduisait également à rejeter l'hypothèse de Lasko dont la série d'émaux comptait les plaques du *Baptême* et de la *guérison de Naaman*¹⁰⁹⁹.

Dans le même volume, Dietrich Kötzsche devait, à son tour, contester l'hypothèse de Peter Lasko, en rappelant que ces plaques quadrangulaires avaient été datées, par une majorité d'auteurs, dans les années 11¹¹⁰⁰.

En 1980, dans son étude du retable de Klosterneuburg, Helmut Buschhausen devait pourtant reconsidérer les arguments de Lasko. Il avançait à son tour une reconstitution du pied de croix de Suger comprenant non seulement la série de plaques quadrangulaires évoquées plus haut, mais également les émaux de la série de Samson, quadrangulaires eux aussi¹¹⁰¹. Dans le *catalogue des émaux du British Museum*, Neil Stratford souligne le caractère fondamentalement erroné de cette dernière hypothèse¹¹⁰².

Nous pouvons remarquer que, quelle que soit l'hypothèse avancée, les émaux sélectionnés présentent la caractéristique d'appartenir à des ensembles stylistiquement hétérogènes, ce qui présuppose la collaboration de plusieurs orfèvres à un même projet. Ce travail de collaboration devait être pratique courante lors de la réalisation de commandes importantes. Dans les différentes hypothèses susmentionnées, les scientifiques semblent pourtant y avoir vu, non tant la confirmation d'un usage répandu qu'une correspondance avec les sept orfèvres lotharingiens de Suger, collaborateurs de l'orfèvre Godefroid de Huy. Mais peut-être la tentation était-elle trop forte ?

En ce qui concerne le bien fondé de ce type de reconstitution, Danièle Gaborit-Chopin soulignait avec pertinence que, le pied de croix de Suger ayant disparu à une date précoce, il était peut-être illusoire d'espérer en retrouver, de nos jours, quelque fragment intact¹¹⁰³.

¹⁰⁹⁸ Il proposait même d'y ajouter, au cœur du quadrilobe, la plaque circulaire de l'Adoration des Mages, conservée au Musée de Cluny, qui devait émaner d'une autre main mais dont la bordure extérieure était analogue à celle des plaques de Lille et Boston ; N. MORGAN, *The iconography of twelfth century Mosan enamels*, p. 266.

¹⁰⁹⁹ *Idem*, p. 266-267.

¹¹⁰⁰ D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung*, p. 207.

¹¹⁰¹ H. BUSCHHAUSEN, *Der Verduner altar. das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne, 1980.

¹¹⁰² N. STRATFORD, *Catalogue*, n°3 p. 67, et N° 190, p. 103; outre les dimensions et l'épaisseur des plaques, fort différentes de celles de la première série, ces plaques semblent appartenir de toute évidence à une époque tardive du XIIe siècle, en inadéquation totale avec la date du pied de croix de Suger;

¹¹⁰³ D. GABORIT CHOPIN, *La croix de l'abbé Suger*, dans *Bulletin monumental*, 1970, p. 243-247.

-le groupe hennuyer

Le compte Joseph de Borchgrave d'Altena eu, a plusieurs reprises, l'occasion de s'attacher à l'étude des orfèvreries médiévales conservées en Hainaut. En 1933, il consacrait à la châsse de Saint-Symphorien une étude dans laquelle il comparait ses parties les plus anciennes aux ornements du même type attribués à Godefroid de Huy¹¹⁰⁴. En 1951, dans le catalogue de l'exposition de Liège, il rapprochait les émaux du bras-reliquaire de Binche, provenant de l'abbaye Saint-Jean de Lobbes, de plaques analogues sur le socle du chef-reliquaire de Stavelot¹¹⁰⁵. Il signalait également la parenté des bustes émaillés du chef et des personnifications de vertus ornant la petite châsse de Saint-Ghislain, vestige d'une châsse romane de grandes dimensions. Ces comparaisons devaient être reprises, par la suite, par Hubert Landais, Suzanne Collon-Gevaert et Jan Timmers¹¹⁰⁶.

Les liens entre les œuvres stavelotaines et le groupe d'orfèvreries précitées, corroborés par ailleurs par la relation présumée du phylactère de Lobbes et du triptyque Pierpont Morgan, introduit la question des relations artistiques entre la Meuse et le Hainaut. De œuvres comme la châsse et la croix-reliquaire de Saint-Ghislain¹¹⁰⁷, la croix d'Ogy, la châsse de saint Symphorien, présentent effectivement un certain nombre d'affinités avec la production mosane, en particulier avec les œuvres traditionnellement attribuées à Godefroid de Huy et son entourage¹¹⁰⁸.

¹¹⁰⁴ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *La châsse de Saint-Symphorien*, 1933 ; *Notes pour servir à l'étude de l'art mosan*, op.cit., p. 95.

¹¹⁰⁵ *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, n° 85 et 99; opinion avancée à nouveau dans les *Notes pour servir à l'étude de l'art mosan*, p. 93.

¹¹⁰⁶ H. LANDAIS, dans *Art Mosan. Journée d'études*, p.140; COLLON-GEVAERT, *Histoire des Arts du Métal*, p. 200-201; J. J. M. TIMMERS, *de Kunst van het Maasland*, p. 319-320.

¹¹⁰⁷ Deux œuvres reconstituées à l'époque moderne avec les parties démembrées d'un même objet, probablement la châsse romane de saint Ghislain ; voir à ce sujet S. BALACE, *la croix inv. 2991 des M.R.A.H. provenant de Saint-Ghislain*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1999, p. 207-222.

¹¹⁰⁸ Ces affinités se retrouvent tout particulièrement dans le décor et le style des plaques ornementales émaillées et gravées, ainsi que dans la multiplication d'ornements circulaires en cuvette, abritant parfois des cabochons, semblables à ceux que l'on retrouve par exemple sur les châsses de Huy, le pignon de sainte Ode, les gravures représentant le retable de saint Remacle de Stavelot et le reliquaire de Montier-en-Der.

4. Synthèse

Les premières manifestations d'intérêt pour l'orfèvre Godefroid de Huy, à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, concordent avec la prise de conscience, par les milieux scientifiques, de l'existence réelle et bien spécifique d'un art mosan. Les orfèvreries et d'émaux attribués, quelques décennies auparavant, aux arts allemand, rhénan, voire même byzantin et limousin, retrouvaient de cette manière leur patrie, leur berceau originel. Leur existence se trouvait en quelque sorte légitimée et du même coup, la jeune Belgique retrouvait les racines d'un art national. Dans ce contexte, l'art mosan ne pouvait demeurer anonyme, ni ses chef-d'œuvres orphelins.

Les historiens de l'art, dont le raisonnement était encore calqué sur une méthodologie propre à l'histoire, accordaient une importance majeure au rôle fondateur des destinées individuelles. Alors que l'on posait les jalons permettant de définir la portée et la spécificité de l'art mosan, la découverte de Godefroid de Huy tombait à point nommé. Nul ne songeait alors à mettre en doute le double témoignage de l'*Obituaire du Neufmoustier* et des chroniques de Jean d'Outremeuse. Ces sources paraissaient d'autant plus séduisantes qu'elles ne se contentaient pas de mentionner brièvement le nom de Godefroid et sa qualité d'orfèvre, mais apportaient une série d'éléments biographiques que la lettre de l'abbé Wibald à un mystérieux G. semblait étrangement confirmer. Le patron était tout tracé, il n'y avait plus qu'à broder.

Otto von Falke, en 1904, dans sa tentative de distinguer les arts mosan et rhénan, avait considérablement étoffé la liste d'œuvres attribuées à l'orfèvre hutois. Il l'avait placé à la tête d'un atelier, aux origines d'une école, tant et si bien que la quasi totalité de l'émaillerie mosane du XIIe siècle se trouvait rassemblée sous son nom. Vingt ans plus tard, sous la plume de Marcel Laurent, la biographie de l'orfèvre mosan devait connaître une amplification majeure; Godefroid, orfèvre travaillant pour Wibald de Stavelot et Suger de Saint-Denis était présenté comme l'élève de Renier, le maître d'Eilbertus de Cologne et du grand Nicolas de Verdun. La boucle était de cette manière singulièrement bouclée. Les œuvres étaient rangées, cataloguées, au mépris des aberrations chronologiques ou stylistiques les plus évidentes.

Les critiques ne tardèrent guère. Elles émanaient essentiellement des milieux scientifiques allemands. Les sensibilités nationales étaient mises à mal et, dans le contexte

douloureux de l'entre-deux-guerres, le débat n'allait pas tarder à s'emballer. En défendant bec et ongle les théories qui visaient à faire de Godefroid de Huy la figure de proue de l'orfèvrerie mosane du XIIe siècle, les chercheurs belges revendiquaient haut et fort la spécificité artistique mosane par rapport à sa voisine rhénane. Comment, devant un pareil cas de figure, ne pas faire le rapprochement avec le contexte politique de l'époque ?

Comment ne pas reconnaître, dans cet acharnement à défendre la cause mosane, les effets d'un esprit de résistance patriotique à la propagande pangermaniste exercée Outre-Rhin dans les milieux scientifiques ?

Dans le climat politique de l'époque, particulièrement propice au développement de sentiments nationalistes exacerbés, la volte-face des historiens de l'art allemands se justifie aisément ; Otto von Falke, suivi par le monde scientifique belge et francophone, avait repris au génie germanique la châsse de saint Héribert, un des chef-d'œuvres de l'orfèvrerie colonaise du XIIe siècle, pour l'attribuer à un orfèvre hutois, dont les hauts faits étaient uniquement attestés par des documents postérieurs aux faits, et dont on ne conservait que deux châsses en fort mauvais état...

Il faudra attendre les années cinquante pour que les débats reprennent enfin sous un ciel plus serein et que les arts de la Meuse et du Rhin soient regroupés sous le vocable commun d'art rhéno-mosan.

Dans ce chapitre, nous avons montré comment le nom de Godefroid de Huy avait été associé, de manière directe ou indirecte, par le biais de son atelier, de son école supposés, à une quantité d'orfèvreries mosanes, présentant, pour la plupart, des éléments en émail champlevé. Or, il semble qu'une évolution puisse être constatée dans ces tentatives d'attribution.

Les premières recherches, influencées par l'identification hypothétique de l'orfèvre G., se concentrèrent essentiellement sur l'étude des œuvres commandées par Wibald pour l'abbaye de Stavelot. Le retable de saint Remacle, le chef-reliquaire du pape Alexandre, le triptyque Pierpont-Morgan furent attribués à notre orfèvre, parfois au mépris du jugement critique le plus élémentaire. Une comparaison, pourtant souhaitable, avec les châsses de Huy, seules œuvres réellement attribuables à Godefroid, fut rarement envisagée.

Un esprit commun, il est vrai, relie ces œuvres entre elles. La conception ornementale et les techniques présidant à l'enchâssement des cabochons procèdent des mêmes principes

artistiques. Mais en revanche les émaux figuratifs dont ils sont ornés présentent de trop fortes variantes pour être l'œuvre d'une même main.

Depuis quelques décennies, l'intérêt des spécialistes semble s'être davantage focalisé sur l'étude d'un ensemble relativement homogène, établi sur des fondements techniques et stylistiques. Cet ensemble se compose d'un noyau central, regroupant les châsses de Huy, les pignons romans de la châsse de sainte Ode d'Amay, le triptyque de l'église Sainte-Croix et le bras-reliquaire de Charlemagne. Les châsses de Huy y occupant une position centrale, Godefroid de Huy peut difficilement être écarté des débats. La simple évocation de son nom soulève toutefois une série de questions:

Que faut-il entendre exactement par le nom de Godefroid de Huy ?

Ces œuvres peuvent-elles raisonnablement être attribuées à un seul homme ?

Il semble plus raisonnable d'y reconnaître l'activité d'un atelier dont nous sommes cependant loin de connaître les modes de fonctionnement. Comment par exemple pouvons-nous expliquer l'utilisation d'une même matrice pour l'exécution d'une frise ornementale sur le pignon de sainte Ode et sur le reliquaire de saint André de Trèves ?

Par ailleurs, ce noyau central, s'il semble relativement homogène, ne constitue pas un ensemble indépendant mais nourrit au contraire des interconnexions multiples avec d'autres œuvres. De fortes similitudes existent entre l'ornementation de la châsse de saint Mengold et celle du retable de saint Remacle. De même, la technique d'enchâssement des cabochons sur les principales œuvres stavelotaines est également utilisée sur le triptyque de l'église Sainte-Croix et le triptyque de Saint-André de Trèves. Des observations analogues peuvent également se formuler en ce qui concerne les ornements en cuvette, présents sur tant d'œuvres mosanes. L'existence de liens stylistiques évidents entre les personnages du triptyque de l'église Sainte-Croix, ceux de la châsse de saint Hadelin et une partie de ceux de la châsse de saint Servais soulève également son lot d'interrogations.

La question des émaux vient inévitablement à l'esprit. Les œuvres du noyau central, qui se caractérisent par le caractère restreint de leur décor émaillé, présentent un certain nombre d'affinités avec un groupe d'orfèvreries définies, au contraire, par la primauté de leur décor émaillé figuratif. Or, quelques auteurs ont rattaché ces œuvres émaillées à l'activité de l'atelier du triptyque Pierpont-Morgan, ce qui ne manque de soulever à nouveau la question de l'identification de l'orfèvre G. et de l'activité potentielle de l'atelier de Godefroid de Huy à Stavelot.

Cette dernière observation entraîne d'évidentes questions d'ordre chronologique ; Un orfèvre Godefroid était affairé à la réalisation de la châsse de saint Vanne, vers 1146. Les œuvres stavelotaines remontent à l'abbatiate de Wibald (1135-1158), et les œuvres liées au triptyque Pierpont-Morgan sont généralement situées dans les années 1150-11. Les œuvres du groupe principal semblent en revanche pratiquement toutes se situer dans une tranche chronologique centrée sur une vingtaine d'années, soit 11-1180¹¹⁰⁹. Ces observations ne se limitent pas à l'estimation chronologique de l'activité supposée de Godefroid de Huy, mais s'inscrivent au sein de la vaste problématique liée au fonctionnement et à la longévité des ateliers médiévaux.

Au cours des dernières décennies, les spécialistes de l'orfèvrerie mosane semblent avoir éprouvé une réticence de plus en plus marquée à l'idée d'associer directement le nom de l'orfèvre hutois à des œuvres précises. Ils se sont donc efforcés de pratiquer une histoire de l'art anonyme, basée sur des constatations strictement matérielles. Assez paradoxalement, le fait d'avoir volontairement écarté le nom de Godefroid de Huy a contribué à souligner peut-être encore davantage la complexité des interconnexions multiples existant, à différents niveaux, au sein du corpus orfèvre mosan.

L'histoire a livré le nom de deux autres orfèvres : Nicolas de Verdun et Hugo d'Oignies.

Du premier, on sait très peu de choses. Aucun élément biographique n'est conservé, mais nous possédons deux œuvres, signées et datées : l'ambon émaillé de Klosterneuburg, achevé en 1181, et la châsse de Notre-Dame de la cathédrale de Tournai, consacrée en 1203. Une troisième œuvre, et non des moindres, est associée à son nom : la châsse des Rois Mages de la cathédrale de Cologne.

La vie et l'œuvre de l'orfèvre Hugo sont, dans l'ensemble, mieux connues, mais comme pour Nicolas, on ignore tout de ses années de formation. On associe à son nom un certain nombre d'orfèvreries, reliquaires et objets liturgiques, réalisées, pour la plupart, entre 1220 et 1240, pour le trésor du prieuré d'Oignies.

Nicolas et Hugo furent assez vite intégrés, dans la littérature scientifique, au panthéon des gloires de l'art mosan, non seulement en raison de leur origine géographique, mais

¹¹⁰⁹ Le bras reliquaire de Charlemagne se situe après l'élévation des reliques de l'empereur en 1165. Les châsses de Huy d'après la consécration de la châsse de saint Mengold en 1173 et les pignons romans de la châsse de sainte Ode sont situés, sur base de cette dernière datation, dans les années 1170-1180.

également en raison de la prolongation, dans leurs œuvres, de la tradition mosane du XIIe siècle.

Étant donné l'importance de ces deux orfèvres, dans le contexte artistique des années 1180-1240, les débats qui leur étaient consacrés prirent rapidement une ampleur internationale. Nicolas est en général perçu comme la figure de proue du style antiquisant des années 1200. Hugo, dont l'œuvre se situe à la croisée des styles et des influences, fut considéré comme le dernier représentant l'âge d'or mosan, avant l'implantation définitive du style gothique dans la région.

C. Nicolas de Verdun

La bibliographie consacrée à Nicolas de Verdun est particulièrement abondante, peut-être plus, d'ailleurs, que celle consacrée à Godefroid de Huy. De prime abord, une particularité du dossier saute aux yeux et mérite d'être signalée ; la grosse majorité des publications émane des milieux scientifiques étrangers, principalement allemands, et aussi, dans une moindre mesure, américains et britanniques. Les chercheurs belges et français, en dépit de l'origine mosane de l'orfèvre et de son importance capitale dans l'histoire de l'orfèvrerie médiévale, restèrent étonnamment étrangers aux principaux débats. Il ne s'agit certainement pas d'un désintéressement de leur part. Les discussions se déroulant en langue allemande, les chercheurs francophones, peut-être découragés par cette barrière linguistique, se contentèrent d'en diffuser les conclusions essentielles. Pareillement, les scientifiques allemands ne tinrent que très rarement compte des hypothèses émanant des milieux francophones.

1. la redécouverte de Nicolas de Verdun

Les recherches consacrées à l'orfèvre Nicolas de Verdun commencent avec la redécouverte, dans les premières décennies du XIXe siècle, de deux œuvres portant son nom : l'ambon émaillé de l'abbaye de Klosterneuburg, et la châsse de Notre-Dame, de la cathédrale de Tournai.

Alors qu'en Allemagne, Albert Camesina publiait une première description du retable émaillé, plusieurs études belges étaient consacrées à la châsse tournaisienne¹¹¹⁰. L'émergence pratiquement simultanée de deux orfèvreries majeures, portant le nom d'un même artiste, ne devait pas tarder à attirer l'attention du monde scientifique international. La France et l'Allemagne s'attribueraient, tour à tour, l'honneur d'avoir engendré un tel génie.

Adolphe Napoléon Didron, en 1862, dans ses célèbres *Annales archéologiques*, faisait, pour la première fois, le lien entre l'ambon de Klosterneuburg et la châsse de Tournai. Quelques années auparavant, le comte Barthélemy du Mortier, se référant une étude de l'historien Cousin, avait cru trouver la preuve de l'origine tournaisienne de l'orfèvre dans les reliefs de bourgeoisie de la ville, où un certain Colars de Verdun, *voirier* de son état était mentionné, à l'année 1217¹¹¹¹.

Didron, pour des raisons d'ordre chronologique, préférait y reconnaître, non pas l'orfèvre, mais plutôt son fils¹¹¹². Il situait le lieu de naissance de Nicolas à Verdun, comme son nom semblait l'indiquer, ce qui lui permettait d'en faire, du même coup, un orfèvre français. Il pensait, par ailleurs trouver la confirmation de l'origine lorraine de l'orfèvre dans le célèbre récit de Suger, se rapportant à la fabrication de la croix monumentale de Saint-Denis ; au XIIe siècle, la Lorraine était incontestablement réputée pour ses orfèvres¹¹¹³.

La réaction allemande à cette revendication de paternité ne tarderait guère. Dans un compte-rendu de l'étude de Didron, Karl Weiss rappelait, avec raison, que Verdun n'ayant pas été rattachée à la France avant la fin du XVIIIe siècle, Nicolas ne pouvait en aucun cas être perçu comme un orfèvre français¹¹¹⁴.

La question de la descendance tournaisienne présumée de notre orfèvre devait également engendrer de vives discussions. De simple postulat, cette hypothèse devait bientôt

¹¹¹⁰ J. ARNETH et A. VON CAMESINA, *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg in Österreich, verfertigt im 12 Jahrhundert von Nikolaus von Verdun*, Vienne, 1844 ; G. HEIDER et A. VON CAMESINA, *Der Altaraufsatz im regul. Chorenstifte zu Klosterneuburg : ein Emailwerk des XII Jahrhunderts angefertigt von Nicolaus von Verdun*, Vienne, 1860 ; J. VOISIN, *Des fiertes de Notre-Dame de la cathédrale de Tournay*, dans *Bulletin de la société historique et littéraire de Tournai*, 6, 1860, p. 101-120.

¹¹¹¹ « Nicolas de Verdun dut être tournaisien, car, dans les reliefs de bourgeoisie de la ville de Tournai, on lit que Colars de Verdun, voirier, fut reçu bourgeois le trois novembre 1217 et qu'il ne paya que 25 sols, ce qui était le taux des fils de bourgeois » (B. DUMORTIER, *op.cit.*, p.88) ; COUSIN, *Histoire de Tournai*, vol. IV, p. 13.

¹¹¹² A. DIDRON, *Nicolas de Verdun : émailleur du XIIe siècle*, dans *Annales archéologiques*, XXII, 1862, p. 201.

¹¹¹³ *Idem*, p. 202 ; Didron semble ici clairement pressentir l'existence, sur les bords de la Meuse, d'une école d'orfèvrerie étroitement apparentée à celle du Rhin.

¹¹¹⁴ K. WEISS, *Nicolaus von Verdun*, dans *Mitteilung der Kaiserliche Königliche Zentralkommission*, 7, Vienna, 1862, p. 310.

revêtir, sous la plume de certains auteurs, l'apparence d'une certitude. François Liénard, en 1872, dans son étude des émaux verdunois des XI^e et XII^e siècles, la présentait déjà comme un fait établi¹¹¹⁵. En 1887, Charles de Linas irait encore plus loin. S'interrogeant quant à la signification exacte du mot *voirier*, il affirmait que, puisque la fabrication des vitraux et l'émaillerie utilisaient le verre comme matière première, le Colars des reliefs de bourgeoisie de Tournai avait également dû être émailleur¹¹¹⁶. Renchérissant sur cette observation, Louis Cloquet pensait trouver, par un amusant effet de miroir, une confirmation de cette hypothèse dans la broche d'émail cloisonné translucide du manteau de la Vierge ; Nicolas s'était de toute évidence intéressé à la fabrication du verre coloré translucide, ce qui semblait annoncer la vocation de sa progéniture¹¹¹⁷.

Paul Rolland, en 1932, dans le cadre d'une communication donnée à l'occasion du *Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, pousserait cette assertion vers des développements extrêmes. Il estimait, en effet, que le *voirier* Colars, qui avait dû également être orfèvre, avait pu succéder à son illustre père, assurant, par la même occasion, la survie du style mosan dans la région. Cette théorie lui permettait, du même coup, de justifier la création, en 1247, à Tournai, d'un reliquaire de type mosan : la châsse de saint Éleuthère¹¹¹⁸. Après avoir cherché en vain, dans les archives de la Ville de Tournai, le fameux passage relatif à Colars de Verdun, Paul Rolland en déduisait que le document avait dû se perdre, ce qui ne l'empêchait pas pour autant de l'utiliser comme argument fondateur de sa démonstration.

Adolphe Hocquet devait, finalement, faire toute la lumière sur cette affaire. Si Rolland n'avait pu trouver le document dans les archives communales, c'était pour la simple raison qu'il ne s'y était jamais trouvé, ou, du moins, pas dans la forme que l'on avait généralement voulu lui prêter dans la littérature scientifique. Cousin avait mal lu. Les registres mentionnaient effectivement un certain Colars, mais à la date du trois novembre 1318. Il n'était d'ailleurs pas *voirier*, mais *vairier*, c'est à dire fourreur. Nicolas se voyant privé de

¹¹¹⁵ F. LIÉNARD, *Les Emaux verdunois aux XI^e et XII^e siècles : Maître Nicolas de Verdun*, dans *Mémoires de la société philomatique de Verdun*, 7, 1972, p ; 124-135.

¹¹¹⁶ C. de LINAS, *Le reliquaire de la Sainte Croix*, dans *Revue de l'art chrétien*, 1887, p. 420.

¹¹¹⁷ A. de la GRANGE et L. CLOQUET, *Études sur l'art à Tournai*, II, Tournai, 1888 ; L. CLOQUET, *La châsse de Notre-Dame à Tournai*, dans *Revue de l'art chrétien*, 1892, p.

¹¹¹⁸ P. ROLLAND, *Une pénétration de l'art mosan dans l'art scaldien : l'orfèvrerie*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*. Congrès de Liège, 1932, p. 157-176.

descendance directe dans la ville de Tournai, plus rien ne permettait d'affirmer qu'il y avait fini ses jours...¹¹¹⁹

Marcel Laurent, en 1920, devait avancer une autre théorie relative à la biographie hypothétique de Nicolas. Il avait effectivement relevé, dans le volume VI des *Mettensia*, un texte mentionnant un certain Maître Nicolas de Verdun, résidant en Lorraine, à Liste-en-Barrois. Il n'hésitait évidemment pas à y reconnaître notre orfèvre. Cette hypothèse, avancée à l'occasion d'une communication à la *Société des Antiquaires de France*, ayant cependant engendré de vives objections, au sein de l'assemblée, Marcel Laurent ne devait, à notre connaissance, plus jamais la reprendre¹¹²⁰.

Certains auteurs s'interrogèrent également au sujet de la date de naissance de Nicolas. L'ambon ne pouvant aucunement être perçu comme une œuvre de jeunesse, ils en déduisaient que l'orfèvre avait dû naître entre 1135 et 1150. Il est inutile de souligner le caractère totalement subjectif de ce type de réflexion¹¹²¹.

Pendant tout le XIXe siècle, les principaux spécialistes de l'orfèvrerie médiévale, s'émerveillant devant le talent de Nicolas, déploieront de ne pouvoir lui attribuer d'œuvre supplémentaire. Un événement d'ampleur internationale, l'*Exposition d'art ancien*, organisée à Düsseldorf en 1902, allait toutefois modifier considérablement les données, en mettant en lumière un chef-d'œuvre de l'orfèvrerie allemande du moyen âge : la châsse des Rois Mages de la cathédrale de Cologne. Cette œuvre remarquable, bien qu'alors fort détériorée, avait déjà été publiée par Ernst Aus'm Weerth et par le chanoine Bock, mais de nombreuses questions

¹¹¹⁹ A. HOCQUET, *Du sort d'hypothèses basées sur des documents incontrôlés. Nicolas de Verdun et son fils*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Bruxelles, 1935, p. 73-81 ; il convient toutefois de remarquer que Peter Lasko et Dietrich Kötzsche présentait encore l'identification de Collas au fils de Nicolas de Verdun comme une hypothèse difficile à vérifier ; ils ne connaissaient visiblement pas la communication de Adolphe Hocquet ; P. LASKO, *Ars sacra*, p.242 ; D. KÖTZSCHE, catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 314.

¹¹²⁰ M. LAURENT, *Note sur Nicolas de Verdun*, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1920, p. 246 ; voir également *Mettensia*, vol. VI, p. 412.

¹¹²¹ « Nicolas devait avoir 35 ans lorsqu'il fut appelé en Autriche. En 1181, quand il eut fini son retable, il avait donc, disons-nous, au moins quarante cinq ans ; en 1205, époque où fut terminée la châsse de Tournai il en avait soixante neuf. A cet âge, quand on n'est pas mort, on aime à se reposer » (DIDRON, *op.cit.* , p. 201) ; Suzanne Collon-Gevaert supposait qu'il avait au moins trente ans lors de la création de l'ambon ; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 194 ; Aloïs Weisgerber, quant à lui, estimait qu'il devait avoir environ 29 ans en 1170 lors de son passage présumé à Cologne ; A. WEISGERBER, *Studien zu Nikolaus von Verdun und der Rheinischen Goldschmiedekunst des 12 Jahrhunderts*, Bonn, 1940, p. 122 ; Peter Lasko faisait observer , avec plus de sobriété, que Nicolas ne pouvait être né qu'après 1150 ; P. LASKO, *op.cit.* , p. 242 ; récemment, le très sérieux *Allgemeines Künstler Lexikon* avançait que Nicolas avait dû naître vers 1140 dans la région de Verdun ; *Allgemeines Künstler Lexikon*, SAUR (éd.), Munich-Leipzig, 2000, tome 7, p. 336.

restaient sans réponses. Parmi celles-ci, la question de l'attribution restait particulièrement prégnante. Paul Clemen, dans son rapport de l'exposition, s'interrogeait encore :

«*Wo kommen die Meister her, die am Dreikönigenschrein arbeiten, woher kommen diese prachtvollen monumental aufgefaßten Propheten, die leidenschaftlich bewegten Apostel ? Der Stil weist nach dem Westen, aber wo sind die Verwandten und die Vorfahren dieser Figuren zu finden ?* »¹¹²²

Otto von Falke devait, une fois de plus, avoir un trait de génie. Il s'était déjà attaché, dans son *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, à l'étude des émaux de la châsse des Rois Mages et y avait relevé plusieurs caractéristiques lui permettant de les rattacher à ce qu'il considérait être, alors, une des dernières phases évolutives de l'atelier de Saint-Pantaléon¹¹²³. Une soudaine bifurcation dans le schéma général de cette évolution restait cependant inexplicée, tout comme l'étaient, par ailleurs, les remarquables représentations d'apôtres et de prophètes en argent repoussé. Quelques traits communs avec la châsse de saint Héribert permettaient de diriger les recherches vers la Meuse, sans plus. La publication par Karl Drexler, en 1903, d'une étude de l'ambon de Klosterneuburg, richement illustrée d'héliogravures et de planches en couleurs¹¹²⁴, serait, chez von Falke, à l'origine d'un véritable déclic ; l'auteur mystérieux des personnages en repoussé et des émaux ornementaux de la châsse des Rois Mages ne pouvait être que l'orfèvre Nicolas de Verdun. La confrontation, des représentations figurées et des parties ornementales de l'ambon, avec les parties équivalentes de la châsse restait sans équivoque. Les données chronologiques semblaient, par ailleurs, venir étayer cette audacieuse attribution¹¹²⁵.

¹¹²² P. CLEMEN, *Die rheinische und die westfälische Kunst auf der Kunsthistorische Austellung zu Düsseldorf 1902*, dans *Zeitschrift Für bildenden Kunst*, V, 1903.

¹¹²³ O. VON FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, p. 55-59.

¹¹²⁴ K. DREXLER et T. STROMMER, *Der Verduner Altar : Ein Emailwerk des XII Jahrhundert im Stifte Klosterneuburg bei Wien*, Vienne, 1903 ; Il s'agissait, pour l'ambon de Klosterneuburg, des premières reproductions photographiques, accompagnées de planches en couleur, ce qui, comme on doit s'en douter, devait avoir un véritable impact sur le cours des recherches.

¹¹²⁵ O. VON FALKE, *Meister Nicolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz*, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1905, col. 165-182; et du même, *Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Verdun im Kölner Domschatz*, München Gladbach, 1911.

2. l'ambon de Klosterneuburg (pl. 54-1 à 3)

L'ambon de Klosterneuburg, la première œuvre documentée de Nicolas de Verdun, est sans doute à la fois la plus mystérieuse et la plus fascinante. Véritable prouesse technique, l'ambon pousse l'art de l'émaillerie champlevée à son paroxysme. Parallèlement à ses qualités techniques indéniables, l'intérêt exceptionnel de cette œuvre réside également dans le caractère abouti de son programme iconographique. Le symbolisme typologique, si cher aux orfèvres rhéno-mosans du XIIe siècle, atteint ici un aboutissement totalement inédit dans l'art médiéval. Ce caractère exceptionnel ne manqua évidemment pas d'attirer l'attention des spécialistes, ce dont atteste le nombre impressionnant d'études qui lui furent consacrées, en plus de 150 ans de recherches.

a. l'inscription de dédicace

Dès les premières publications, l'inscription de dédicace, particulièrement instructive, suscita l'intérêt des spécialistes. Cette inscription, ajoutée lors de la transformation de l'ambon en retable, suite à l'incendie de 1330, ne se contentait pas d'expliquer la démarche typologique régissant le programme iconographique de l'œuvre, elle mentionnait également le nom du commanditaire, le prévôt Werhner, de l'artiste, Nicolas de Verdun, et de la date d'achèvement de l'ambon émaillé, 1181.

*« QUALITER ETATUM SACRA CONSONA SINT PREPARATUM
CERNIS IN HOC OPERE MUNDI PRIMORDIA QUERE
LIMITE SUB PRIMO SUNT UMBRE LEGIS IN IMO
INTER UTRUMQUE SITUM DAT TEMPUS GRACIA TRITUM
QUE PRIUS OBSCURA VATES CECINERE FIGURA
ESSSE DEIT PURA NOVA FACTORIS GENITURA
VIM PER DIVINAM VENIENS REPARARE RUINAM
QUE PER SERPENTEM DEIECIT UTRUMQUE PARENTEM
SI PENSAS IUSTE LEGIS MANDATA VETUSTE
OSTENTATA FORIS RETINENT NIL PENE DECORIS UNDE
PATET VERE QUIA LEGIS FORMA FUERE
QUAM TRIBUIT MUNDO PIETAS DIVINA SECUNDO /*

*ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO
NEC NON UNDENO GWERHNERUS CORDE SERENO
SEXTUS PREPOSITUS TIBI VIRGO MARIA DICAUIT
QUOD NICOLAUS OPUS VIRDUNENSIS FABRICAUIT. _
CHRISTO MILLENO T(RE)CENTENO VIGENO (UNDE)NO
P(RAE)POSIT(US) STEPHAN(US) DE SYRENDORF GENERAT(US)
HOC OP(US) AURATUM TULIT HUC TABULIS RENOVATUM
AB CRUCIS ALTARI DE STRUCTURA TABULARI
QUE PRIUS ANNEXA FUIT AMBONIQUE REFLEXA. »¹¹²⁶*

Marie-Madeleine Gauthier, en 1972, en proposait la traduction suivante :

« Comment s'accordent dans les âges les événements du sacré
Tu en vois les images qui sillonnent cette œuvre
Les origines du monde, cherches les
Dans la première zone en haut ; en-bas sont les ombres de la Loi.
Posé entre les deux, le temps que nous foulons
Reçoit sa place de la grâce
Obscure fut auparavant la figure que chantèrent les prophètes
Il lui fut donné d'être pure lorsqu'à nouveau fut engendré le Créateur
Qui, par vertu divine, vint réparer la ruine
En quoi par le serpent avaient été jetés l'un et l'autre parents.
Pèse à leur juste poids les mandants de l'ancienne loi
Tels que dehors ils se montrent, ils ne retiennent presque rien de leur éclat
D'où il est clair en vérité que seulement l'ébauche ils furent
De la loi que concéda l'amour divin
Au monde qui, favorable, ensuite vint.
L'année ou à mille cent soixante-dix
S'ajoutent onze, Gwernharus, le cœur heureux,
Alors sixième prieur dédia, Vierge Marie, à Toi,
L'œuvre que Nicolas de Verdun fabriqua.

¹¹²⁶ Texte latin d'après F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, 1965, p. 17.

Du Christ la mille trois cent vingtième année plus onze,
Le prévôt Étienne natif de Syrendorf
Ce chef-d'œuvre doré, en tables rénové, jusqu'ici transporta
De l'autel de la Croix où, construit de tableaux,
Il faut auparavant attaché et en arrière replié
*Tout autour de l'ambon.»*¹¹²⁷

b. les campagnes de restauration

L'ambon de Klosterneuburg, mise à part la transformation radicale de 1330, traversa les siècles trop de dommages. Il connut, cependant, depuis le XIXe siècle, plusieurs campagnes de restauration. De la première, entreprise en 1833 par les bronziers Franz et Anton Danniger, on ne connaît plus grand chose, si ce n'est qu'elle conduisit à l'agencement du retable sous la châsse de saint Léopold, selon un dispositif assez particulier. En 1863, la *tempera* du revers fut, à son tour, restaurée par le peintre Joseph Schönbrunner¹¹²⁸.

En 1936, à l'occasion des célébrations du 800^e anniversaire de la mort de saint Léopold, l'autel fut reconstruit. Une nouvelle, châsse, réalisée par l'orfèvre Otto Hoffner, sur le modèle de la châsse de Tournai, fut alors réalisée.

En 1945, le retable émaillé, qui avait été caché pendant la guerre, subit à nouveau une restauration sommaire, dont le mérite essentiel fut d'attirer l'attention des spécialistes sur la nécessité d'une intervention plus radicale¹¹²⁹.

Cette entreprise, menée à bien de 1949 à 1951, sous la direction du chanoine Berthold Cernik et de l'orfèvre émailleur Otto Nedbal¹¹³⁰, fut, au point de vue scientifique, la plus enrichissante. En effet, les plaques furent, pour la première fois, entièrement détachées de l'ancienne âme de bois, pour être fixées sur un nouveau support. Cette opération devait engendrer d'intéressantes surprises : premièrement la découverte, au revers des plaques émaillées, d'une numérotation révélant leur agencement originel, et ensuite, la mise au jour de deux figurations, une *Nativité* émaillée dans un style byzantinisant plus ancien que celui de

¹¹²⁷ M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, p. 167.

¹¹²⁸ Il semblerait que, au cours du XIXe siècle, la célèbre firme Samson ait contribué à la restauration de plusieurs plaques émaillées. Cette information, qui nous a été communiquée oralement, n'a cependant pu être vérifiée, de sorte qu'il convient de l'appréhender avec toute la réserve nécessaire.

¹¹²⁹ Sur l'historique des restaurations, voir F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, 1965, p. 24-26.

¹¹³⁰ Ce dernier remplaça les lacunes, comblées de plaques de laiton, par des *fac-simile* reproduisant les émaux champlévés originaux.

Nicolas, et un repentir de l'artiste, au revers de la plaque de la *Résurrection*, illustrant l'iconographie traditionnelle des *Trois femmes au tombeau*. Ces découvertes générèrent, comme on pouvait s'y attendre, un grand enthousiasme au sein du monde scientifique. Un numéro spécial du *Österreichisches Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* y fut d'ailleurs consacré. Josef Zykan y retraçait les étapes principales de la campagne de restauration, tandis qu'Otto Demus s'attachait au commentaire des découvertes susmentionnées¹¹³¹. Par la suite, de nouvelles hypothèses, concernant la reconstitution de la forme originelle de l'ambon ou de son programme iconographique original furent étayées sur base de ces découvertes. Nous y reviendrons.

c. reconstitution de l'œuvre originelle

Le remontage des plaques émaillées sous forme de retable, après l'incendie de 1330, s'il assura la préservation de l'œuvre, eut également comme effet déplorable de la dénaturer de manière fondamentale. Cette modification, consciencieusement rapportée par l'inscription de dédicace, semblait toutefois avoir échappé à Joseph Arneth et à Albert von Camesina. Elle fut signalée, pour la première fois, en 1903, par Carl Drexler¹¹³².

En 1931, Rupprich avançait l'hypothèse selon laquelle l'ambon aurait été constitué d'un grand panneau rectiligne, sur lequel les fidèles pouvaient suivre l'année liturgique comme sur une Bible imagée¹¹³³. Cette hypothèse correspondait assez bien à la reconstitution de l'ambon, sous la forme d'un jubé rectiligne, envisagée par Joseph Braun en 1924¹¹³⁴.

C'est pourtant à cette même étude qu'Alois Weisgerber, en 1940, allait se référer pour forger l'hypothèse du « *Altar mit Ambociborium* », c'est à dire d'un autel surmonté d'une structure à baldaquin¹¹³⁵. Il confortait cette hypothèse par la biais d'une confrontation de l'ambon avec plusieurs exemples contemporains, attestés pour la plupart en Italie. Il citait

¹¹³¹ J. ZYKAN, *Die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner altars im Stift Klosterneuburg*, dans *Österreichisches Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 5, 1951, p. 6-13; O. DEMUS, *Neue Funde an den Emails des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg*, dans *Idem*, p. 13-22; cette plaque, fortement influencées par l'art monumental et la miniature byzantine, aurait été, selon Demus, réalisée dans le contexte artistique du nord de la France, par un artiste antérieur à Nicolas d'une génération ; O. DEMUS, *Zu zwei Darstellungen der Geburt Christi am Klosterneuburger Ambo*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 283-286.

¹¹³² C. DREXLER et T. STROMMER, *Der Verduner Altar*, Vienne, 1903.

¹¹³³ H. RUPPRICH, *Das Klosterneuburger Tafelwerk und seine Komposition*, dans *Jahrbuch des Leo-Gesellschaft*, 1931, p. 147.

¹¹³⁴ J. BRAUN, *der Christliche Altar*, 2, Munich, 1924, p. 296.

¹¹³⁵ A. WEISGERBER, *op.cit.*, p. 19-20, d'après J. BRAUN, *op.cit.*, p. 251.

également le *ciborium* de Tamdrup, du *Musée de Copenhague*, qu'il n'hésitait pas à rapprocher de l'art franco-belgo-rhénan (sic)¹¹³⁶.

Hans R. Hahnloser, en 1952, poursuivant dans le même ordre d'idées, devait, quant à lui, opter pour la thèse du baldaquin quadrangulaire, supporté par quatre colonnes et fixé par les côtés à la grille du chœur. Selon ce schéma de « *cubus aureus* », restitué en fonction de la numérotation des plaques révélée lors la campagne de restauration, les éléments de 1331 ne venaient pas remplacer des originaux détruits, mais constituaient des ajouts purs et simples. Suivant ce modèle, on aurait obtenu une tripartition de quatre, six et quatre rangées verticales de panneaux émaillés¹¹³⁷.

Marie-Madeleine Gauthier devait également se prononcer en faveur d'une telle reconstitution¹¹³⁸.

Helmut Buschhausen estimait, de son côté, que ce type d'ambon sur colonne ne dérivait pas de modèles orfévres, mais plus vraisemblablement de prototypes monumentaux. Des œuvres analogues avaient du exister en Hongrie, au XIIIe siècle, sous le règne de Béla III. Par ailleurs Nicolas pouvait très bien avoir été influencé par des cancels monumentaux comparables à celui de Saint-Omer, dont on possédait encore quelques fragments, erronément identifiés, pendant longtemps, comme les vestiges d'un pavement coloré¹¹³⁹.

Erika Doberer, en 1977, dans un article du *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, reprenait cette idée en lui apportant quelques précisions. Elle maintenait le principe du *ciborium*, mais proposait une restitution de forme polygonale¹¹⁴⁰. Une nouvelle publication de ses recherches, en 1983, lui fournirait l'occasion de corriger son croquis, sur base d'une confrontation avec quelques ambons conservés, ainsi qu'avec des représentations similaires, issues de manuscrits¹¹⁴¹.

¹¹³⁶ *Idem*, p. 20.

¹¹³⁷ H. R. HAHNLOSER, *Nicolas de Verdun : la reconstitution de son ambon de Klosterneuburg et sa place dans l'histoire de l'art*, dans *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et des belles-lettres*. Institut de France, 1952, p. 448-56 ; Nigel Morgan, dans le *Master* qu'il consacrait à l'ambon de Klosterneuburg avançait une reconstitution analogue ; N. MORGAN, *The Klosterneuburg altar*, M. A. Thesis, University of East Anglia, 1968.

¹¹³⁸ M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, p. 364.

¹¹³⁹ Cette comparaison semblait encore renforcée par la technique même de ces fragments, dont le dessin, gravé puis creusé, était rempli d'une matière colorée selon un procédé analogue à celui de l'émaillerie champlevée ; H. BUSCHHAUSEN, *op.cit.*, 1974, p. 7-9 ; A. HERMAND, *Notice historique et archéologique sur les dalles sculptées de la cathédrale de Saint-Omer*, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de la Morinie*, V, 1839-1840, p. 75.

¹¹⁴⁰ E. DOBERER, *Die Ehemalige Kanzelbrüstung des Nikolaus von Verdun in Augutsiner-Chorherreb-Stift Klosterneuburg*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 31.1-4, 1977, p. 3-16.

¹¹⁴¹ E. DOBERER, *Die Ehemalige Kanzelbrüstung des Nikolaus von Verdun*, dans *Jahrbuch der Stift-Klosterneuburg*, n° spécial, 1983, p. 19-36.

Helmut Buschhausen, en 1980, avait formulé quelques objections à l'encontre de la reconstitution de Doberer. Il rappelait, tout d'abord, que le premier exemple conservé d'ambon polygonal était postérieur de près d'un siècle à celui de Klosterneuburg. Il observait ensuite qu'un dispositif de cette envergure se serait assez mal intégré dans le petit chœur roman du prieuré. Il soulignait enfin que l'agencement des représentations et des inscriptions ne présentait aucune caractéristique matérielle démontrant la crédibilité d'une telle reconstitution¹¹⁴².

Masako Shikida estimait également que l'agencement alternatif, tri et quadripartite, du programme iconographique semblait assez peu correspondre à une structure polygonale. Elle jugeait, dans ce sens, plus raisonnable d'imaginer que ce « *cubus aureus* » ait été soutenu par quatre colonnes. Cette allusion symbolique évidente aux quatre Vivants semblait, par ailleurs, concorder avec le raisonnement théologique à l'origine du programme iconographique de l'ambon¹¹⁴³.

Hermann Fillitz, en 1985, devait formuler une nouvelle hypothèse au sujet des avatars de l'ambon. Il se demandait, effectivement, si ce dernier, avant d'être transformé en triptyque, n'avait pas connu, dès le XIIIe siècle, une modification intermédiaire sous la forme d'un retable¹¹⁴⁴.

d. iconographie

L'iconographie exceptionnelle de l'ambon de Klosterneuburg fit l'objet de commentaires détaillés dès les premières publications.

Camesina et Drexler en avaient déjà fournis d'élogieuses descriptions, sans toutefois en rechercher véritablement les sources¹¹⁴⁵.

Victor Grißmaier, en 1930, allait relever, au sein du programme iconographique, la récurrence de quelques types individuels, c'est-à-dire, en d'autres termes, de préfigures christiques. La plus abouties était sans aucun doute celle de Samson, pour laquelle l'épisode

¹¹⁴² H. BUSCHHAUSEN, *Der Verduner Altar*, 1980.

¹¹⁴³ M. SHIKIDA, *Das Bilddenken am Verduner Altar ; ein Beitrag zum Nikolaus Problem*, Inaugural Dissertation, Bonn, 1988, p. 14.

¹¹⁴⁴ H. FILLITZ, *Studien zu Nicolaus von Verdun*, dans *Arte Medievale*, II, 1985, p. 81-83.

¹¹⁴⁵ J. ARNETH et A. VON CAMESINA, *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg in Österreich, verfertigt im 12 Jahrhundert von Nikolaus von Verdun*, Vienne, 1844 ; K. DREXLER et T. STROMMER, *Der Verduner Altar : Ein Emailwerk des XII Jahrhundert im Stifte Klosterneuburg bei Wien*, Vienne, 1903.

de la *Circoncision* avait été entièrement créé, afin de pousser à l'extrême la correspondance avec le récit évangélique¹¹⁴⁶.

Hans Rupprich, en 1931, insistait principalement sur l'origine patristique de certaines thématiques. Il traçait, dans ce sens, des parallèles avec certains passages du *De Civitate Dei* et du *Sermone de Tempore* de saint Augustin¹¹⁴⁷.

Louis Réau s'efforcera, à plusieurs reprises, de démontrer que la conception de l'œuvre ne pouvait s'envisager que dans un contexte français, influencé par les écrits théologiques de l'abbé Suger¹¹⁴⁸. Depuis Emile Mâle, il était courant, dans les milieux intellectuels français, de considérer que la pensée typologique du célèbre abbé dérivait en droite ligne des écrits d'Honorius d'Autun. En poursuivant dans cette optique, Réau tentait de démontrer que l'ambon avait été réalisé en Lorraine, avant d'être expédié, en pièces détachées, jusqu'à Klosterneuburg¹¹⁴⁹. Il est inutile de préciser que cette hypothèse serait peu suivie...

Alois Weisgerber, sur base des recherches d'Egid Beitz, avait préféré rapprocher la conception iconographique de l'ambon des écrits du célèbre Rupert de Deutz¹¹⁵⁰. La ligne directrice de son étude, nous aurons l'occasion d'y revenir, visait essentiellement à mettre en évidence les caractères essentiellement colonais de l'œuvre de Nicolas. Dans le même esprit, l'auteur estimait inutile de chercher les sources théologiques de l'ambon dans le nord de la France, alors que Cologne avait été le siège d'une importante école théologique. En situant l'ambon dans le sillage des écrits de Rupert, il faisait d'une pierre deux coups, en justifiant, par la même occasion, les affinités existant entre les œuvres typologiques rhénanes et mosanes. Rupert apparaissait, dès lors, comme le dénominateur commun des arts de la Meuse et du Rhin. Dans cette optique, il n'était plus nécessaire que Nicolas ait vu les fonts

¹¹⁴⁶ V. GRIEBMAYER, *Der Emailaltar des Nikolaus von Verdun im Stifte Klosterneuburg bei Wienn*, thèse non publiée, 1930; d'après WEISGERBER, *op.cit.*, p. 53 et SHIKIDA, *op.cit.*, p. 67.

¹¹⁴⁷ H. RUPPRICH, *Das Klosterneuburger Tafelwerk des Nikolaus Viridunensis und seine Komposition*, dans *Jahrbuch des Österreichischen Leo-Gesellschaft*, 1931, p. 146 et sv.

¹¹⁴⁸ Le concept selon lequel l'abbé de Saint-Denis aurait été l'initiateur du répertoire iconographique typologique tel qu'on le rencontre fréquemment dans l'orfèvrerie du XIIe siècle fut la première fois avancé par Emile Mâle. Seuls les historiens de l'art français maintinrent toutefois cette théorie qui, il est vrai, cadre assez mal avec le contexte général de l'art rhéno-mosan. Il n'est toutefois pas inutile de signaler que dans sa dernière édition, le *Dictionnaire des peintres, sculpteurs et graveurs* affirmait encore au sujet de Nicolas de Verdun : « Il a travaillé dans la suite de Godefroid de Huy à Tournai, à Cologne et Vienne en adoptant l'iconographie nouvelle de l'abbé Suger » (*Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, E. BÉNEZIT (éd.), 1999, t.10).

¹¹⁴⁹ L. RÉAU, *L'iconographie du retable de Verdun*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1938, p. 7-22 ; *L'Ambon en Émail de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg*, dans *Monuments Piot*, 39, 1943, p. 103-146.

¹¹⁵⁰ E. BEITZ, *Rupertus von Deutz*, Cologne, 1930.

baptismaux de Saint-Barthélemy pour sa représentation de la *mer d'airain*. Il pouvait simplement avoir lu la description qu'en donnait Rupert¹¹⁵¹.

Dans un rapport circonstancié de cette étude, publié en 1941 dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, Suzanne Collon-Gevaert s'insurgeait sur l'infime place accordée à l'époque liégeoise du grand théologien, qui, avant d'être Rupert de Deutz, avait été Robert de Saint-Laurent¹¹⁵².

Visiblement, ces deux auteurs ne prêtaient attention ni à la volonté des commanditaires de l'ambon, ni au fait que Klosterneuburg ait été presque aussi éloigné de Cologne que de Liège. À quoi bon, dès lors, privilégier l'influence de la métropole colonaise au détriment de celle de Liège ou du nord de la France, lorsqu'il était question d'une œuvre créée aux confins de l'Autriche...

À l'encontre de cette hypothèse, Louis Réau maintenait sa théorie concernant le rôle de Suger :

*« Si l'on ne se contente pas d'une référence à saint Augustin et si l'on veut à toute force chercher dans la scholastique médiévale la source littéraire du retable de Verdun, c'est plutôt vers la France qu'il faudrait se tourner et notamment vers Saint-Denis où l'abbé Suger fit concourir à la décoration de sa basilique des orfèvres émailleurs rhénans parmi lesquels se trouvait peut-être Nicolas de Verdun et en tout cas son maître et précurseur Godefroid de Huy. »*¹¹⁵³

Floridus Röhrig, en 1965, dans la réédition de son ouvrage monographique de 1955, reprenait à nouveau la question du message théologique de l'œuvre, en expliquant par le détail la signification des différents panneaux. Il mettait en évidence la coexistence, sur l'ambon, de deux niveaux de lecture parallèles : un premier niveau fournissant une synthèse historique, sur un mode narratif, et un second niveau purement typologique. Les figurations typologiques de l'ambon étaient conçues pour illustrer les propos du prédicateur. Dans ce sens, elles suivaient de près la liturgie et les sacrements (liturgie pascale, baptême, eucharistie, ...). Aucun

¹¹⁵¹ A. WEISGERBER, *op.cit.*, p. 53.

¹¹⁵² S. COLLON-GEVAERT, *Bibliographie*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 11, 1941, p. 90-91.

¹¹⁵³ L. RÉAU, *L'iconographie du retable typologique de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg*, dans *L'art mosan. Journées d'études*, p. 174.

antécédent typologique d'une telle ampleur, regroupant les trois grandes périodes historiques, avant la Loi, sous la Loi, sous la Grâce, n'était connu. Le texte sans équivoque de l'inscription de dédicace révélait les intentions du donneur d'ordre, qui avait visiblement cherché réaliser une Somme illustrée de l'Histoire sainte¹¹⁵⁴.

Encore fallait-il identifier l'auteur du programme et ses sources théologiques. Röhrig estimait que l'orfèvre ne pouvait être le concepteur de l'œuvre. Le caractère à la fois inédit et abouti du programme iconographique ne pouvait résulter que de la pensée érudite d'un théologien. Par ailleurs, l'épisode des *Trois Femmes au Tombeau*, traditionnellement utilisé par les artistes mosans pour illustrer la *Résurrection*, cédait la place, sur l'ambon, au Christ ressuscité, sortant triomphalement du tombeau, ce qui semblait indiquer que l'origine du concepteur devait être recherchée en dehors du contexte spirituel mosan. Au moyen âge, les sources relatives au symbolisme typologique et aux sacrements étaient multiples. Il y avait évidemment en première ligne les écrits de saint Augustin, et les gloses des théologiens médiévaux, en particulier les écrits du célèbre Honorius d'Autun¹¹⁵⁵.

En ce qui concerne plus précisément Klosterneuburg, Floridus Röhrig rappelait la présence, dans la bibliothèque du prieuré, de plusieurs manuscrits émanant d'une célèbre école théologique parisienne, le prieuré augustin de Saint-Victor. Un exemplaire du *De Sacramentis* de Hugues de Saint-Victor, transcrit pour Klosterneuburg à l'époque de la confection de l'ambon, se trouvait toujours conservé dans la bibliothèque de Klosterneuburg (CCI, 311). Son contenu semblait éclairer d'un jour particulier plusieurs éléments conceptuels de l'ambon :

«*Aber nicht nur die biblischen Scenen-Sakramente im wiewerem Sinn, denn sie sind Zeichen der Gnadenvermittlung, wie es auch die Inschrift «subgratia» ausdrückt-, sondern der ganze Aufbau des Altars ist aus dieser Quelle erklärbar.»*¹¹⁵⁶

Parallèlement à ce manuscrit, il relevait également, sur l'ambon, l'influence d'autres sources théologiques, comme par exemple les *Séquences Pascales* d'Adam de Saint-

¹¹⁵⁴ F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, Vienne, 2e éd., 1965, p. 51-60.

¹¹⁵⁵ *Idem*, p. 20-28; Konrad Hoffman, dans le catalogue de l'exposition *The Year 1200*, estime que l'imagerie de l'ambon dérive directement des écrits d'Honorius d'Autun ; K. HOFFMAN, dans *op.cit.* , p. 173.

¹¹⁵⁶ *Idem*, p. 28.

Victor¹¹⁵⁷, ou encore, en ce qui concerne plus précisément le partage des séquences typologiques en trois temps historiques, les écrits du célèbre Honorius d'Autun¹¹⁵⁸.

L'utilisation de sources aussi variées impliquait l'intervention d'un concepteur rompu à l'exercice théologique. L'inscription de dédicace semblait désigner le prieur Wernher. Dans ce sens, Röhrig rappelait que ses deux prédécesseurs, Marquard (1140-1167) et Rudiger (1167-1168), n'étaient autres que les demi-frères du célèbre Gerrhoch de Reichersberg. Wernher, diacre dès 1167, avait pu se former à l'exercice liturgique sous l'enseignement du cadet, Rudiger, connu pour avoir également exercé, au prieuré, une intense activité intellectuelle¹¹⁵⁹.

Helmut Buschhausen, devait également, à diverses reprises, se plonger dans l'analyse du programme iconographique de l'ambon¹¹⁶⁰. Reprenant la plupart des idées développées par Röhrig, il se chargerait de leur apporter une démonstration particulièrement riche et détaillée. Convaincu, comme son prédécesseur, que le programme avait été élaboré en fonction de la liturgie, il établissait un rapprochement circonstancié avec les séquences pascales du *Graduel* d'Adam de Saint-Victor et le *De Sacramentis* de Hugues de Saint-Victor¹¹⁶¹. Il semblait toutefois convaincu que, si l'ambon avait bel et bien été achevé sous Wernher, sa conception devait être attribuée à son prédécesseur, Rudiger ; la période écoulée entre les deux pouvait, selon lui, s'expliquer par le laps de temps employé à rassembler les fonds importants nécessaires à sa confection. Les nombreuses inscriptions commentant les panneaux émaillés confirmaient selon lui, sans doute possible, l'attribution du programme à Rudiger ; les mêmes combinaisons de mots, les mêmes formes poétiques apparaissaient à la fois sur l'ambon et dans les œuvres littéraires de ce dernier, particulièrement dans sa *Summa brevis in ierarchias s. Dionisii Areopagite* rédigée, d'une manière assez révélatrice, en préface à une copie du *In ierarchias sancti dionisii, episcopi, de differencia mundane theologie atque divine et de ministracionibus earum* de Hugues de Saint-Victor¹¹⁶².

¹¹⁵⁷ Cette conclusion aurait été formulée par le professeur Otto Pächt, à l'issue d'un séminaire organisé à l'Université de Vienne, en 1964 ; *Idem*, p. 28.

¹¹⁵⁸ *Idem*, p. 29.

¹¹⁵⁹ *Idem*, p. 30.

¹¹⁶⁰ H. BUSCHHAUSEN, *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun : Art, Theology and Politics*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 39, 1974, p. 1-32; *The Theological Sources of the Klosterneuburg Altarpiece*, dans *The Year 1200. Symposium*, New York, 1975, p. 119-138; *Der Verduner Altar : das Emailwerk des Nicolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne, 1980.

¹¹⁶¹ *Idem*, 1974, p. 9-19.

¹¹⁶² *Idem*, p. 25-28.

Le fait que Rudiger et ses deux prédécesseurs, Hartmann et Marquard, aient été des abbés réformateurs ne permettait cependant pas d'expliquer la création, pour Klosterneuburg, d'une œuvre inspirée d'un mysticisme conservateur. Par ailleurs, le fait que plusieurs chanoines de Klosterneuburg aient étudié dans la célèbre école théologique de Saint-Victor ne pouvait, à lui seul, faire toute la lumière sur l'intérêt particulier manifesté, au sein du prieuré, pour les œuvres des célèbres théologiens français.

Helmut Buschhausen allait, dès lors, rechercher une explication complémentaire dans le contexte politico-religieux des années 1170-1180. Gerrhoch, lorsqu'il avait été contraint à fuir Reichersberg, à l'issue du conflit qui l'avait opposé au célèbre Pierre de Vienne, avait trouvé refuge à Klosterneuburg, auprès de son demi-frère Rudiger. Pierre de Vienne, était un homme de l'empereur Frédéric Ier Barberousse. Le prieuré de Klosterneuburg, en revanche, supportait le pape Alexandre III, en exil à Sens. Dans le contexte crucial des affrontements entre le pape à l'empereur, l'adoption par Klosterneuburg, enclave papiste, d'un programme inspiré par l'œuvre littéraire des théologiens français semblait revêtir une signification tout à fait particulière...¹¹⁶³

Le fait qu'un tel programme ait été maintenu, après la réconciliation du pape et de l'empereur, en 1177, et après la fin du conflit opposant Gerrhoch et Pierre de Vienne, semblait dangereusement fragiliser cette théorie.

Il en fallait cependant plus pour intimider Helmut Buschhausen, qui précisait:

« *The fact that the canons of the monastery set up such an expensive display of French art and French notions of symbolism entitles one surely to conclude that they wished to continue their struggle against the progressive spirit even after the quarrel with Vienna and the schism had been set aside for external reasons.* »¹¹⁶⁴

Erika Doberer allait, de son côté, tenter de démontrer que, à l'origine, une scène complémentaire, relative aux événements directement postérieurs à la *Crucifixion* avait été prévue. Elle se fondait, pour cela, sur sa reconstitution hypothétique de l'ambon et sur une comparaison avec le cycle émaillé d'Hildesheim. Par la suite, cette scène ayant été supprimée, Nicolas aurait été contraint d'abandonner l'iconographie traditionnelle des *Trois Femmes au Tombeau* pour une mise en scène plus spectaculaire¹¹⁶⁵.

¹¹⁶³ *Idem*, p. 28-32.

¹¹⁶⁴ *Idem*, p. 32.

¹¹⁶⁵ E. DOBBERER, *op.cit.*, 1983, p. 19-36.

Dans le même numéro du *Jahrbuch der Stift-Klosterneuburg*, Floridus Röhrig complétait sa précédente analyse. Ayant observé que les scènes des deux dernières rangées se distinguaient des précédentes par leur contenu eschatologique, il proposait de justifier leur singularité par une double référence à la chronique d’Otto von Freising et à une règle augustinienne rédigée dans le cadre de la Réforme de Salzbourg. Sous cette optique, Rudiger ne pouvait en être le concepteur. Röhrig estimait donc que ces différentes scènes avaient été ajoutées au programme, en dernière minute, lors de la confection de l’ambon¹¹⁶⁶.

En 1983, Martina Pippal devait tenter d’expliquer l’abandon de l’iconographie traditionnelle de la Crucifixion, au profit de l’iconographie novatrice du Christ ressuscité, pour la nécessité d’assurer une correspondance visuelle à la gestuelle de Samson portant les portes de Gaza¹¹⁶⁷. Contrairement aux autres exposés, établis sur un raisonnement théologique, cette hypothèse se fondait uniquement sur des observations scénographiques. La démonstration s’appuyait essentiellement sur l’observation des conséquences matérielles découlant de l’application des notions d’*imago* et de *similitudo*, propres au symbolisme typologique ; les types et leurs antétypes ne se contentaient pas d’une vague correspondance théologique, ils se reflétaient également sur un plan formel, par l’application de divers procédés gestuels, compositionnels et scénographiques¹¹⁶⁸.

Masako Shikida, dans sa thèse de doctorat, après avoir dressé un récapitulatif de ces principaux points de vue, reprenait, à son tour, la question des sources théologiques du programme iconographique de l’ambon.

Une des premières étapes de son argumentation consistait à démontrer complètement l’argumentation d’Helmut Buschhausen. Elle estimait effectivement que, en toute objectivité, aucun argument ne permettait d’affirmer que le prieur Rudiger ne formait qu’une seule et même personne avec le Ruodeger de la *Summa Brevis*. La plus grande prudence était, dès lors, de rigueur. Par ailleurs, il lui semblait difficile d’imaginer que Nicolas n’ait, à aucun moment, rencontré le concepteur du programme. Or, Rudiger étant mort en 1168, cela

¹¹⁶⁶ F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar und die Eschatologie*, dans *Jahrbuch der Stift Klosterneuburg*, 12, 1983, p. 7-17.

¹¹⁶⁷ M. PIPPAL, *Beobachtungen zur „zweiten“ Ostermorgenplatte am Klosterneuburger Ambo des Nicolaus von Verdun*, dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXV, 1982, p. 197 et sv.

¹¹⁶⁸ *Idem* et du même auteur, *Von der gewussten zur geschauten Similitudo – Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellungen bis 1181*, dans *Kunsthistoriker (Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes)*, IV, 1987, 3-4, p. 53-61.

excluait tout contact direct, même en supposant, comme Buschhausen l'avait fait, une visite préliminaire de Nicolas à Klosterneuburg, dès 1171¹¹⁶⁹.

Shikida ne portait pas davantage de crédit à la concordance supposée, entre l'ambon et les séquences pascales de Hugues de Saint-Victor. À plusieurs reprises, l'ambon s'en écartait considérablement. Les séquences s'y trouvaient fortement écourtées, alors qu'il s'agissait de moments capitaux du programme iconographique¹¹⁷⁰.

Elle restait également assez sceptique face à l'hypothèse, avancée par Doberer et Röhrig, au sujet d'une éventuelle influence d'Otto von Freising sur la conception des scènes eschatologiques de l'ambon. Le fait que le manuscrit (*Ö.N.B.*, ms 2207) utilisé par Röhrig pour asseoir son hypothèse soit généralement daté entre 1150 et 1180, lui semblait trop imprécis pour démontrer la théorie selon laquelle Otto von Freising l'aurait personnellement déposé au prieuré, entre 1167 et 1170. Cette inadéquation chronologique était par ailleurs corroborée par les diverses incohérences existant entre l'ambon et le texte du manuscrit, particulièrement en ce qui concerne la métaphore du feu, sur le dernier volet¹¹⁷¹.

Après avoir savamment contesté les exposés de ses prédécesseurs, Masako Shikida devait s'employer à établir que le programme de l'ambon pouvait être étroitement rapproché de la théologie d'Arno de Reichersberg. L'énumération des principaux sacrements, dans son *Hexameron*, semblait en effet correspondre à la structure du programme iconographique de l'ambon, selon un rythme 4-3-Crucifixion-3-4. Dans cette structure, les quatre premières rangées semblaient correspondre au *Sacramenta incarnationis*, et les trois suivantes au *Sacramenta sacerdotalis*. Venait ensuite la rangée se rapportant à la *Crucifixion*, suivie par trois rangées se référant au *Sacramenta resurrectionis*, et par quatre dernières rangées faisant écho au *Sacramenta Ascensionis*. Par ailleurs, les concepts d'*imago* et de *similitudo*, récurrents sur l'ambon, se retrouvaient également sous la plume d'Arno. Enfin, le système ternaire de l'axe de lecture horizontal semblait également y trouver son origine, dans la partition *opus creationis-opus consumationis-opus restorationis*¹¹⁷².

Masako Shikida estimait qu'un programme théologique aussi abouti ne pouvait avoir été créé à l'initiative seule des chanoines de Klosterneuburg. Le prieur Wernher ne pouvait à lui seul se trouver à l'origine du projet ; une œuvre de cette qualité, réalisée par un atelier de renommée internationale se trouvant hors de la portée d'un prévôt, même de cette importance.

¹¹⁶⁹ M. SHIKIDA, *op.cit.*, p. 69-73.

¹¹⁷⁰ *Idem*, p. 76.

¹¹⁷¹ *Idem*, p. 78.

¹¹⁷² *Idem*, p. 79-86.

Dans cette optique, l'érudite japonaise devait reconsidérer la validité d'une hypothèse peu suivie de Maschek, qui avait proposé d'attribuer l'ambon à une équipe d'artistes travaillant au service d'Henri le Lion¹¹⁷³. Sur base du témoignage d'Arnold de Lübeck, dans la *Chronica Slavorum*, il avait établi que ce dernier était passé par Klosterneuburg, avec Heinrich Jasomirgott, en 1172, lors de son pèlerinage vers Jérusalem¹¹⁷⁴.

Poursuivant dans la même voie, Shikida allait s'efforcer de démontrer les liens privilégiés unissant la dynastie des Bamberger au prieuré de Klosterneuburg ; tout d'abord, Gertrude de Suppligenburg, mère d'Henri le lion, y avait été inhumée. Ensuite, le lion, figure emblématique d'Henri, apparaissait à nombreuses reprises parmi les parties ornementales de l'ambon. Finalement, la seconde grande œuvre attribuée à Nicolas de Verdun, la châsse des Rois Mages de Cologne, était incontestablement liée au Bamberger par la personne d'Otton IV¹¹⁷⁵.

Enfin, en 1994, Martina Pippal, poursuivant ses recherches antérieures, devait affiner son analyse théologique de l'ambon. Les associations typologiques traditionnelles, telles qu'on les pratiquait en général au XIIe siècle, se fondaient généralement sur un mode de pensée platonicien. Or, la conception iconographique de l'ambon trahissait une forte orientation aristotélicienne, perceptible, par exemple, dans son insistance récurrente sur des notions comme le corps, l'espace, l'émotion et le temps. Elle faisait, à ce sujet, observer qu'une même fusion entre les modes de pensée platonicien et aristotélicien se rencontrait précisément, à la même époque, dans les écrits du théologien Jean de Salisbury¹¹⁷⁶.

Les voies de recherches traditionnelles ayant débouché sur une impasse, Martina Pippal proposait, par ailleurs, d'aborder le processus créatif de Nicolas par la biais d'un triple questionnement relatif à son évolution personnelle de l'artiste, à sa liberté d'expression et de création, ainsi qu'à son positionnement dans le contexte artistique des années 1200. Dans cette optique, elle percevait l'ambon de Klosterneuburg comme une sorte de laboratoire, dans lequel l'artiste s'était livré à différentes expérimentations stylistiques et formelles, poussant à

¹¹⁷³ *Idem*, p. 179-173; F. MASCHKEK, *Propst Wernher von Klosterneuburg*, dans *Gelbe Heft*, 2-3, 1941.

¹¹⁷⁴ *Idem*, p. 173.

¹¹⁷⁵ *Idem*, p. 174-175.

¹¹⁷⁶ M. PIPPAL, *Inhalt und Form bei Nicolaus von Verdun. Bemerkungen zum Klosterneuburger Ambo*, dans *Studein zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12/13 Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1994, p. 367-380, plus précisément p. 375; Madeline Caviness dirige ses propositions dans la même voie ; M. HARRISON CAVINESS, *The simple Perception of Matter and the Representation of narratives, ca 1180-1280*, dans *Gesta*, XXX/I, 1991, p. 55.

l'extrême le principe de *similitudo* déjà en gestation, durant les décennies précédentes, sur certaines œuvres typologiques, comme par exemple l'autel portatif de Stavelot¹¹⁷⁷.

3. la chasse des rois mages (pl. 37-2)

a. les restaurations

La châsse se trouva, en 1948, associée à la célébration des fêtes du Jubilé. Comme elle avait été démontée et mise à l'abri durant la seconde guerre mondiale, elle fut, à cette occasion, remontée par le professeur Treskow. Un bilan assez alarmant de son état de conservation fut alors établi ; la châsse avait particulièrement souffert, au cours de ses huit siècles d'existence. Elle avait subi de nombreux dommages matériels et surtout, avait été dénaturée par des remaniements répétés. Une restauration s'imposait¹¹⁷⁸.

La première modification du projet initial, au début du XIIIe siècle, avait engendré la transformation du pignon arrière. Ensuite, en 1571, des réparations avaient fortement perturbé la composition originale de l'œuvre¹¹⁷⁹. À cette occasion, le camée ptolémaïque avait été retiré du fronton principal¹¹⁸⁰. Quelques travaux de réfection, réalisés par l'orfèvre Jean Rohr, vers 1720, se trouvaient, quant à eux, à l'origine de quelques rajouts de style rococo.

La restauration de la châsse, en 1807, fut toutefois de loin plus dévastatrice que plusieurs siècles de vénération, de processions et de réparations successives. Une travée entière fut alors supprimée et la plupart des personnages des longs côtés fut déplacée, sans tenir aucunement compte du programme initial. Seuls les prophètes Moïse, Aaron et Jonas restèrent à leur place. Les autres personnages firent, en revanche, l'objet d'un véritable chassé croisé. Habacuc et Joachim furent même déplacés à l'étage des apôtres, où ils endossèrent la personnalité des apôtres André et Barthélemy¹¹⁸¹. Finalement les arcades trilobées de la toiture supérieure furent déplacées sur les pans inférieurs, et un décor moderne leur fut substitué¹¹⁸².

¹¹⁷⁷ Sur l'autel, les *Sacrifices d'Abel* et de *Melchisédech* se font écho, au point de vue formel, par un intéressant effet de miroir que Nicolas, sur l'ambon, développera et poussera à l'extrême ; *Idem*, p. 370–372 ; voir également W. KEMP, *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*. München 1987.

¹¹⁷⁸ W. SCHULTEN, *Die Restaurierung des Dreikönigenschreins. Ein Vorbericht Für die Jahre 1961-1971*, dans *Köllner Domblatt*, 1971, p. 7-42.

¹¹⁷⁹ P. CLEMEN, *Der Dom zu Köln*, Düsseldorf, 1938, p. 343 ; H. RODE, *Der verschollene Christuszyklus im Dreikönigenschrein des Kölner Doms*, dans *Kölner Domblatt*, 30, 1969, p. 27.

¹¹⁸⁰ J. HOSTER, *Der Wiener Ptolemäerkameo einst am Kölner Dreikönigenschrein*, dans *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift Hermann Usener*, Marburg, 1967, p. 55-64.

¹¹⁸¹ Anomalie déjà signalée par le père Braun et Hermann Schnitzler.

¹¹⁸² Il s'agit notamment des plaques de verre bleu ornées d'étoiles dorées de la toiture.

Après maintes péripéties, les travaux furent enfin entrepris, en 1961, après que les subsides nécessaires et les ouvriers compétents aient pu être rassemblés. Ils furent dirigés, jusqu'en 1969, par Joseph Hoster, et ensuite, jusqu'en 1971, par Walter Schulten. Le conseil scientifique, constitué à cette occasion, comptait un panel prestigieux de spécialistes, puisqu'il rassemblait Otto Demus, Hans Hahnloser, Karl Hermann Usener, Hermann Schnitzler¹¹⁸³. L'objectif majeur étant de rendre à la châsse son aspect original, l'intervention consista, dans un premier temps, à gommer les interventions de 1807. Il fut dans ce sens décidé de rendre à la châsse sa travée disparue, afin de retrouver les 2,20 m d'origine, ce qui ne fut pas une mince affaire puisqu'il fallu entièrement recréer le décor perdu, personnages y compris. Dans ce but, une nouvelle âme de bois fut construite en remplacement de l'âme primitive, dont le bois était fort endommagé. L'examen attentif de croquis antérieurs à la restauration de 1804-1807¹¹⁸⁴, permit notamment aux restaurateurs de reconstituer le concept initial, ce qui s'avéra d'une utilité majeure pour les travaux de remontage. Nous avons vu que, sur les longs côtés, plusieurs personnages avaient été intervertis, sans aucune considération pour les identifications des arcs trilobés et des phylactères. À l'issue d'un véritable casse-tête, consistant à confronter l'iconographie ancienne, le contexte matériel, et les informations d'ordre théologique et symbolique, les personnages furent agencés selon les séquences suivantes ; Aaron, Habacuc, Ezéchiel, Salomon, Joël, Naüm et Amos, pour la première rangée de prophètes, surmontée des apôtres Pierre, André, Jacques le mineur, un séraphin, Jean, Judes, Thaddée, Thomas. La seconde rangée de prophètes alignait Moïses, Jonas, Abdias, David, Daniel, Joachim, Jérémie, surmontés de Paul, Matthieu, Jacques le Majeur, un Chérubin, Barthélemy, Simon, Philippe¹¹⁸⁵.

¹¹⁸³ W. SCHULTEN, *op.cit.*, p. 7-16.

¹¹⁸⁴ Vogel s'intéressait essentiellement aux pierres précieuses et aux camées. Toutefois, le croquis de la châsse, par Dutuit, que l'on trouve dans son ouvrage, constitue un document d'une grande précision ; J.P.N.M. VOGEL, *Sammlung der prächtigen Edelgesteinen womit der Kasten der dreyen heiligen Weisen Königen ausgezieret ist*, Bonn, 1781 ; Il est possible de le confronter au dessin du chanoine Alfter ; ce feuillet est conservé aux *Archives de la ville de Cologne* dans le dossier *DOM 26 Nr. 292/101* ; Le feuillet commémoratif de Petrus Schonemann, gravé en 1671 à l'intention des pèlerins, bien qu'il ne représente pas la châsse sous toutes ses faces, constitue également un document important car il est antérieur aux deux autres ; P. SCHONEMANN, *Thesaurus ss. Reliquiarum templi metropol.* Col. 1671 ; J. HOSTER, *Der Dom zu Köln, Cologne*, 1964 ; H. RODE, *Der verschollene Christuszyklus am Dreikönigenschrein des Köner Domes*, dans *Köllner Domblatt*, 29-30, 1969, p. 27-48 ; W. SCHULTEN, *op.cit.*, p. 14-15.

¹¹⁸⁵ On observera sans peine, dans cet agencement, l'adoption d'un concept situant intentionnellement au centre des rangées des prophètes, les représentations des rois Salomon et David en respect du caractère royal du programme iconographique de la châsse. Ils étaient directement surmontés par les figures symboliques de Séraphin et de Chérubin selon une loi de symétrie rigoureuse.

Plusieurs éléments ornementaux durent être façonnés sur le modèle des éléments préexistants. La reconstitution d'un nombre important de plaques de fond estampées attira l'attention de Walter Schulten sur les caractéristiques matérielles des matrices originelles. La récurrence de certains détails sur les motifs estampillés, reflétant autant de défauts et de dommages de l'outillage, l'amena à confirmer l'attribution de la châsse des Rois Mages à Nicolas et à son atelier ; les mêmes outils avaient visiblement été utilisés sur l'ambon, la châsse de Cologne et celle de Tournai. L'imitation évidente des outils originaux, observable sur d'autres orfèvreries, aboutit également à la mise en évidence de filiations à long terme entre ateliers.

Cette campagne de restauration de grande envergure se révéla particulièrement riche en enseignements, tant au point de vue stylistique, iconographique et technique. Ses répercussions, au point de vue scientifique, furent multiples.

En 1971, Richard Hamann-McLean devait toutefois formuler une série de remarques relatives au travail des restaurateurs. Une de ses objections majeures concernait l'utilisation de Vogel et Alfter, comme référence de base, pour la reconstitution de l'agencement originel des personnages. De toute évidence, Herbert Rode l'avait également signalé, d'importantes perturbations avaient eu lieu avant le XVIII^e siècle¹¹⁸⁶.

b. iconographie

Le père Braun, qui avait été le premier, dès 1928, à s'intéresser au programme iconographique de la châsse des Rois Mages, en avait déjà signalé la richesse et la complexité. Il avait révélé l'existence de deux documents essentiels pour la reconstitution de son iconographie originale : la feuille de pèlerinage de Schöneman, datée de 1671, et la gravure de Charles Dupuis, dans l'ouvrage de Vogel. Il devait s'en servir pour avancer une reconstitution des parties perdues, comme par exemple le décor de la toiture. Une étude de la châsse, dans son ensemble, l'avait amené à souligner les rapports typologiques unissant, d'une part les prophètes et les apôtres des longs côtés, et d'autre part l'iconographie des deux pignons¹¹⁸⁷.

En 1959, Hermann Schnitzler allait, à son tour, avancer une reconstitution du programme iconographique fondée, elle aussi, sur la gravure de Charles Dupuis¹¹⁸⁸.

¹¹⁸⁶ R. HAMANN-McLEAN, *Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom*, p. 43-44.

¹¹⁸⁷ J. BRAUN, *der Dreikönigenschrein*, p. 130-143.

¹¹⁸⁸ H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer*, II, Düsseldorf, 1959.

La campagne de restauration de 1961-1971 donnerait lieu à de nouvelles réflexions.

En 1969, Herbert Rode publiait une reconstitution critique du cycle christologique et des pignons, dans laquelle il abordait la question de la disposition initiale des représentations d'apôtres et de prophètes, en regard du programme symbolique de l'ensemble¹¹⁸⁹. Contrairement à ses prédécesseurs, Rode ne se limitait pas à l'iconographie ancienne de la châsse, qu'il estimait relativement peu fiable¹¹⁹⁰. Dans cette optique, il confrontait systématiquement les données fournies par la gravure de Charles Dupuis à la transcription des inscriptions de la châsse, effectuée par le chanoine Bartholomäus Alfter, en 1748. Un examen attentif de ce schéma épigraphique devait conduire Rode à formuler quelques observations particulièrement intéressantes.

De toute évidence, les bandes épigraphiques avaient été fortement perturbées, lors des travaux de 1597, de sorte qu'à l'époque d'Alfter plusieurs d'entre elles étaient déjà lacunaires, ou avaient été déplacées. De nombreux fragments conservaient toutefois leur position initiale. Leur examen permit à Herbert Rode de révéler l'existence d'un schéma de lecture rappelant la gestuelle du signe de croix¹¹⁹¹. Il s'agissait d'hexamètres léonins, comme sur l'ambon de Klosterneuburg.

Avec l'aide du professeur Paul Simon, de l'*Albertus Magnus Institut* de Bonn, Rode parvint à reconstituer les séquences originelles. Sur le côté gauche se trouvaient les scènes relatant divers épisodes de la vie du Christ, de l'*Annonciation* à la *Dernière Cène*, et sur le côté droit, les scènes relatives à la *Passion*, au *Lavement des pieds*, et à la *Pentecôte*¹¹⁹². Ce programme iconographique était commenté par six séquences se rapportant à l'*Incarnation*, à

¹¹⁸⁹ H. RODE, *Der Verschollene Christuszyklus am Dreikönigenschrein des Kölner Doms*, dans *Kölner Domblatt*, 30, 1969, p. 27-48.

¹¹⁹⁰ Il admettait toutefois, à la suite d'Hermann Schnitzler, que rien ne prouvait que en 1781, époque à laquelle fut réalisée la gravure de l'ouvrage de Vogel, la toiture se trouvait encore dans son état premier ; H. RODE, *op.cit.*, p. 29 ; H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer*, p. 37.

¹¹⁹¹ Le premier vers se lit, du bas du petit côté gauche jusqu'au milieu du long côté supérieur, et le second, du milieu du long côté supérieur jusqu'au bas du petit côté droit, les césures se trouvant de cette manière sur les angles. Le troisième et dernier vers se lit, de gauche à droite, sur le long côté inférieur, la césure se trouvant cette fois placée au centre ; H. RODE, *op.cit.*, p. 30.

¹¹⁹² Plus précisément, par séquences de trois, l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Nativité*, ensuite le *Recensement*, la *Fuite en Egypte*, le *Massacre des Innocents*, puis le *Baptême*, l'*Entrée à Jérusalem* et la *Dernière Cène*. À droite, le *Lavement des pieds*, le *Partage des vêtements*, les *Femmes au tombeau*, les *Deux femmes devant le Christ*, l'*Incrédulité de Thomas*, *Pierre sur la mer*, la *Primauté de Pierre*, l'*Ascension*, et la *Pentecôte* ; Certaines scènes, comme par exemple le *Partage des vêtements du Christ*, bien connus au XIIe siècle, n'étaient plus compris six siècles plus tard, ce qui explique que dans l'ouvrage de Vogel la scène ait été représentée comme une *Crucifixion*. L'insistance iconographique sur les épisodes concernant saint Pierre devait, selon Rode, être expliquée par le fait que ce dernier était le saint Patron du Dôme de Cologne ; *Idem*, p. 38-39.

l'Enfance et aux Actes du Christ, puis à la Passion, aux Apparitions et à la Glorification du Christ¹¹⁹³.

La lecture iconographique de la châsse ne s'arrêtait bien entendu pas à sa toiture. Herbert Rode, qui rappelait que le reliquaire avait été conçu comme un tout, chaque partie entretenant des rapports avec l'ensemble, intégrait les scènes christologiques des pignons dans le cycle de la toiture inférieure. Comme pour les inscriptions, un schéma de lecture cruciforme pouvait être observé sur l'ensemble du reliquaire.

À l'origine, les deux pignons se correspondaient étroitement au point de vue structurel¹¹⁹⁴. La représentation d'Isaïe, remplacée par celle de Jérémie pour des raisons théologiques¹¹⁹⁵, était placée sous l'arcade centrale du pignon arrière, en regard de la Vierge à l'Enfant du pignon principal.

Rode proposait, par ailleurs, de revoir la position des prophètes des longs côtés, en fonction des banderoles tenues par les anges des écoinçons, au-dessus des apôtres. L'installation de Moïse, en première position, et celle d'Aaron, à la dernière place, semblaient, par ailleurs, trouver une confirmation dans leur gestuelle respective, dirigée vers les pignons¹¹⁹⁶.

Il percevait également, dans la récurrence de la symbolique du nombre trois, sous le rapport 3-6-9, dans les diverses parties de la châsse, une allusion symbolique aux trois Rois. Le fait que l'ensemble soit aussi cohérent, chaque partie s'imbriquant parfaitement dans l'autre, d'une manière presque organique, tant au point de vue matériel, qu'iconographique et symbolique, semblait indiquer que la conception première de l'œuvre devait être assignée à une seule et même personne : Nicolas de Verdun¹¹⁹⁷.

Richard Hamann-McLean allait, quant à lui, se concentrer sur la reconstitution de l'agencement original des longs côtés. Une confrontation de l'iconographie des apôtres et de leurs attributs, avec d'autres orfèvreries, mais également avec la statuaire des cathédrales

¹¹⁹³ *Idem*, p. 41.

¹¹⁹⁴ Rode proposait également, sur base des découvertes de Joseph Hoster, une reconstitution du pignon des Rois Mages selon un schéma analogue à celui du pignon arrière *Idem*, p. 42 ; J. HOSTER, *Zur Form der Stirnseite des Dreikönigenschreins*, dans *Miscellanea pro Arte. Festschrift Hermann Schnitzler*, Dusseldorf, 1965, p. 199.

¹¹⁹⁵ Jérémie, en tant que prophète des fins dernières se devait de figurer entre la *Flagellation* et la *Crucifixion* tandis qu'Isaïe, prophète de la venue du Sauveur, trouvait sa juste place derrière les Rois Mages, sur le pignon principal. Cette inversion semblait par ailleurs confirmée par la présence du nom Jérémie, sur le fond de l'arcade centrale du pignon arrière ; H. RODE, *op.cit.*, p. 44.

¹¹⁹⁶ *Idem*, p. 45-46.

¹¹⁹⁷ Paraphrasant Curtius, Rode parle à ce sujet de la « *dignité métaphysique* » de la châsse (CURTIUS, *Europäische Literatur*, 27, p. 494) ; *Idem*, p. 46-48.

française, allait permettre d'affiner certaines identifications. De toute évidence, certains types physiques avaient déjà été définis, dès les dernières décennies du XIIe siècle, pour les représentations apostoliques. Dans la même optique, l'examen des apôtres émaillés conservés à la cathédrale de Rab viendrait confirmer l'identification de certains attributs et la pertinence de leur positionnement, dans le nouvel agencement des longs côtés¹¹⁹⁸.

Herbert Rode avait déjà suggéré d'observer les attitudes des personnages en repoussé avant de leur assigner une place, lors du remontage des longs côtés. Richard Hamann, s'appuyait quant à lui sur les variations stylistiques entre les personnages, qu'il attribuait à trois maîtres différents, pour le remontage de quelques groupes¹¹⁹⁹.

En 1976, Peter Diemer, dans une nouvelle étude du programme iconographique de la châsse, remettrait cependant en question les conclusions d'Herbert Rode au sujet de l'iconographie des deux pignons. Selon lui, Isaïe ne devait pas être déplacé. Son phylactère portait en effet une inscription se rapportant à la *Passion*, ce qui confirmait l'exactitude de son positionnement, sur le pignon correspondant. Quant à Jérémie, le prophète de l'*Incarnation*, il trouvait tout naturellement sa place sur le pignon principal, au-dessus de l'*Adoration des Mages*¹²⁰⁰.

c. chronologie

Au premier abord, la datation de la châsse des Rois Mages ne semblait pas présenter de problème majeur. Un enchaînement de faits historiques permettait en effet de l'asseoir, d'une manière relativement précise, dans une fourchette chronologique déterminée. Les variations stylistiques relevées entre les différentes parties du reliquaire permettaient, au premier regard, de partager le travail en trois phases successives : les longs côtés, le pignon principal, puis le pignon arrière.

La plupart des auteurs s'entendaient pour situer l'intervention de Nicolas dans la première phase des travaux. À cet égard, les dates mentionnées par les inscriptions de dédicaces sur l'ambon de Klosterneuburg et la châsse de Notre Dame de Tournai, soit 1181 et 1205, constituaient deux repères incontournables. Ce laps de temps d'une vingtaine d'années, entre l'achèvement de l'ambon et le début des travaux sur la châsse de Tournai constitue

¹¹⁹⁸ R. HAMANN, *Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom*, dans *Kölner Domblatt*, 33/34, 1971, p. 43-56.

¹¹⁹⁹ *Idem*, p.54-56.

¹²⁰⁰ P. DIEMER, *Zum Darstellungsprogramm des Dreikönigenschreins*, dans *Kölner Domblatt*, 41, 1976, p. 231-236.

évidemment une échelle de datation relativement imprécise. D'autres données historiques, considérées par tradition comme définitivement acquises, liées à l'arrivée des reliques et à leur déposition dans la châsse et aux informations biographiques se rapportant aux commanditaires impériaux et épiscopaux, seraient également prises en compte.

À partir de ce panel d'informations, les spécialistes allaient adopter plusieurs attitudes différentes. Otto von Falke, en 1905, proposait, pour les raisons évoquées plus haut, de situer la réalisation de la châsse des Rois Mages entre 1180 et 1200 ; Nicolas aurait profité de sa présence à Cologne pour réaliser, dans la foulée, les châsses des saints Annon et Albin, respectivement datée de 1183 et 1186¹²⁰¹.

En 1911, il devait toutefois affiner cette chronologie ; Nicolas aurait travaillé à la châsse de 1180 jusqu'à son départ pour Tournai. Le fronton principal aurait été réalisé après 1198, date du couronnement d'Otton IV, et le fronton arrière vers 1220-1238, datation avancée sur base de ses affinités avec la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle et les bras-reliquaires des saints Géréon et de saint Cunibert¹²⁰².

En 1928, Joseph Braun conservait une fourchette chronologique analogue mais distinguait quatre phases successives d'exécution ; une première, qui aurait vu la conception structurelle de l'œuvre et la décoration ornementale des longs côtés, de 1188 à 1198, une seconde, de 1198 à 1206, au cours de laquelle aurait été décoré le fronton principal, une troisième, de 1210 à 1220, pour la décoration du fronton arrière, et enfin une quatrième, entre 1220 et 1230, pendant laquelle les personnages des longs côtés auraient vu le jour. L'intervention de Nicolas étant limitée à la première phase, Braun remettait en question la paternité de Nicolas pour les remarquables suites d'apôtres et de prophètes¹²⁰³.

Hermann Schnitzler, en 1939, en revenait aux thèses antérieures ; Nicolas aurait exécuté l'entièreté des longs côtés, personnages y compris, entre 1181 et 1191. Les sources historiques affirmaient, en effet, que les reliques avaient été déposées dans la châsse par l'archevêque Philippe de Heinsberg (1167-1191). Cela impliquait dès lors que les travaux aient alors atteint une certaine forme d'achèvement. La mort de l'archevêque, en 1191,

¹²⁰¹ O. VON FALKE, *Meister Nikolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz*, dans *Zeitschrift für christlichen Kunst*, 18, 1905, p. 48-50.

¹²⁰² O. VON FALKE, *Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Verdun im Kölner Domschatz*, München-Gladbach, 1911.

¹²⁰³ J. BRAUN, *Der Dreikönigenschrein jetzt und einst*, dans *Stimmen der Zeit*, p. 130-143.

constituait un nouveau *terminus antequem*. Le pignon principal aurait quant à lui été réalisé entre 1198 et 1206¹²⁰⁴, et enfin, le pignon arrière, entre 1220 et 1230¹²⁰⁵.

L'année suivante, Aloïs Weisgerber devait formuler une hypothèse totalement novatrice. Se démarquant des opinions traditionnelles situant la période colonaise de l'orfèvre entre l'ambon et la châsse de Tournai, il se demandait si la châsse des Rois Mages n'avait pas pu être commencée avant l'ambon de Klosterneuburg. Cette opinion lui avait été suggérée par les étroites affinités existant entre l'art de Nicolas et les orfèvreries colonaises des années 1160-1170¹²⁰⁶.

Par la suite, les spécialistes reviendraient invariablement à l'opinion selon laquelle Nicolas se serait mis au travail immédiatement après son retour de Klosterneuburg. Dès lors, plusieurs types de datation, tous centrés, en dépit de leurs variantes, sur les huitième et neuvième décades du XIIe siècle devaient se succéder dans la littérature scientifique : soit 1181 à compter du début des travaux¹²⁰⁷, soit 1191, présentée comme une estimation de la date de l'achèvement, soit un laps de temps indéterminé de 1181 à 1190¹²⁰⁸, 1191, 1195 voire 1198 en fonction des auteurs¹²⁰⁹.

Il ne faut pas être grand clerc pour observer que, sur ce point, comme cela arrive d'ailleurs assez souvent en histoire de l'art, le plus grand flou, caractéristique des problématiques insondables, semblait de rigueur. Les mêmes hypothèses de datation étaient inlassablement répétées, avec d'infimes variantes, sans que personne ne semble réellement s'interroger sur leur bien fondé.

Une ultime campagne de restauration de la châsse, couronnée par l'organisation de l'exposition *Ornamenta Ecclesiae*, en 1985, allait toutefois encourager Renate Kroos à envisager cette question sous un œil plus critique.

À l'origine de cette démarche, se trouve un questionnement face aux étroites affinités stylistiques existant entre le pignon reliquaire de saint Candide, et les personnages du

¹²⁰⁴ Ces dates étaient imposées par le contexte politique précédant le couronnement d'Otton IV en 1209. Il avait en effet été soutenu, dans ses prétentions au pouvoir, dès 1198, par l'archevêque Adolphe Ier.

¹²⁰⁵ H. SCHNITZLER, *Der Dreikönigenschrein*, Bonn, 1939; voir également *Rheinische Schatzkammer*, p. 37.

¹²⁰⁶ A. WEISGERBER, *Studien zu Nikolaus von Verdun und der rheinischen Goldschmiedekunst des 12 Jahrhunderts*, Bonn, 1940.

¹²⁰⁷ J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, p. 360.

¹²⁰⁸ S. COLLON-GEVAERT, dans *Art roman dans la vallée de la Meuse*, n° 54, p. 260.

¹²⁰⁹ Suzanne Collon-Gevaert, qui situait approximativement les statuette de la châsse dans la neuvième décade du XIIe siècle, affirmait, sans autre forme d'argumentation que Nicolas devait avoir quitté Cologne vers 1195 ; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 195 ; Peter Lasko, qui situait le début des travaux en 1181, estimait évasivement que la présence de Nicolas à Cologne n'était plus déterminée avec certitude en 1198, au commencement du fronton principal; P. LASKO, *Ars sacra*, p. 245.

pignon principal de la châsse des Rois Mages. Ces similitudes cadreraient assez mal avec les datations traditionnellement imputées aux deux œuvres. Cette incohérence conduirait Kroos à reprendre à zéro le dossier chronologique de la châsse des Rois Mages et à le démonter point par point¹²¹⁰.

La date de 1181, tout d'abord, généralement avancée comme date du commencement des travaux, ne reposait sur rien d'autre que la date d'achèvement de l'ambon de Klosterneuburg. Kroos faisait, à ce sujet, observer qu'il était fort improbable que Nicolas, une fois l'ambon achevé, ait immédiatement galopé jusqu'à Cologne pour entamer son nouveau projet¹²¹¹. L'examen dendrochronologique du coffrage excluait, par ailleurs, un abattage antérieur à 1182¹²¹².

La date de 1191, ensuite, que l'on retrouve dans un certain nombre de publications, et qui correspond à la déposition des reliques, dans la châsse, par l'archevêque Philippe de Heinsberg, ne semblait pas résister davantage à un examen approfondi. Ce dernier s'étant rendu en Italie, en 1190, et y étant décédé l'année suivante, il ne pouvait en aucun cas avoir présidé à la cérémonie susmentionnée¹²¹³.

La date de 1204, avancée comme *terminus postquem* pour le fronton d'Otton IV, ne tenait pas davantage la route. Rien, en effet, ne permettait de prévoir le sac de Constantinople, au mois d'avril 1204. Il était totalement invraisemblable d'imaginer qu'Otton ait pu passer commande des pierres précieuses, lors du départ des Croisés en 1203, et les remettre déjà à l'archevêque Adolphe, au cours de l'automne suivant¹²¹⁴.

Par ailleurs, les datations de 1183 et 1186, avancées au sujet des châsses des saints Annon et Albin, œuvres généralement associées à la présence de Nicolas à Cologne, n'étaient, selon Renate Kroos, guère plus fiables que les autres¹²¹⁵. Plus rien, dès lors, ne s'opposait à ce qu'une révision chronologique complète soit envisagée.

¹²¹⁰ R. KROOS, *Zur Datierung des Dreikönigenschreins*, dans *Kölner Domblatt*, 1985, p. 290-298.

¹²¹¹ *Idem*, p. 290.

¹²¹² *Kunstchronik*, 38, 1985, p. 41 et sv.

¹²¹³ R. KROOS, *op.cit.*, p. 290.

¹²¹⁴ *Idem*, p. 295 ; J. HOSTER, dans *Festschrift H. SCHNITZLER*, p. 196.

¹²¹⁵ Pour l'attribution de ces châsses à Nicolas et son entourage, voir *infra* ; En ce qui concerne la châsse de saint Annon, Kroos soulignait que la date de 1183 généralement avancée pour l'achèvement de la châsse sur base de la date de canonisation du saint, semblait infirmée par la figuration de l'abbé Gérard, entré en fonction en 1185, sur les reliefs du toit. Dans le cas de la châsse de saint Albin, la date de 1186 reposait sur une tradition particulièrement tardive, remontant au XVIII^e siècle, datation peu compatible, selon Kroos, avec le caractère quelque peu provincial du reliquaire ; *Idem*, p. 295.

Puisque plus rien ne permettait de justifier la tripartition chronologique habituelle, Kroos proposait de situer les travaux dans une période centrée sur les années 1200¹²¹⁶. Pour étayer cette argumentation, il évoquait le caractère profondément illogique des théories selon lesquelles la châsse, une fois ses longs côtés achevés, ait pu, pendant un certain temps, être exposée sur l'autel, tout en restant dépourvue de pignon principal. Cette nouvelle datation semblait par ailleurs s'inscrire harmonieusement au sein d'une chronologie comparée ; d'une part elle cadrerait parfaitement avec la nouvelle théorie de datation avancée par Kroos au sujet du groupe de Maastricht, et d'autre part elle réduisait sensiblement l'écart chronologique entre différentes œuvres relevant du *Muldenfaltentstil*, séparées, selon les datations traditionnelles par plusieurs décennies¹²¹⁷.

4. La châsse de Tournai (pl. 37-1)

a. de Notre-Dame à sainte Ursule

Comme ce fut le cas pour de nombreuses œuvres mosanes, la châsse de Notre-Dame put traverser les tourmentes révolutionnaires de la fin du XVIII^e siècle sans encombres grâce à la bienveillance de quelques paroissiens, qui la cachèrent chez eux jusqu'au rétablissement du culte, en 1804¹²¹⁸. Elle semble, à partir de ce moment, avoir rejoint le trésor de la cathédrale. Elle ne devait toutefois regagner le maître autel qu'une trentaine d'année plus tard, après avoir subi d'importants remaniements. Connue alors comme étant la *Châsse de sainte Ursule*, et amplement badigeonnée d'une épaisse dorure, elle devait passer inaperçue pendant de nombreuses années. Le vicaire général Voisin, qui connaissait la châsse de Notre-Dame par les écrits historiques de Cousin avait tout d'abord cru l'œuvre perdue¹²¹⁹. Il parviendra toutefois à l'identifier par la confrontation de l'iconographie et du texte original des

¹²¹⁶ 1198, date du couronnement d'Otton IV, pouvait selon Kroos être envisagé comme *terminus postquem*. La date de 1206 aurait d'autre part fourni un autre jalon temporel. A cette date en effet, eut lieu un conflit opposant Philippe de Souabe à la ville de Cologne. Dans le récit de cet événement Kroos relevait un passage permettant de suspecter l'achèvement de la châsse ; *Idem*, p. 296.

¹²¹⁷ Qu'il s'agisse des sceaux émis par l'archevêque Thierry Ier en 1212-1214, ou du groupe de reliquaires de Trèves-Mettlach ; *Idem*, p. 297-298.

¹²¹⁸ *Procès-verbal dressé par M. Duvivier constatant que les deux châsses de St-Éleuthère et de Ste Ursule étaient demeurées intactes chez M. Du Mortier pendant la révolution française*, dans C. VOISIN, *op.cit.*, p. 120-124 ; le Du Mortier en question n'est autre que le père du comte Barthélemy Du Mortier, deuxième du nom, membre de la commission nationale d'histoire et auteur de plusieurs études sur la ville de Tournai.

¹²¹⁹ *Idem*, p. 109.

inscriptions repris par le chanoine Duchamgbe. Le jugement qu'il porte alors sur la qualité de l'œuvre est relativement peu élogieux :

«*En considérant le tout, on peut juger que maître Nicolas de Verdun était un ouvrier habile, mais on regrette que tout son travail n'ait pas été aussi soigné que le méritait la quantité énorme de métaux précieux qu'on avait mis à sa disposition*»¹²²⁰.

b. questions stylistiques

La châsse de Notre-Dame est généralement considérée comme la dernière œuvre de Nicolas¹²²¹. Ce parti pris résulte, cependant, de considérations totalement subjectives. La châsse, datée de 1205, est, certes, la dernière œuvre connue de notre orfèvre, mais cela ne prouve aucunement qu'elle ait été la dernière de sa carrière. Outre, évidemment, le fait que l'on ne possède plus d'œuvre attribuable à Nicolas au delà de cette date, cette déduction découle probablement du fait que l'on ait longtemps pensé que Nicolas avait fini sa vie à Tournai. Nous avons vu plus haut ce qu'il fallait penser de cette supposition...

La châsse de Notre-Dame ne semble avoir engendré, en plus d'un siècle de recherches, que des commentaires relativement succincts, en comparaison aux tonnes de littérature consacrées à l'ambon de Klosterneuburg et à la châsse des Rois Mages. L'extrême réserve des scientifiques doit être directement imputée aux multiples remaniements subis par le reliquaire, depuis la fin de l'époque médiévale¹²²².

En réalité, cet état matériel déplorable se trouve à l'origine, dans les publications scientifiques, de deux attitudes diamétralement opposées. Alors que certains perçoivent la châsse comme un aboutissement, un paroxysme dans l'évolution du maître, d'autres la jugent tellement inférieure en qualité, qu'ils la présentent soit comme une œuvre de vieillesse¹²²³, soit comme un produit d'atelier assez peu significatif¹²²⁴.

Une attitude intermédiaire consiste à justifier les disparités stylistiques apparentes entre l'ambon et la châsse de Tournai par le laps de temps s'étant écoulé entre les deux œuvres. Dans ce sens, l'ambon est considéré comme une œuvre encore romane, et la châsse, sur base

¹²²⁰ *Idem*, p. 116.

¹²²¹ S. COLLON-GEVAERT, *Art roman dans la vallée de la Meuse*, p. 89.

¹²²² Remarquons qu'une réserve analogue se rencontre dans la littérature au sujet des châsses de saint Domitien et de saint Mengold, pourtant attribuables avec quasi-certitude à l'orfèvre Godefroid de Huy

¹²²³ « *Wie wenig schöpferisch erscheinen dort die Schmelzornamente, wie müde und senil treten uns die Figuren des plastischen Schmuckes entgegen!* » (A. WEISGERBER, *op.cit.*, p. 122).

¹²²⁴ Richard Hamann-MacLean et Bernd Fäthke la considéraient tout au plus comme une œuvre d'atelier dans laquelle il était difficile de relever le style personnel du maître, nous en reparlerons plus loin.

du style éthéré de ses personnages et de la brisure des arcatures trilobées des longs côtés, comme une œuvre déjà gothique¹²²⁵. Suzanne Collon-Gevaert avait comparé ces arcatures au portail Mantille de la cathédrale de Tournai¹²²⁶. Or, la construction de ce portail étant postérieure à 1215, il était exclu d'envisager toute influence de ce projet architectural sur la conception de la châsse. La possibilité d'une influence sur la châsse de saint Éleuthère pouvait, en revanche, toujours être maintenue, pour le moins en fonction de ces critères chronologiques.

À l'aube des années septante, les spécialistes s'accordaient pour affirmer que la châsse avait été tellement remaniée, au cours des siècles, que tout jugement stylistique restait particulièrement délicat. Ils recommandaient, dans ce sens, un examen technologique de l'œuvre, âme de bois comprise. En réalité, les doutes étaient tels que la forme même de la châsse, qui présentait un type totalement inédit dans l'art rhéno-mosan, était perçue comme le résultat d'un remaniement. Une étude de fond s'imposait.

Ce serait Rebecca Price-Gowen qui s'en chargerait, à l'occasion d'un examen technique, stylistique et iconographique de la châsse. Les apports de cette étude sont multiples et se situent sur de nombreux plans. Tout d'abord, l'analyse d'archives inédites a permis d'isoler les effets des différentes campagnes de restauration subies par la châsse. Contrairement à ce que Cloquet, responsable des restaurations de 1889, affirmait, la châsse n'avait pas été remaniée aux XVIe et XVIIIe siècles, mais bien aux XIVE et XIXe siècle. Cette dernière réfection, située plus précisément en 1839, semble alors être passée relativement inaperçue. Or c'est elle qui devait causer le plus de dommages puisqu'elle se trouverait à l'origine, non seulement de l'épaisse couche de badigeon doré, mais surtout du déplacement de plusieurs figurines. Les *fac-simile* de 1889 seraient, en comparaison, un moindre mal.

Finalement, et il s'agit sans doute du résultat le plus déterminant de cette étude, la confrontation des données techniques et des informations fournies par les anciens dossiers de restauration devait permettre de différencier clairement les éléments originaux des ajouts

¹²²⁵ Max Creutz distinguait déjà clairement l'ambon de Klosterneuburg et la châsse de Tournai comme les produits de deux époques différentes ; M. CREUTZ, *op.cit.*, p. 140.

¹²²⁶ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 198.

tardifs. Sur cette base, Rebecca Price-Gowen parviendrait à démontrer l'intervention personnelle de Nicolas dans les parties les plus anciennes¹²²⁷.

5. Nicolas de Verdun : individu ou atelier ?

Quelle est la part exacte de Nicolas de Verdun dans la création de ces différentes œuvres ? Alors que certains auteurs retracent d'une œuvre à l'autre, l'évolution d'un style génial et personnel, d'autres préfèrent expliquer les incontestables variations stylistiques présentes dans l'œuvre de l'orfèvre mosan par la collaboration de plusieurs artistes, au sein d'un même atelier.

Louis Réau, en 1952, dans son analyse iconographique de l'ambon, estimait que les inégalités qualitatives des plaques émaillées de l'ambon impliquaient un travail collectif¹²²⁸.

Bernd Fäthke allait, dans ce sens, relever l'intervention, sur l'ambon, de six mains différentes, travaillant sous la direction du maître mais subissant, par ailleurs, des influences diverses¹²²⁹. Il rejetait également, sur base de cette différenciation stylistique, toute intervention personnelle de Nicolas de la réalisation de la châsse de Notre-Dame de Tournai.

La révision de la chronologie de la châsse des Rois Mages par Renate Kroos, en situant les étapes majeures du chantier vers 1200, impliquait également une semblable position¹²³⁰.

Richard Hamann-MacLean, qui avait également formulé des remarques analogues au sujet de l'ambon, avait découvert que ces différentes mains semblaient également être intervenues dans la réalisation de la châsse des Rois Mages, de la châsse de saint Annon et de la châsse de Notre-Dame. Il convenait, dès lors, d'envisager la personnalité de Nicolas de Verdun en terme d'atelier¹²³¹.

Louis Grodecki, qui rejetait également l'hypothèse du maître unique, percevait Nicolas comme le chef d'un atelier au sein duquel plusieurs artistes, travaillant dans des styles analogues, auraient étroitement collaboré¹²³². Renate Kroos, en 1985, en arrivait également

¹²²⁷ R. PRICE-GOWEN, *the Shrine of the Virgin in Tournai. Its restorations and state of conservation*, dans *Aachener Kunstblätter*, 47, 1976-1977, p. 111-176.

¹²²⁸ L. RÉAU, *op.cit.*, p. 171.

¹²²⁹ B. FÄTHKE, *op.cit.*

¹²³⁰ R. KROOS, *op.cit.*, p. 296

¹²³¹ R. HAMMAN-McLEAN, *Das Stilproblem bei Nikolaus von Verdun*, dans *Kunstchronik*, 1977, p. 73-74.

¹²³² L. GRODECKI, *Le maître de la châsse des Rois Mages*, dans *Bulletin Monumental*, 123, 1965, p. 135-138.

aux mêmes conclusions ; Nicolas de Verdun ne devait pas être considéré comme un individu, mais plutôt comme le nom d'une entreprise, ou plutôt comme une marque de fabrique¹²³³.

Helmut Buchhausen, en revanche, dans les diverses publications qu'il devait consacrer à l'ambon de Klosterneuburg, maintenait une attribution restrictive au seul Nicolas de Verdun. Les variations stylistiques, clairement perceptibles de l'aile gauche à la droite, étaient, dans ce sens, envisagées non comme le reflet des différentes personnalités d'un atelier mais comme le résultat de l'évolution personnelle de l'artiste, en fonction de ses prises de contact répétées avec l'art byzantin¹²³⁴. Un point assez contradictoire de cette argumentation doit cependant être signalé. Buschhausen évoquait le célèbre pied de croix de Saint-Denis, et les cinq à sept orfèvres lotharingiens commissionnés par Suger pour sa réalisation. Selon lui, Nicolas, à Klosterneuburg, s'était trouvé dans un contexte beaucoup moins propice, financièrement, à la participation de plusieurs orfèvres¹²³⁵. Ce raisonnement nous paraît cependant assez déconcertant. L'intervention d'une large équipe pour la réalisation du pied de croix de Suger apporte en effet, à notre sens, un argument complémentaire en faveur des théories de Richard Hamann-Mc Lean et de Bernd Fäthke ; si un tel déploiement technique avait été nécessaire pour le pied de croix, serait-il invraisemblable d'envisager l'intervention de trois à quatre mains pour l'ambon ?

Le récit de Suger tendrait bien au contraire à démontrer que ce type de collaboration était pratique courante...

Masako Shikida soutenait également l'hypothèse du travail collectif. Pour se faire, elle reprenait par le détail le raisonnement de ses prédécesseurs. De prime abord, les critères essentiellement stylistiques développés par Bernd Fäthke étaient écartés en raison de leur caractère subjectif et non mesurable¹²³⁶. En revanche, la démarche de Richard Hamann-Mc Lean, plus méthodique, était revue point par point. Certaines modifications s'en suivaient

¹²³³ R. KROOS, *Der Shrein des Heiligen Servatius*, *op.cit.*

¹²³⁴ Si Buschhausen estimait effectivement que Nicolas devait être l'auteur d'au moins 48 panneaux émaillés, il n'hésitait pas à attribuer certaines parties ornementales à un collaborateur... ; H. BUCHHAUSEN, *The Klosterneuburg altar of Nicholas of Verdun : Art, Theologie and Politics*, *op.cit.*, p. 2, note 5 ; Opinion à nouveau affirmée dans *Der Verduner Altar : Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne, 1980.

¹²³⁵ *Idem*, p. 26 ; pour la littérature relative au pied de croix de Suger nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré à l'orfèvre Godefroid de Huy.

¹²³⁶ M. SHIKIDA, *op.cit.*, p. 50.

mais, dans l'ensemble, la partition était maintenue¹²³⁷. Elle estimait, par ailleurs, que, indépendamment des critères intrinsèques définis par Hamann, d'autres arguments, d'ordre extrinsèque cette fois, semblaient confirmer la théorie de l'atelier : premièrement, la récurrence de ce type d'organisation dans l'histoire de l'art médiéval (qu'il s'agisse de l'école de Metz ou des maîtres verriers de Canterbury), et ensuite, sous l'angle d'une filiation directe à long terme, la prolongation du style caractéristique de cet atelier au sein de plusieurs ateliers de la génération suivante. Un doute subsistait toutefois. Masako Shikida se demandait, en effet, si, en terme d'atelier, il convenait d'envisager plusieurs collaborateurs travaillant dans un même style- elle relevait dans ce sens d'étroites affinités entre les styles principaux A, C, D, B- ou bien un partage des différentes techniques décoratives entre les différentes mains¹²³⁸.

Martina Pippal, en revanche, revenait à l'hypothèse d'Helmut Buschausen. La réalisation de l'ambon avait fourni, à Nicolas, l'occasion de se livrer à différents exercices scénographiques et stylistiques. Son évolution pouvait, dans ce sens, être suivie graduellement, des panneaux les plus anciens jusqu'aux plus récents. Elle en tenait pour preuve le fait que le style perceptible sur les derniers panneaux de Klosterneuburg se retrouvait ensuite directement sur la châsse des Rois Mages¹²³⁹.

6. questions d'attributions

a. la châsse de saint Annon de Siegburg

Outre les trois œuvres précitées, plusieurs orfèvreries furent attribuées à Nicolas de Verdun. Ces attributions résistent cependant difficilement, pour la plupart, à un examen critique approfondi. Seule la châsse de saint Annon, à Siegburg, mérite, à ce sujet, d'être prise en considération.

¹²³⁷ *Idem*, p. 50-56 ; dans ce sens, Shikida reprend la démonstration de Richard Hamann point par point en suivant scrupuleusement sa méthodologie. Le partage entre les différentes mains subit dans la foulée quelques modifications ; par exemple Hamann attribue le panneau I/2 à A et III/2 à B, alors que Shikida, sur base du tracé caractéristique du drapé, attribue les deux panneaux au maître C.

¹²³⁸ *Idem*, p. 59.

¹²³⁹ M. PIPPAL, *op.cit.*, 1994, p. 367-369.

Otto von Falke, poursuivant sur sa lancée, avait proposé d'attribuer à Nicolas la châsse de saint Annon¹²⁴⁰. Cette dernière ayant perdu la totalité de son décor repoussé, cette hypothèse se fondait essentiellement sur l'analyse de la structure architectonique du caisson et des quelques parties ornementales préservées, c'est-à-dire les colonnettes, les arcades trilobées, les figurines des écoinçons, la crête ajourée et les pommeaux émaillés¹²⁴¹.

Cette attribution serait assez rapidement remise en question.

Le Père Joseph Braun, fut, comme on pouvait s'y attendre, le premier à la rejeter¹²⁴². Il contestait principalement les méthodes d'investigation d'Otto von Falke, fondées essentiellement sur des comparaisons stylistiques.

Max Creutz, en 1923, présentait la châsse de saint Annon comme le résultat direct de l'influence de Nicolas sur ses apprentis. Il insistait, par ailleurs, sur la nécessité d'inclure ces œuvres au sein d'une évolution artistique amorcée avec la châsse de saint Héribert¹²⁴³.

Hermann Schnitzler devait également poursuivre dans la même direction. Nous avons vu que, dans sa thèse de doctorat, en 1934, il avait fortement réduit la participation de Nicolas de Verdun, sur la châsse des Rois Mages. Seuls les apôtres Barthélemy, Thomas et André lui étaient encore attribués, les autres figures des longs côtés étant partagées entre deux collaborateurs. Les figurines des écoinçons se rattachant au style du premier de ces collaborateurs, auquel il attribuait les prophètes, la participation personnelle de Nicolas à la réalisation de la châsse de saint Annon était écartée. La châsse de saint Albin était, quant à elle, rattachée à l'activité d'un atelier situé dans la prolongation stylistique de la châsse de saint Héribert.

¹²⁴⁰ O. VON FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten*, p. 89 ; S. COLLON-GEVAERT, *Art roman dans la vallée de la Meuse*, p. 84.

¹²⁴¹ La châsse de saint Annon fut dépouillée de son décor au début du XIXe siècle. Elle fut par la suite restaurée à plusieurs reprises. C'est au cours d'une de ces restaurations, opérée par l'orfèvre Beumers en 1902, que la substitution entre certains émaux originaux et des copies modernes dut se faire. Cette manipulation douteuse explique la présence de plusieurs éléments surnuméraires de la châsse dans des collections internationales ; H. SCHNITZLER, dans *Kunstchronik*, 6, 1953, p. 57 ; G. ZEHNDER, *op.cit.*, p. 394 ; D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung*, p. 224 ; Renate Kroos signalait, dans une de ces collections, la présence d'une statuette de Pierre ou d'André provenant de la châsse ; R. KROOS, *Zur Datierung des Dreikönigenschreins*, dans *Kunstchronik*, 1985, p. 295 ; D'autres *membra disjecta*, trouvés lors de travaux de reconstruction dans les décombres d'une cave, furent publiés récemment par Albert Lemeunier. Il s'agit d'un petit casque et d'un bouclier, ornés au vernis brun. La différence de qualité par rapport à d'autres parties conservées de la châsse laissent songer à une partition hiérarchique du travail au sein de l'atelier ; A. LEMEUNIER, *Les vernis bruns de la châsse de saint Annon : Identification de deux membra disjecta*, dans *Revue Belge d'archéologie et d'Histoire de l'art*, 1997, p. 4-17.

¹²⁴² J. BRAUN, *Nicolaus von Verdun dans Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*, U. THIEME et F. BECKER (éd.), 25, Leipzig, 1931, p. 452-453.

¹²⁴³ M. CREUTZ, *Nicolaus von Verdun*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), p. 138.

Par la suite, Schnitzler devait toutefois revenir sur cette interprétation, en fonction d'une révision de l'attribution des personnages des longs côtés de la châsse des Rois Mages. Les prophètes étant de nouveau attribués à Nicolas, rien ne s'opposait plus, dès lors, à ce que son intervention sur la châsse de saint Annon soit de nouveau envisagée. Sa participation était cependant clairement distinguée de celle d'un collaborateur, dont le style, moins novateur, poursuivait celui de la châsse de Deutz.

La question du rôle supposé de Nicolas de la réalisation de cette châsse serait à nouveau envisagée en fonction de la chronologie de la déposition des reliques. Selon le récit de la translation, les reliques avaient été déposées dans la châsse huit mois seulement après la canonisation d'Annon, le 29 avril 1183, ce qui impliquait un temps singulièrement court pour la fabrication d'un reliquaire de cette envergure. En 1950, Peters, dans son étude du trésor de Saint-Servais de Siegburg, remettait en question cette chronologie en soulignant que la canonisation d'Annon était déjà mentionnée par l'abbé Gérard, en 1181¹²⁴⁴.

Or, l'hypothèse d'une participation personnelle de Nicolas dans la réalisation de cette châsse dépendait directement de ces discussions chronologiques. La datation traditionnelle de la châsse, en 1183, impliquait que Nicolas y ait participé dès son retour de Klosterneuburg. Or, comme Peter Lasko le soulignait, une régression stylistique par rapport à l'ambon et aux prophètes des la châsse des Rois Mages n'étant guère envisageable, cela impliquait que Nicolas soit intervenu avant son départ pour l'Autriche, soit peu après 1175, date anniversaire de la mort d'Annon. Il concluait en faisant observer finalement que l'atelier de Siegburg aurait constitué l'endroit idéal pour la formation d'un élève de l'envergure de Nicolas...¹²⁴⁵

Depuis l'exposition colonaise consacrée au maître de la châsse des Rois Mages, en 1964, l'opinion la plus répandue consiste à présenter la châsse d'Annon comme une œuvre émanant de l'atelier, ou de l'entourage de Nicolas¹²⁴⁶.

b. la châsse de saint Albin

¹²⁴⁴ PETERS, *der Siegburger Servatiusschatz*, p. 20; H. SCHNITZLER, *Recenzion*, dans *Kunstchronik*, VI, 1953, p. 55. D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung*, dans *Rhein und Maas*, II, p.222.

¹²⁴⁵ Que le style de Nicolas découle de cette châsse ou que, au contraire, la châsse résulte de son influence, Lasko considérait qu'il était en tout cas impossible d'envisager cette œuvre sans tenir compte des développements stylistiques de l'orfèvre mosan ; P. LASKO, *Ars Sacra*, p. 225 et p. 245.

¹²⁴⁶ Catalogue de l'exposition *Der Meister des Dreikönigenschreins*, Cologne, 1964, p. 25 ; D. KÖTZSCHE , dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, K3, p; 321-322; Catalogue de l'exposition *Monumenta Annonis*, Cologne, 1975 ; Catalogue de l'exposition *Ornamenta Ecclesiae*, Cologne, 1985, 2, F 90 , p. 357-458 ; B. BANSCH, *Kölner Golschmiedekunst um 1200. Munster und Modelle, Inuagural Dissertation*, Münster, 1984, p ; 165-166 ; J.-H. BAUMGARTEN, *Kölner Reliquienschreine*, Cologne, 1985, p. 58-67.

Otto von Falke avait également proposé d'attribuer à Nicolas les décorations en relief de la châsse de saint Albin. Les parties strictement ornementales étaient, quant à elles, attribuées à ce que l'on considérait alors comme la prolongation de l'atelier de Fridericus de Saint-Pantaléon¹²⁴⁷.

Cette hypothèse devait cependant être écartée de manière définitive par Hermann Schnitzler, qui préférait y voir l'œuvre d'un atelier travaillant sous l'influence conjuguée de Nicolas et des traditions de l'orfèvrerie rhénane, dans la suite stylistique de la châsse de saint Heribert. À cette même mouvance artistique, il rattachait la châsse de saint Maurin, le plat de reliure avec un Christ en Majesté du *Schnütgen* et le premier groupe de la châsse de saint Annon¹²⁴⁸. Le fait que la châsse d'Albin soit datée sur base d'éléments tangibles, en 1186, en fait en quelque sorte le *terminus antequem* de la châsse de saint Annon.

c. l'évêque émaillé de Chicago

Schnitzler avait rapproché du style de la châsse de saint Albin le prophète émaillé du *Art Institute* de Chicago. Il proposait d'y reconnaître une représentation de Brunon, fondateur de l'abbaye de Saint-Pantaléon et l'attribuait à l'atelier de Nicolas de Verdun¹²⁴⁹. En 1951, le comte Joseph de Borchgrave d'Altena semblait toujours considérer que le drapé souple du vêtement de ce personnage l'apparentait aux œuvres de Nicolas¹²⁵⁰. En 1965, dans *l'Encyclopedia of World art*, Otto Demus maintenait cette attribution¹²⁵¹. Elle devait par la suite être abandonnée sur base de ses similitudes stylistiques avec les personnages gravés sur le revers du reliquaire de Mettlach. Cette comparaison présupposait du même coup une datation plus tardive, dans les années 1220-1230¹²⁵².

d. le chandelier de Milan

¹²⁴⁷ O. VON FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, p. 51-53 et *op.cit.*, 1905, p. 162-163.

¹²⁴⁸ H. SCHNITZLER, *op.cit.*, 1936, p. 88; 1957, p. 35.; H. FILLITZ, *Nicolaus von Verdun*, dans *Zeit der Staufer*, V, p. 279.

¹²⁴⁹ H. SCHNITZLER, *op.cit.*, 1939, p. 56.

¹²⁵⁰ J. de BORCHGRAVE, Catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, 1951, p. 175, n° 113.

¹²⁵¹ O. DEMUS, *Nicholas of Verdun*, dans *Encyclopedia of World Art*, 10, New York, 1965, col. 634-640.

¹²⁵² Catalogue de l'exposition *Der Meister des Dreikönigenschreins*, n° 22 ; catalogue de l'exposition *The Year 1200*, n° 97 et W. SAUERLÄNDER, dans *The Art Bulletin*, 53, 1971, p. 514. D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung*, p. 221.

Otto von Falke avait proposé d'attribuer le chandelier monumental de la cathédrale de Milan à Nicolas de Verdun, sur base de certaines analogies avec la crête de la châsse de saint Annon¹²⁵³. Soulignant, par ailleurs, les affinités formelles assez étroites le rapprochant des vestiges du chandelier de Reims, un peu plus ancien, il se demandait si le chandelier de Milan n'avait pas, à l'origine, été, lui aussi, conçu pour la cathédrale de Reims¹²⁵⁴. Sa présence en Italie n'était en effet pas attestée avant le XVI^e siècle, époque à laquelle, comme l'affirme l'inscription de dédicace gravée sur son pied, l'archi-prêtre Gianbattista Trivulzio l'avait offert à la cathédrale de Milan.

Otto Homburger, en 1949, devait contester cette attribution. Il percevait, sur le chandelier, l'intervention successive de deux artistes différents, un premier, plus conservateur que Nicolas, et un second, probablement plus jeune que ce dernier, travaillant dans un style plus naturaliste. Par ailleurs, quelques descriptions anciennes d'œuvres insulaires du même type le portaient à situer la conception de cette œuvre monumentale au sein d'un atelier anglais¹²⁵⁵.

Cette hypothèse serait également reprise par Charles Oman, cette fois sur base de comparaisons stylistiques avec le célèbre chandelier de Gloucester¹²⁵⁶.

Suzanne Collon-Gevaert se réclamait, quant à elle, de la plus grande prudence. Elle estimait toutefois que le chandelier de Milan, situé dans la prolongation stylistique de celui de Reims, s'inscrivait dans la tradition des maîtres mosans¹²⁵⁷.

Par la suite, la possibilité d'une attribution à l'Italie du nord serait toutefois privilégiée¹²⁵⁸.

L'appartenance de ce candélabre à une tradition artistique analogue à celle du chandelier monumental de Reims, en laissant entrevoir la possibilité d'une origine commune, posa à nouveau la question de leur appartenance commune à une tradition lotharingienne, nettement antiquisante, de laquelle procéderait également l'œuvre de Nicolas de Verdun¹²⁵⁹.

¹²⁵³ O. von FALKE, *der Bronzeleuchter des Mailänder Doms*, dans *Panthéon*, 7, 1931, 127-132, 196-202.

¹²⁵⁴ O. VON FALKE et E. MEYER, *Bronzegeräte des Mittelalters*, Band I, p. 11.

¹²⁵⁵ O. HOMBURGER, *Trivulzio-Kandelaber*, Atlantis verlag, 1949; et le même, *Autour de Nicolas de Verdun*, dans *l'Art mosan. Journées d'études*, p. 192 ; T.S.R. BOASE, dans *Burlington magazine*, XCIV, 1952.

¹²⁵⁶ C. OMAN, dans *Apollo*, 1952.

¹²⁵⁷ S. COLLON-GEVAERT, *histoire des arts du métal*, p. 198 ; *Art roman dans la vallée de la Meuse*, p. 89.

¹²⁵⁸ P. BLOCH, *Siebenarmige Leuchter in christliche Kirchen*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 23, 1961, p. 188.

¹²⁵⁹ *Wenngleich man heute kaum noch Otto von Falke folgen können, der den Leuchterfuss dem Nicolaus von Verdun selbst zuschrieb, so liegt darin doch eine richtige Beobachtung insofern, als die künstlerischen Tendenzen dieselben sind und im Leuchterfuss sich die Voraussetzungen zeigen, auf denen Nicolaus aufbauen konnte. Es zeigt sich daraus aber auch, dass die Problematik des Antikisierens als solche der lothringischen und maasländischen Kunst schon vor Nicolaus vertraut war* (H. FILLITZ, *Nicolaus von Verdun*, dans *Zeit der Staufer*, V, p. 288).

e. les prophètes d'Oxford

En 1921, Henry P. Mitchell avait proposé d'attribuer à Nicolas les deux figurines de prophètes assis conservées au *Ashmolean Museum* d'Oxford¹²⁶⁰. Otto von Falke, qui avait également repris cette attribution, les datait, comme le chandelier de Milan, dans les environs de 1180¹²⁶¹.

Deux statuettes analogues, quelques fois signalées dans la littérature scientifique, figurant un apôtre et un prophète, seraient en réalité des pastiches du XIXe siècle.

f. la boucle de ceinture et le fermoir (pl. 28-2 à 3)

Toujours par analogie avec la châsse de saint Annon et le chandelier Trivulzio, plusieurs œuvres de petites dimensions furent également attribuées à Nicolas de Verdun et à son atelier. Son nom fut dans ce sens avancé au sujet d'un petit fermoir de bonze doré du *Metropolitan Museum*¹²⁶² et d'une boucle de ceinture d'argent doré du *musée de Stockholm*. Otto von Falke reprenait ces attributions en 1931 dans son étude du chandelier Trivulzio.

g. les épaulières émaillées

Les épaulières émaillées de la collection Hirsch de Bâle et du Louvre, représentant respectivement la *Crucifixion* et la *Résurrection*, ont également été quelques fois associées au

¹²⁶⁰ H.P. MITCHELL, dans *Burlington Magazine* 1921, 38, p. 157.

¹²⁶¹ O. von FALKE, dans *Pantheon*, *op. cit.*, p. 198 ; des comparaisons furent également établies avec le Psautier de la reine Ingeborg et la sculpture rémoise ; voir à ce sujet le catalogue de l'exposition *The Year 1200*, n° 98, p. 89-90.

¹²⁶² *Arts of the Middle Ages, 1000-1400*, Boston, 1940, n° 218 ; pour la bibliographie ultérieure voir *The Year 1200*, n°102, p. 95-96 ; Konrad Hoffmann dans ce même catalogue faisait justement observer que la boucle de ceinture du Musée de Stockholm, reconnue depuis toujours comme une proche parente du fermoir de Boston, au point de vue technique et stylistique, était quant à elle en général attribuée à un atelier lotharingien ou anglais sans plus de précision ; *Idem*, n° 103, p. 96-97.

nom de Nicolas de Verdun¹²⁶³. Une tradition voudrait que ces épaulières aient été offertes en 1165, au prince Andrei Bogolubski (1157-1174), par l'empereur Frédéric Barberousse¹²⁶⁴.

Alors que certains auteurs, à la suite de Charles Dreyfus, voulurent y reconnaître une œuvre de jeunesse de Nicolas¹²⁶⁵, d'autres, comme Otto Homburger, préférèrent les situer dans une phase stylistique directement antérieure aux développements de l'ambon de Klosterneuburg¹²⁶⁶. Suzanne Collon-Gevaert et Peter Lasko, relevant une nette différence d'exécution entre les deux plaques, proposaient de les attribuer à deux artistes différents¹²⁶⁷. Ces *armillae* furent quelques fois intégrées dans la même phase stylistique que la plaque au Samson du *British Museum*¹²⁶⁸. Peter Lasko soulignait l'importance de la datation de ces plaques en 1165, car cela permettait de combler le fossé stylistique séparant Nicolas de Verdun de ses prédécesseurs. De cette manière, le miracle de l'ambon de Klosterneuburg sortait un peu de son isolement¹²⁶⁹.

Ces épaulières se trouvent également au cœur de discussions d'ordre iconographique. Sur la plaque de la *Résurrection*, la gestuelle du christ, qui tient son linceul de la main droite, constitue un *unicum* dans l'histoire de l'art médiéval. Nicolas de Verdun, qui reprend une mise en scène analogue sur l'ambon de Klosterneuburg, n'y adopte pourtant pas cette gestuelle particulière. Sedlmayr proposait d'y voir un effet de la tendance médiévale à l'ostentation des reliques, tendance qui allait en s'intensifiant à l'approche de l'époque gothique¹²⁷⁰. Philippe Verdier devait quant à lui s'intéresser de près à la graphie particulière du mot *REXUREXTIO*, dans lequel il voyait une double allusion à l'interprétation impérialiste

¹²⁶³ Ces plaques se trouvaient toujours à la cathédrale de Vladimir en 1903 (le Baron de BAYE, *Émaux de la cathédrale de Vladimir*, dans *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, LXII, 1903, p. 19-24). La plaque de la *Crucifixion*, après avoir séjourné dans la collection Botkine (*Catalogue de la collection Botkine*, Saint-Petersbourg, 1911, n° 94), passa après 1917 dans les collections de l'Hermitage. Elle aboutit ensuite dans la collection Robert von Hirsch, de Bâle. La plaque de la *Résurrection* fut, quant à elle, achetée par le Louvre en 1934; M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, n° 119, p. 367-368 ; P ; LASKO, *Ars Sacra*, p. 218.

¹²⁶⁴ D'une manière assez surprenante, Suzanne Collon-Gevaert estimait, quant à elle, qu'elles provenaient probablement du décor d'un buste reliquaire; S. COLLON-GEVAERT, *Art roman dans la vallée de la Meuse*, n° 52 et 53, p. 256-259.

¹²⁶⁵ C. DREYFUS, *Une plaque d'émail mosane au Musée du Louvre*, dans *Monuments et mémoires de la fondation Eugène Piot*, 35, 1935, p. 173, S. COLLON-GEVAERT, *idem*, p. 256.

¹²⁶⁶ O. HOMBURGER, *Autour de Nicolas de Verdun*, *op.cit.*, p. 191.

¹²⁶⁷ S. COLLON-GEVAERT, *op. cit.*, p. 258; P. LASKO, *op.cit.*, p. 218.

¹²⁶⁸ N. STRATFORD, *Catalogue of the medieval enamels in the British Museum*.

¹²⁶⁹ D'autres plaques, un peu plus récentes, devaient également servir de relais entre les émaux des années 1150-1170 et l'œuvre de Nicolas ; il s'agit d'une paire d'épaulières analogues issues du trésor impérial. Disparues, elles ne sont connues que par une gravure du XVIIIe siècle ; P. LASKO, *op.cit.*, p. 218, n. 126 et p. 247-248, n. 31.

¹²⁷⁰ H. SEDLMAYR, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zurich, , 1950, p. 311-313.

de la *Résurrection*. Cette hypothèse cadrerait assez bien avec les théories attribuant ces épaulières à l'entourage artistique de Frédéric Barberousse¹²⁷¹.

h. les statuettes de la cathédrale de Worms

En 1974, Richard Hamann-McLean allait apporter un élément assez inattendu au dossier en avançant une nouvelle hypothèse d'attribution. Dans leur récit de voyage, les pères bollandistes dom Papebroch et Henschenius, mentionnaient l'existence, à la cathédrale de Worms, de deux statues d'argent doré figurant saint Pierre et une assez énigmatique reine Constance. Le nom d'un certain *Nicolaus de Verda* apparaissait sur l'inscription de dédicace, scrupuleusement recopiée par les deux bollandistes :

Denique duae statuæ sedentes una cum throno suo plus quam bipedales ex argento inaurato, eiusdem et antiqui operis : una D. Petri erat ; altera Reginae Constantiæ, quod et hi versus indicabant circum thronum scripti :

Hoc Regina tibi Constantia confero donum

In coelis ut te videam Nicolae patronum

Et pius in miseros, olei foecunda fatetur

Hox tua tumba, Deus pet te mihi proprietur

In basi legebantur hæc verba : hoc opus fecit nicolaus de verda imperio Reginae Constantiae

*: signum hoc primum dextram exestam , sinistram sinui admotam habuerat : postmodum ut D. Virginis effigies fieret addita est manus altera sustines jesulum super im aginis genua stantem .*¹²⁷²

Ces deux œuvres n'existent plus, mais la description est suffisamment détaillée pour que l'on puisse s'en faire une idée relativement précise. Il s'agissait de deux statues assises d'environ deux pieds de haut. La statue de la reine Constance avait été transformée en Vierge à l'Enfant à une époque récente.

¹²⁷¹ P. VERDIER, *Zeitschrift für Schweizerische Archeologie und Kunstgeschichte*, 22, 1962, p. 3-9; Catalogue de l'exposition *The Year 1200*, n° 174, p. 168.

¹²⁷² R. HAMANN-McLEAN, *Über verschollenen Goldschmiedearbeiten aus dem Wormser Domschatz im Lichte der neuesten Forschung über Nikolaus von Verdun*, dans *Mainzer Zeitschrift* 69, 1974, p. 169; la version originale du texte est conservée à la *Bibliothèque royale* de Bruxelles sous la cote *KBR, 17671/72*.

Fritz Arens avait proposé d'y reconnaître Constance d'Aragon, épouse de Frédéric II, décédée en 1222. Cette identification excluant pour des raisons chronologiques l'intervention de Nicolas de Verdun, il attribuait les deux œuvres à un orfèvre Nicolas, artiste inconnu provenant de Werden¹²⁷³.

Richard Hamann-McLean estimait au contraire que, si on voulait traduire *Verda* par Verdun, et reconnaître par cela même l'intervention de notre Nicolas, il ne pouvait en aucun cas s'agir de Constance d'Aragon, mais de Constance, épouse d'Henri VI. La statue aurait donc été exécutée entre le couronnement de Milan, en 1186, et le couronnement impérial de 1190, ce qui cadrerait par ailleurs parfaitement avec la chronologie du grand orfèvre lotharingien¹²⁷⁴.

Si au premier abord, la figuration d'un saint Pierre trônant, à l'image de celui du Vatican, ne surprend guère dans un édifice dont il est le saint patron¹²⁷⁵, celle de la reine Constance étonne davantage. Richard Hamann proposait d'y voir la prolongation tardive d'une tradition impériale, d'origine antique, reprise par les empereurs carolingiens et ottoniens¹²⁷⁶. Il rappelait dans ce sens que J. Buchkremer soutenait que la statue de Charlemagne, installée au dessus de son tombeau, en 1165, devait avoir été également une statue assise. Il évoquait, par ailleurs, la célèbre tête orfèvrée de Frédéric Ier Barberousse¹²⁷⁷.

Pour la reconstitution hypothétique de ces deux œuvres, Richard Hamann proposait de confronter la description des pères bénédictins et les œuvres en repoussé de Nicolas de Verdun, particulièrement le saint Pierre et la Vierge trônant de la châsse des Rois Mages. Il signalait également, dans ses œuvres, l'occurrence de différents modèles de trône¹²⁷⁸.

¹²⁷³ F. ARENS, *Worms im Jahre 1660, ein Reisebericht*, dans *Der Wormsgau*, 2, 1938, p. 146

¹²⁷⁴ R. HAMANN-McLEAN, *op.cit.*, p. 170; en ce qui concerne la forme inattendue de *Verda*, Richard Hamann-McLean proposait plusieurs explications possibles ; Soit les bollandistes n'ont pas compris le *titulus* placé sur la lettre *v* : *Verdù pour Verdv(nensis)* et l'on prise pour un *A* inversé, soit l'erreur se serait trouvée à l'origine dans l'inscription, ce qui ne serait pas un cas totalement isolé dans l'histoire de l'art rhéno-mosan ; *Idem*, p. 177-178 ; Richard Hamann soutenait par ailleurs l'hypothèse selon laquelle Nicolas avait dû être l'orfèvre officiel de la cour impériale, d'une manière analogue à ce que Joseph Deer avait soutenu au sujet de Godefroid de Huy, pour la génération précédente ; *Idem*, p. 175.

¹²⁷⁵ Richard Hamann signalait par ailleurs que Josef Menzel lui avait appris que saint Pierre était également le saint patron du royaume de Sicile, ce qui, dans le cas d'une représentation de la reine Constance, prenait tout son sens ; R. HAMANN-McLEAN, *op.cit.*, p. 173.

¹²⁷⁶ Ce que semblerait d'ailleurs confirmer la gestuelle décrite par les pères bollandistes.

¹²⁷⁷ *Idem*, p. 172-173; J. BUCHKREMER, *Das Grab Karls des Grossen*, dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, 29, 1907, p. 121; R. HAMANN-McLEAN, *Der Cappenberg Barberossakopf*, dans *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1963, p. 39-50.

¹²⁷⁸ R. HAMANN-McLEAN, *op.cit.*, p. 174.

i. l'ostensoir d'Arras

Cet ostensor, conservé au *Cloisters Museum* de New York avait été attribué à Nicolas de Verdun, par Otto von Falke, sur base de la ressemblance de ses émaux bleu et or aux plaques ornementales des œuvres de Nicolas. D'une manière assez surprenante, Joseph Braun, qui se montrait généralement particulièrement sceptique devant les hypothèses de von Falke, maintenait également cette attribution¹²⁷⁹.

j. membra disjecta

Une série de plaques émaillées, de différents types, provenant d'une série de reliquaires et de châsses démantelés, furent également associées, de manière directe ou indirecte, au nom de Nicolas de Verdun. Réparties entre plusieurs collections, elles sont de qualité variée. Au sein de cette série, les *membra disjecta* les plus importants sont certainement les deux trilobes émaillés du *Metropolitan Museum*, car ils proviennent sans aucun doute de la dernière travée de la châsse des rois mages, supprimées lors de la restauration de 1804.

En 1940, Florentine Mutherich avait également identifié les deux frontons émaillés du *Rheinisches Landesmuseum* de Darmstadt comme des *membra disjecta* de la châsse colonaise. Cette hypothèse fut par la suite démentie, et ce bien que le style de ces émaux, ornés de deux chimères dont la queue se termine par un enchevêtrement compliqué de volutes végétales, soit caractéristique des œuvres attribuées à Nicolas et son entourage.

¹²⁷⁹ O. VON FALKE, *op.cit.* , 1905, p. 162-163 ; J. BRAUN, *Nicolaus von Verdun dans Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*, U. THIEME et F. BECKER (éd.), 25, Leipzig, 1931, p. 452-453.

7. l'origine artistique de Nicolas de Verdun

a. le couloir artistique lotharingien

La question des années de formation de Nicolas de Verdun fut évidemment posée dès les premiers débats. Les historiens de l'art français du XIXe et du début du XXe siècle, comme Rupin, Molinier, et Labarte, pour ne citer qu'eux, dans un grand élan patriotique, s'attachait au nom « *Viridunensis* » pour faire de Nicolas un orfèvre français¹²⁸⁰.

Par la suite, en raison de la localisation de Verdun en Haute Meuse, et sur base des affinités techniques existant entre son œuvre et la tradition de l'orfèvrerie du XIIe siècle, l'attention se focalisa sur l'art mosan.

Adolphe Napoléon Didron soulignait déjà les similitudes unissant les œuvres de Nicolas et les orfèvreries des bords de la Meuse. Il se demandait s'il ne trouverait pas à Maastricht, que l'on considérait alors généralement comme l'épicentre artistique de cette région, des traces complémentaires de son activité.

La Meuse traverse plusieurs régions, parcourues de multiples influences, de sorte que, reconnaître l'origine mosane de Nicolas n'apporte aucune solution définitive. Dès lors, il allait être, selon les auteurs, rattaché aux traditions artistiques de la haute Meuse (Verdun, la Lorraine et le plateau de Langres), de la Meuse moyenne (Dinant, Namur, Huy et Liège) ou de la Basse Meuse (Maastricht). Ce caractère particulièrement fluctuant des notions de Meuse et d'art mosan devait se trouver à l'origine des hypothèses les plus diverses...

Otto von Falke avait relevé, dans les personnages en reliefs de la châsse des Rois Mages, quelques éléments stylistiques les situant dans la prolongation directe de la châsse de Saint Héribert. Comme il considérait cette dernière comme une œuvre de l'orfèvre mosan Godefroid de Huy, il en arrivait tout naturellement à penser que Nicolas avait été son élève.

Max Creutz, de son côté, tenterait de démontrer l'influence de l'architecture colonaise sur certains principes compositionnels de Nicolas, mais sans se montrer véritablement convaincant. Selon lui, si l'œuvre de Nicolas semblait s'apparenter, par l'iconographie et la

¹²⁸⁰ E. RUPIN, *l'Œuvre de Limoges*, Paris, 1890, p. 42 ; J. LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 1, Paris, 1872, p. 382, et 3, 1975, p. 110 ; É. MOLINIER, *L'orfèvrerie religieuse*, 2, Paris, 1902, p. 163 ; E. GARNIER, *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, Tours, 1876, p. 414.

technique, à l'orfèvrerie mosane des années 1150-1170, son style s'en différenciait nettement¹²⁸¹.

Aloïs Weisgerber, en 1940, affirmait, quant à lui, que Nicolas devait être situé dans la prolongation des tendances colonaises de l'orfèvrerie¹²⁸². C'est dans ce but, nous l'avons déjà signalé, qu'il avait entrepris de démontrer que l'orfèvre avait séjourné à Cologne dans les années 1170, avant son départ pour Klosterneuburg. Ce postulat, pour le moins tendancieux, lui permettait du même coup de répondre à la remarque formulée par Fritz Witte en 1932 :

«*Eines bleibt nicht ganz zu verstehen, daß nämlich Philipp von Heinsberg anfangs der 80er Jahre einen auswärtigen Laien, Nikolaus von Verdun, nach Köln berufen haben sollte, wenn im Pantaleonkloster eingehend geschulte Goldschmiede vorhanden waren...*»¹²⁸³

Il estimait, en effet, que Philippe de Heinsberg n'avait pas fait appel à un orfèvre étranger pour la simple et bonne raison que Nicolas faisait depuis déjà longtemps partie de l'école colonaise d'orfèvrerie¹²⁸⁴.

En réalité, bien qu'il soit peut-être exagéré d'accuser Weisgerber d'avoir appréhendé le dossier de Nicolas dans une perspective pangermaniste, il faut bien avouer que son exposé revêt quelques fois une forme polémique. Toute participation de l'art mosan à la formation artistique du grand orfèvre s'y trouve formellement démentie, quitte à ce que certaines dimensions de la recherche scientifique soient contestées ou passées sous silence. Lorsque l'on considère que cette étude est parue en 1940, beaucoup de choses s'expliquent. En tout cas, dans le camp des mosans, un tel réquisitoire ne passerait pas inaperçu.

Dès l'année suivante, en effet, Suzanne Collon-Gevaert profiterait d'un compte-rendu, dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, pour faire connaître son point de vue sur la question. Elle observait, dans un premier temps, que l'origine colonaise du fameux Eilbertus, dont les émaux bleu et or avaient été présentés, par Weisgerber, comme une des sources probables de Nicolas, était loin d'être démontrée. Elle évoquait, ensuite, les caractéristiques mosanes de la châsse de saint Héribert de Deutz, présentée par l'auteur comme typiquement rhénane. Elle soulignait, également, l'occurrence précoce, en région

¹²⁸¹ M. CREUTZ, *Belgische Kunstdenkmäler*, 1923.

¹²⁸² A. WEISGERBER, *Studien über Nikolaus von Verdun*, Bonn, 1940.

¹²⁸³ F. WITTE, *tausend Jahre Deutscher Kunst am Rhein*, Berlin, 1932, 1, p. 53.

¹²⁸⁴ A. WEISGERBER, *op.cit.*, p. 121.

mosane, des fameuses arcades trilobées, interprétées par Weisgerber comme un autre apport direct de l'orfèvrerie rhénane¹²⁸⁵.

Elle affirmait enfin avec fermeté :

«*Si nous reconnaissons le bien fondé de maintes observations destinées à prouver l'origine rhénane de tel ou tel élément du répertoire de l'artiste, nous hésitons à considérer comme spécifiquement rhénan un maître qu'aucune école n'ose encore s'attribuer en propre, sachant dans quelle mesure un génie de cette trempe se libère des contingences, des traditions, des influences pour apparaître toujours comme un isolé. Dans quelle école, à vrai dire, peut-on ranger un précurseur qui devance son temps de plus de 100 ans et rompt, par conséquent, le cadre de toutes les traditions existantes ? Nicolas a nécessairement donné beaucoup plus qu'il n'a reçu que ce soit de la Meuse ou que ce soit du Rhin.* »¹²⁸⁶

Quelques publications ultérieures donneraient encore à Suzanne Collon-Gevaert l'occasion de préciser son point de vue ; Nicolas, bien que l'on ne sache rien de sa biographie, devait être situé dans la tradition mosane. Elle l'intégrait d'ailleurs sans hésitation dans son *Histoire des arts du métal en Belgique*. Dans cette optique, le grand orfèvre était présenté comme le prolongateur du style de Renier de Huy. Au point de vue technique, l'ambon de Klosterneuburg trouvait un antécédent remarquable dans l'autel portatif de Stavelot¹²⁸⁷. L'influence du Rhin, bien que reconnue, était considérablement minimisée :

«*Si l'artiste subit, comme on l'admet aisément, l'influence de ce milieu artistique extrêmement actif, il lui donna, à coup sûr, plus qu'il ne reçut.*»¹²⁸⁸

Aucune œuvre de Nicolas ne fut expédiée à l'exposition d'art mosan de 1951-1952, à la grande déception des organisateurs. Cette défection n'empêcha cependant pas le comte de Borchgrave d'Altena d'évoquer Nicolas, dans son texte introductif à l'orfèvrerie mosane, en tant que figure marquante de la seconde génération des orfèvres mosans¹²⁸⁹. Le nombre d'interventions consacrées au grand orfèvre, lors des *Journées d'études* consacrées à l'Art

¹²⁸⁵ S. COLLON-GEVAERT, *op.cit.*, p. 86-91.

¹²⁸⁶ *Idem*, p. 89 ; Nous ne pouvons qu'admirer la sérénité du compte-rendu de Suzanne Collon-Gevaert alors que, en pleine occupation, les sentiments patriotiques devaient être mis à mal. Il est vrai toutefois que ce détachement résulte peut-être également d'une crainte d'éventuelles représailles.

¹²⁸⁷ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 190-199

¹²⁸⁸ S. COLLON-GEVAERT, *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 84.

¹²⁸⁹ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, 1951.

mosan, trahit d'ailleurs, à lui seul, la place qui lui était alors réservée, dans l'esprit de tous, au panthéon des gloires de l'art mosan.

On ne connaissait pourtant rien de ses années de formation. Une vingtaine d'années plus tard, tous les spécialistes aboutiraient à ce même constat. Peter Lasko affirmait, à ce sujet, avec une certaine lucidité :

«*Although in a general sense there can be no doubt that Nicolas learned his craft in the Mosan Rhineland region, the precise sources of his style are not at all easily documented.*»¹²⁹⁰

Dietrich Kötzsche, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse* abondait dans le même sens ;

«*On ne sait rien sur les circonstances de la vie de Nicolas de Verdun, l'orfèvre le plus fameux du XIIe siècle dans les régions de la Meuse et du Rhin à côté de Renier de Huy*»¹²⁹¹.

Kurt Bauch, dans le volume II d'études, se situait, quant à lui, dans la prolongation des recherches de Weisgerber :

«*Nikolaus Stammt vermutlich aus Verdun, der oberlothringischen Bischofsstadt. Künstlerisch ist er eher in Köln beheimatet. An der Maas wird er nirgends erwähnt, und wir wissen von keinem Werk in dieser Gegend. Vielmehr scheint er in Köln begonnen und lange mit seiner Werkstatt gearbeitet zu haben. Hier hat er jedenfalls seine grossen Aufträge bekommen.*»¹²⁹²

Marie-Madeleine Gauthier restait quant à elle catégorique :

«*Incontestablement, Nicolas de Verdun a appris son métier d'émailleur dans un atelier de la Vallée mosane, ...*»¹²⁹³

À côté de la Meuse et du Rhin, le nord de la France fut également souvent évoqué comme source potentielle du style de Nicolas. En 1931, dans sa notice du *Thieme et Becker*, le père Joseph Braun avait déjà proposé d'expliquer les tendances stylistiques de Nicolas par

¹²⁹⁰ P. LASKO, *op. cit.*, p. 247.

¹²⁹¹ D. KÖTZSCHE, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 264.

¹²⁹² K. BAUCH, *Kunst der 12 Jahrhunderte an Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 159.

¹²⁹³ M.-M. GAUTHIER, *op.cit.*, p. 173.

une influence du gothique français¹²⁹⁴. En 1965, Otto Demus soutenait encore l'idée selon laquelle Nicolas avait dû être formé dans le nord de la France¹²⁹⁵.

Masako Shikida, en 1987, reprenait également la question de l'intégration de Nicolas de Verdun dans la tradition rhéno-mosane. Sa perception de la problématique différait cependant fortement des discours antérieurs. Cologne et la Basse-Saxe étaient intégrés dans un même *Kunstlandschaft*, tandis que la Meuse était envisagée avec le nord de la France. En ce qui concerne l'apport artistique du premier groupe, des parallèles techniques et stylistiques étaient tracés entre l'ambon de Klosterneuburg et les œuvres colonaises de la tendance graphique, comme par exemple la couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle, ainsi qu'avec les reliquaires à coupole. Une parenté technique avec les émaux bleu et or de l'école d'Hildesheim était également mise en évidence.

Les comparaisons établies entre Klosterneuburg et le second groupe sont en revanche davantage sujettes à caution. En ce qui concerne le nord de la France, Shikida établissait d'intéressants parallèles avec les vitraux de la cathédrale de Troyes et les sculptures du portail Saint-Jean de la Cathédrale de Sens. En ce qui concerne les antécédents mosans de Nicolas, en revanche, les quelques exemples choisis par l'auteur laissent songeur ; les émaux de la cathédrale de Moulins, les plaques du groupe d'Alexandre et celle d'Henri de Blois ne sont pas, et c'est le moins que l'on puisse dire, les exemples les plus caractéristiques de l'émaillerie mosane!¹²⁹⁶

b. l'art insulaire

Il est en effet frappant de constater que les exemples d'émaux mosans cités par Masako Shikida sont précisément des exemples pour lesquels une attribution à des ateliers d'Outre-Manche a pu être quelques fois évoquée¹²⁹⁷. Cette sélection est d'autant plus étonnante qu'elle évoque l'Angleterre comme troisième *Kunstlandschaft* potentiel ; dans les années 1170-1200

¹²⁹⁴ J. BRAUN, *Nikolaus von Verdun*, dans *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*, U. THIEME et F. BECKER (éd.), 25, 1931, p. 452-453.

¹²⁹⁵ O. DEMUS, *Nicholas of Verdun*, dans *Encyclopedia of World Art*, vol. 10, New York, 1965, col. 634-640; *Zu Nikolaus von Verdun*, dans *Festschrift Hanns Swarzenski*, p. 141-149.

¹²⁹⁶ M. SHIKIDA, *op.cit.*, p. 18-26; À ce sujet, il convient d'ailleurs de signaler que Marie-Madeleine Gauthier, qui rapprochait au point de vue stylistique le Samson de Moulins de l'œuvre des enlumineurs anglais de la bible de Winchester, mettait en évidence le fossé le séparant des créations de Nicolas ; M.-M. GAUTHIER, *op.cit.*, p. 173.

¹²⁹⁷ Voir à ce sujet le chapitre de cette thèse consacré à l'orfèvre Godefroid.

l'art insulaire comptait en effet un nombre impressionnant d'œuvres présentant des affinités stylistiques avec l'art de Nicolas de Verdun. Ces œuvres pouvaient être partagées en deux ensembles reflétant des tendances distinctes. Un premier ensemble regroupait la Bible de Bury, Le vitrail de Jessé de la cathédrale de York, ainsi que le coffret des Vertus de la Cathédrale de Troyes. Le psautier de Canterbury et la bible de Winchester formaient, quant à eux, le second ensemble.

Cette constatation lui avait été inspirée par l'hypothèse de Madeline Harrison-Caviness, qui, nous l'avons évoqué, avait attribué Nicolas les enluminures de la *Genèse*, dans la Bible de Winchester¹²⁹⁸.

Marie-Madeleine Gauthier se demandait, quant à elle, dans quelle mesure Nicolas avait pu être en contact avec des manuscrits insulaires. Elle estimait, à ce sujet, que la représentation des équipements militaires, sur l'ambon, était assez proche, sur ce plan, des enluminures du *Livre des Rois*¹²⁹⁹.

Sans pour autant suivre l'audacieuse hypothèse de Madeline Caviness, Masako Shikida estimait toutefois que les parallélismes entre l'ambon et ces enluminures étaient très forts, particulièrement en ce qui concerne les types physiques et le rendu des vêtements. Ces observations la portaient dès lors à situer dans la région de la Manche une des origines probables du style de Nicolas¹³⁰⁰. Ces observations la poussaient à formuler la conclusion suivante ; Nicolas de Verdun devait avoir été le chef d'un atelier basé en Champagne-Lorraine. Tout en étant lié aux milieux artistiques anglais, cet atelier aurait puisé ses racines dans l'art franco-mosan du XIIe siècle. Il aurait également développé une connaissance approfondie de la tendance graphique des arts rhéno-saxons.¹³⁰¹

Martina Pippal accumulait également les comparaisons entre l'ambon de Klosterneuburg et les œuvres typologiques d'origine insulaire, comme par exemple le groupe des ciboires émaillés ou la verrière de Canterbury¹³⁰². Contrairement aux ciboires, la verrière présentait un certain nombre d'affinités avec les principes compositionnels de l'ambon, mais

¹²⁹⁸ M. HARRISON-CAVINESS, *The windows of Christ Church Cathedral Canterbury* ; E. FRODL-KRAFT, *Recenzion*, dans *Kunstchronik*, 37-6, 1984, p. 238-239.

¹²⁹⁹ M.-M. GAUTHIER, *op.cit.*, p. 173.

¹³⁰⁰ *Idem*, p. 28-41.

¹³⁰¹ *Idem*, p. 43.

¹³⁰² M. PIPPAL, *op.cit.*, 1994, p. 370 et 375-376 ; Les affinités stylistiques incontestables existant entre Canterbury et Klosterneuburg avaient déjà été signalées en 1980 par Helmut Buschhausen ; H. BUSCHHAUSEN, *Der Verduner Altar. Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun in Stift Klosterneuburg*, Vienne, 1980, p. 105 au sujet du groupe de ciboires typologiques, voir N. STRATFORD, *Three english romanesque enamelled ciboria*, dans *Burlington Magazine*, 1984, p. 204 et sv. ; et le même dans *Catalogue of The romanesque enamels in the British Museum*, p. 107-108.

elle s'en dégagait également en de nombreux points. En effet, alors que sur le vitrail les rimes visuelles ne portaient que sur des éléments isolés, sur l'ambon au contraire, nous l'avons évoqué, elles touchaient les scènes entières. Par ailleurs, pour la représentation d'un même événement, la différence de conception était clairement perceptible. Par exemple, pour la représentation de la reine de Saba, la tendance au réalisme ne trouve pas une interprétation identique sur les deux œuvres. Alors qu'à Klosterneuburg, Nicolas développe un réalisme idéalisé, inspiré par les canons de l'art classique, à Canterbury, en revanche, l'auteur de la verrière développe un réalisme trivial et anecdotique annonçant le style gothique. Martina Pippal attribuait cette différence fondamentale au décalage existant, entre les deux œuvres, dans la perception du modèle antique¹³⁰³.

c. la question des influences antiques et byzantines

Parallèlement au contexte général de l'art rhéno-mosan du XIIe siècle, l'antiquité classique est souvent citée comme une des sources potentielles de l'art de Nicolas¹³⁰⁴. Toutefois, ce constat étant fait, rien n'est encore dit car il reste encore à déterminer par quelles voies un orfèvre du XIIe siècle pouvait accéder à l'art antique. Plusieurs positions différentes se rencontrent, à ce sujet, dans la littérature scientifique. La première consiste à imaginer que Nicolas pouvait y avoir eu accès par le biais d'œuvres byzantines. La seconde en revanche évoque l'antiquité gréco-romaine, connue au moyen âge par quelques vestiges de type monumental, mais surtout par de petits objets mobiliers, comme les intailles, les diptyques consulaires, la vaisselle somptuaire et les statuettes de bronze exhumées ça et là au gré des labours.

En 1966, Ernst Kitzinger, dans son analyse des apports byzantins dans la genèse des arts occidentaux des XIIe et XIIIe siècles, avait suggéré que Nicolas avait peut-être connu les mosaïques de la chapelle palatine de Palerme et de la cathédrale de Monreale¹³⁰⁵. Cette idée serait également reprise, par la suite, par Otto Demus et Hermann Fillitz¹³⁰⁶. Richard Hamann-

¹³⁰³ *Idem*, p. 376.

¹³⁰⁴ «Woher kommt nun der Stil des Meisters Nikolaus, wer sind seine künstlerischen Vorfahren? Es wurde schon erwähnt, dass er in der Tradition der Maasschule steht. Die gegend von Lüttich ist wohl seine künstlerische Heimat. Freilich, wächst er über deren Vorbilder weit hinaus. In weit geringerem Masse verarbeitet Nikolaus auch Anregungen der rheinischen Goldschmiedeschule. Die dritte wichtige Komponente seines Stils ist die Antike» (F. RÖHRIG, *Der Verduner Altar*, p. 34).

¹³⁰⁵ E. KITZINGER, *The Byzantine contribution to Western Art of the 12th and 13th centuries*, dans *Dumbarton Oaks papers*, 20, 1966, p. 37et sv.

¹³⁰⁶ O. DEMUS, *Byzantine art and the West*, dans *Wrightsmen Lectures*, III, London, 1970, p. 187.

MacLean, dans les *Mélanges Lazarev* s'interrogeait à nouveau quant aux prototypes byzantins susceptibles d'avoir inspiré plusieurs compositions de l'ambon émaillé¹³⁰⁷.

Helmut Buschhausen rapprochait, quant à lui, l'ambon de Klosterneuburg des développements stylistiques de l'art byzantin, dans la seconde moitié du XIIe siècle. Dans ce sens, il établissait également un rapprochement avec Monreale. Il proposait de partager ces influences byzantines, sur l'œuvre de Nicolas, en deux vagues distinctes. La première aurait imprégné le contexte rhéno-mosan dans lequel il avait été formé, tandis qu'il aurait eu accès à la seconde, une fois arrivé à Klosterneuburg, par l'intermédiaire de la Hongrie byzantinisante de Béla III (1173-1186)¹³⁰⁸.

Toutefois, le fait que Nicolas de Verdun ait pu connaître des modèles byzantins ne parvient pas à expliquer totalement l'étonnant classicisme de son œuvre. L'étude directe d'œuvres antiques fut donc entrevue comme la seule explication réellement envisageable. Hermann Fillitz et Peter Cornelius Claussen pensaient que Nicolas avait pu connaître l'art antique par le biais d'œuvres de petites dimensions comme des statuettes, des ivoires et des intailles¹³⁰⁹. Dans une même optique, Ernst Kitzinger avait avancé une intéressante comparaison avec le diptyque paléochrétien de Berlin-Dahlem¹³¹⁰.

Richard Hamann-MacLean envisageait, quant à lui, l'utilisation conjuguée d'œuvres de antiques et d'œuvres byzantines de style antiquisant produites lors des « renaissances » artistiques des Xe et XIIe siècles¹³¹¹. Il rappelait également, dans une autre publication, que le style de Nicolas trouvait également son origine dans l'art mosan du XIIe siècle, caractérisé, depuis les fonts baptismaux de saint Barthélemy, par une tendance antiquisante marquée¹³¹². Cette comparaison de Nicolas de Verdun et de Renier de Huy, que l'on considérait alors comme l'auteur probable des fonts de Liège, se retrouve dans de multiples publications¹³¹³. À ce sujet, Fillitz regrettait la perte des petits bronzes rhéno-mosans du XIe siècle, antécédents directs des fonts baptismaux et de l'orfèvrerie du XIIe siècle.

¹³⁰⁷ R. HAMANN-McLEAN, *Vizantiskij stil'v masterkoj Nikolaja Verdenskogo : Le style byzantin dans l'atelier de Nicolas de Verdun*, dans *Mélanges Lazarev*, Moscou, 1973, p. 396-414.

¹³⁰⁸ H. BUCHHAUSEN, *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun : Art, Theology and Politics*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39, 1974, p. 2-6.

¹³⁰⁹ P. C. CLAUSSEN, *Zum Stil und Plastik am Dreikonigenschrein : Rezeptionen und Reflexionen*, dans *Kölner Domblatt*, 42, 1977, p. 7-42.

¹³¹⁰ E. KITZINGER, *op.cit.*

¹³¹¹ R. HAMMAN MACLEAN, *Byzantinisches und spätantikes in der Werkstatt des Nikolaus von Verdun*, dans *Kölner Domblatt*, 42, 1977, p. 246-266.

¹³¹² R. HAMMAN McLEAN, *Das Stilproblem bei Nikolaus von Verdun*, dans *Kunstchronik* 30, 1977, p. 73-74.

¹³¹³ H. FILLITZ, *Zu Nikolaus von Verdun. Die Frage seiner antiken Anregungen*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 281.

Cette dernière observation débouche sur un troisième point de vue, évoquant, comme relais, la production antiquisante des arts carolingiens et ottoniens. Dans cette optique, Viktor Griebmaier et Hermann Fillitz évoquaient les ivoires antiquisants de l'école de Metz¹³¹⁴.

Hermann Schnitzler avait suggéré, pour la réalisation des personnages en repoussé de la châsse de Cologne, l'utilisation, comme modèles, d'ivoires byzantins similaires à celui du plat de reliure du ms. Clm. 4451 de la *Bayerischen Staatsbibliothek*. La comparaison, tout en étant pertinente, ne levait pas totalement la part de mystère entourant le caractère hautement plastique et réaliste de ces figurines¹³¹⁵. Peter Claussen et Hermann Fillitz estimaient, dans ce sens, que des modèles de grand format devait également se trouver à l'origine de leur conception¹³¹⁶.

Helmut Buschhausen précisait, avec raison, que, quelles que soient les œuvres antiques ou antiquisantes utilisées par Nicolas, il était essentiel de prendre conscience du fait qu'il ne s'était pas borné à une reproduction passive, mais qu'il était, au contraire, arrivé à une connaissance tellement approfondie de ses modèles, qu'il avait pu développer une interprétation personnelle de leur style. Dans ce sens, on pouvait, en quelque sorte, conclure que l'élève avait dépassé le maître :

« *We have to resign ourselves to the fact that a master of such genius is able to use models of lesser quality. Nicholas own interpretation of his various antique models certainly enabled him to invest the altar with a vivacity and immediacy which gives each of the panels, in spite of their iconographic root in the ancient tradition, a sense of novelty and singularity.* »¹³¹⁷

Alois Weisgerber, s'attardant à la représentation de l'apôtre Paul, sur la châsse des Rois Mages, s'était demandé s'il ne pouvait s'agir d'un autoportrait de l'artiste. Ce visage

¹³¹⁴ V. GRIEBMAIER, *Nikolaus von Verdun : Überlieferung und Wirklichkeitserlebnis*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorisches Institut Vienna*, 25, 1972 ; Dans notre mémoire de licence, consacré aux influences antiques dans l'art mosan, nous nous sommes pliés au jeu des comparaisons, aisément perceptibles, entre les créations de Nicolas et ses modèles potentiels. Les traditions artistiques antiques, byzantines et carolingiennes constituent de toute évidence le répertoire de base de notre artiste. Aucune de ces explications ne semble cependant prévaloir sur les autres. Cette pluralité stylistique ne semble d'ailleurs pas avoir échappé à la plupart des spécialistes. D'autre part, toutes ces hypothèses, si elles contribuent à lever la part du mystère qui entoure l'œuvre de Nicolas, n'apportent pas pour autant d'explication définitive. Tout au plus présentent-elles d'intéressantes voies de réflexion ; S. BALACE, *Les influences antiques dans l'art mosan du XIIIe siècle*, Mémoire de licence non publié, ULg, 1992-1993.

¹³¹⁵ H. SCHNITZLER, *Heribertschrein*, p. 62.

¹³¹⁶ H. FILLITZ, dans *Rhein und Maas*, II, p. 281 ; P. C. CLAUSSEN, *Zum Stil und Plastik am Dreikönigenschrein : Rezeptionen und Reflexionen*, dans *Kölner Domblatt*, 42, 1977, p. 7-42.

¹³¹⁷ H. BUSCHHAUSEN, *op.cit.*, p. 2.

caractéristique revenait par ailleurs de manière récurrente également sur l'ambon de Klosterneuburg. Il rappelait que, à cette époque, plusieurs cas d'autoportraits d'artistes étaient attestés, dans différents médias. Cette idée, pour toute intéressante et séduisante qu'elle soit, ne peut évidemment être démontrée¹³¹⁸. Elle mérite toutefois d'être signalée, car elle introduit la question des études directes, sur le vif, dans l'œuvre de Nicolas.

En 1923 déjà, Max Creutz avait relevé, chez Nicolas de Verdun, une propension aux études naturalistes préfigurant la pensée philosophique d'un Albertus Magnus¹³¹⁹.

Dans le même ordre d'idées, Cornelius Claussen devait observer que les années 1200 avaient précisément donné lieu aux premières manifestations médiévales d'un intérêt pour les sciences naturelles. Il proposait dès lors de considérer les remarquables personnages de la chasse comme les « incunables » de cette tendance. Leur intense expressivité, et leur individualité marquée, confinant à l'art du véritable portrait psychologique, évoquaient directement les portraits romains¹³²⁰.

d. la statuaire rémoise

En 1940, Aloïs Weisgerber, dans le cadre résolument pro-rhénan de son exposé, distinguait l'art de Nicolas des œuvres traditionnellement rapprochées de son style, comme par exemple les sculptures de Chartres et de Reims :

*« Und über der ganzen Gewandbehandlung liegt wie über der gesamten Kunst des Nikolaus ein hauch von Herbheit, der sie wesentlich unterscheidet von anderen verwandten Arbeiten, etwa den Bildwerken des Dreikönigenschreines oder den Skulpturen von Chartres und reims und auch denen des lütticher taufbeckens. Ist es nordische Luft, die hier weht ? »*¹³²¹

Suzanne Collon-Gevaert, en revanche, sur base des affinités stylistiques existant entre les œuvres de Nicolas et la statuaire rémoise, envisageait une influence directe du grand orfèvre sur les sculpteurs gothiques.¹³²²

Hans Reinhhardt se demandait, quant à lui, si Nicolas n'aurait pas été l'auteur d'une pièce d'orfèvrerie destinée à la cathédrale de Reims et dont on ne conserverait rien. De cette

¹³¹⁸ A. WEISGERBER, *op.cit.*, p. 121-122.

¹³¹⁹ M. CREUTZ, 1923.

¹³²⁰ P. C. CLAUSSEN, *op.cit.*, p. 452-455.

¹³²¹ A. WEISGERBER, *op.cit.*, p. 37.

¹³²² S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 195 ; *Art roman dans la vallée de la Meuse*, p. 84.

manière, les ressemblances étonnantes entre les prophètes de Cologne et ceux de la cathédrale de Reims trouveraient un semblant d'explication¹³²³.

Richard Hamann-McLean, en 1971, faisait quant à lui observer que, les connivences stylistiques entre les œuvres de Nicolas et les sculptures rémoises, si elles étaient souvent, et depuis longtemps mentionnées, n'avaient cependant jamais fait l'objet d'une démonstration détaillée. Il estimait, par ailleurs, que les variations de style au sein même de l'œuvre de Nicolas étaient assez problématiques en elles-mêmes. Dès lors, une fois posée la question des affinités entre Reims et Nicolas de Verdun, il restait encore à définir de quelle tendance exacte il s'agissait¹³²⁴.

Peter Cornelius Claussen devait quant à lui remettre en cause l'idée répandue d'une influence de Nicolas sur le gothique français. Les connivences stylistiques entre les œuvres de Nicolas et la statuaire gothique du nord de la France devraient selon lui pouvoir s'expliquer par l'utilisation commune de modèles antiques.¹³²⁵ Cette idée serait également reprise par Hermann Fillitz dans son analyse des antécédents antiques du style de Nicolas¹³²⁶.

D. les orfèvreries des années 1200-1260

Aborder l'orfèvrerie mosane du XIIIe siècle sous une approche historiographique n'est guère une chose aisée. Il semble en effet que, dès les premiers débats, les spécialistes, confrontés à la production mosane de cette époque, aient éprouvé une certaine perplexité, qui les poussa à s'en désintéresser pour se consacrer à l'étude de la production du merveilleux âge d'or du XIIe siècle. Pour expliquer ce relatif désintérêt, il semble que plusieurs facteurs doivent être pris en considération.

Il semble d'abord qu'il faille constater, un peu partout en Europe, dès les années 1880, un intérêt croissant pour la période romane. Cet engouement généralisé se produisit quelques

¹³²³ H. REINHARDT, *La cathédrale de Reims*, 1963, p. 146 et sv. ; *Nicolaus von Verdun und die kunst in Reims. Diskussionbeitrag am Kolloquium über der Meister des Dreikönigenschreins*, dans *Köllner Domblatt*, 25-27, 1967, p. 125-132.

¹³²⁴ Rappelons que Richard Hamann distinguait au moins quatre tendances stylistiques principales dans ce qu'il considérait être l'atelier de Nicolas de Verdun ; R. HAMANN-McLEAN, *Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom*, p. 45.

¹³²⁵ P. C. CLAUSSEN, *Zum Stil des Plastik am Dreikönigenschrein*, p.455.

¹³²⁶ H. FILLITZ, *op.cit.*, p. 279 et 282.

fois au détriment des études consacrées au gothique, qui avaient pourtant passionné les spécialistes, pendant une bonne partie du XIXe siècle.

Dans le cas précis de l'art mosan, d'autres embryons d'explication peuvent, toutefois, être formulés. Il faut d'abord tenir compte, à notre avis, du fait que le XIIe siècle soit généralement considéré comme la grande période de l'orfèvrerie mosane.

On comprendra, dès lors, aisément que le XIIIe siècle ait été quelque peu terni par cette vision des choses. Hugo d'Oignies, perçu comme le dernier orfèvre roman, faisait piètre figure à côté de son prétendu maître, Nicolas de Verdun. Dans une même optique, les châsses mosanes du XIIIe siècle étaient présentées comme la continuation essoufflée d'une tradition artistique élaborée au siècle précédent. Seules les châsses d'Aix-la-Chapelle, jugées plus progressistes, semblaient échapper à cette attitude partielle¹³²⁷.

Ce mépris relatif à l'encontre des châsses mosanes du XIIIe siècle pourrait également résulter d'une certaine catégorisation de l'histoire de l'art, impliquant que le style gothique le plus pur ait succédé au roman, après une brève période de transition située, pour la région rhéno-mosane, entre 1180 et 1220. Toutes les œuvres qui ne se conformaient pas étroitement à ce schéma préétabli seraient inexorablement considérées comme les manifestations d'un art rétrograde et abâtardi.

En ce qui concerne la région mosane, l'éclatement géographique des centres de production artistique, dès la fin du XIIe siècle, contribua certainement à renforcer cette perception. Alors que le XIIe siècle se caractérisait par une production relativement homogène, centrée sur la Meuse moyenne, le siècle suivant semblait, au contraire, se distinguer par un important morcellement. Les nouveaux centres artistiques se trouvaient excentrés, par rapport à l'ancien berceau mosan, et ne correspondaient plus aux critères géographiques et artistiques établis pour la période précédente. Nicolas de Verdun, dont, rappelons-le, aucune œuvre n'est conservée dans le bassin mosan proprement dit, semblait déjà amorcer ce phénomène.

1. l'orfèvrerie mosane des années 1200-1230

¹³²⁷ « Les fiertes mosanes les plus importantes du second tiers du XIIIe siècle, celles de saint Remacle de Stavelot, de Notre-Dame de Huy, de sainte Ode d'Amay sont loin d'égaliser les célèbres châsses de Charlemagne (vers 1220) et de Notre Dame (1230) des orfèvres d'Aix-la-Chapelle ; elles donnent en comparaison de celles-ci, l'impression d'œuvres timides et routinières. » (M. CRICK-KUNTZIGER, dans *l'Art en Belgique*, 1939, p. 162.)

Mais qu'en est-il, alors, de l'orfèvrerie mosane contemporaine ou tout juste postérieure à Nicolas de Verdun ? En réalité, très peu d'œuvres issues du territoire de la Meuse moyenne semblent avoir été conservées. Parmi celles-ci, il serait d'ailleurs assez malaisé de désigner un chef-d'œuvre véritable. Faut-il en conclure qu'aucun atelier majeur n'était alors actif dans la région ? Ou bien est-il, au contraire, préférable d'envisager la disparition massive de la production orfèvrée de cette période ? Cette question est probablement condamnée à rester sans réponse.

À cette carence en œuvres mosanes de premier rang, pour la période correspondant à l'essor du style 1200, vient également s'ajouter un épineux problème chronologique. En effet, la plupart des orfèvreries de cette période ne peuvent être datées avec précision. Cette situation ne manqua évidemment pas d'engendrer de multiples réflexions qui, loin de clarifier la situation, contribuèrent au contraire à l'embrouiller considérablement.

Peut-être est-ce pour combler le *hiatus* des années 1200, ou peut-être est-ce tout simplement dû à une méconnaissance de la période, toujours est-il que pendant longtemps la tendance la plus répandue, auprès des spécialistes de l'art mosan, fut d'antidater le matériel conservé. Depuis une dizaine d'années, la tendance semble s'être inversée. Les datations sont reportées d'environ deux décennies, ce qui contribue certes à appauvrir encore davantage le répertoire des années 1200, mais apporte, en revanche, des éclaircissements majeurs quant à contexte artistique ayant engendré les chefs-d'œuvre de la prétendue école d'Entre-Sambre-et-Meuse.

Il semble, d'emblée, que les chercheurs aient éprouvé quelques difficultés à inscrire les œuvres mosanes du début du XIII^e siècle au sein d'une évolution cohérente et continue. Un parti pris assez commode fut de les intégrer dans la tendance stylistique des années 1200¹³²⁸, et ce, indépendamment du fait que, dans de nombreux cas, elles aient présenté relativement peu d'affinités avec les œuvres de Nicolas de Verdun, figure emblématique de cette mouvance.

Pour définir la production de cette période, il est souvent question, dans la littérature scientifique, d'une tendance orientalisante et d'un développement marqué du culte de la croix, envisagés en fonction d'une influence probable des croisades¹³²⁹. Les œuvres concernées se comptent en réalité sur les doigts de la main. Par ailleurs, loin de s'intégrer dans une

¹³²⁸ Il est à ce sujet particulièrement révélateur d'observer que plusieurs œuvres dont il sera ici question figurent dans le catalogue de l'exposition *The Year 1200* ; il s'agit du cadre reliquaire des *MRAH*, n° 97, de la staurothèque de Tongres, n° 178, et de la châsse de saint Marc, n° 182.

¹³²⁹ Catalogue de l'exposition *Le temps des croisades*, Huy, 1996.

mouvance artistique unitaire et cohérente, elles se caractérisent, au contraire, par une grande diversité de style et d'inspiration.

a. la châsse de Saint Marc, une œuvre mosane ?

Ce curieux reliquaire, qui résulte probablement du remontage, à une époque récente, des *membra disjecta* d'une petite châsse médiévale, est conservé au Trésor de la collégiale de Huy. Il se compose de dix plaques d'émail champlevé, illustrant différents thèmes évangéliques et apostoliques. Le caractère atypique de ces émaux, qui ne s'intègrent nullement au sein de la production mosane, déconcerta plus d'un spécialiste.

James Weale, en 1864, datait la châsse de saint Marc du commencement du XIII^e siècle. Il proposait d'y reconnaître une œuvre de l'école liégeoise d'émaillerie champlevée, dont il situait le siège à Maastricht¹³³⁰.

Le Père Charles Cahier, qui avait étudié le reliquaire lors de son excursion sur la Meuse, en 1845, devait quant à lui repousser fermement cette identification, imputée à un patriotisme wallon exubérant. Il estimait, effectivement, qu'il s'agissait d'un reliquaire byzantin du XI^e siècle, rapporté de Grèce par un compagnon de Baudouin I^{er} de Constantinople¹³³¹. Il ne se montrait guère charitable envers l'incompétence des archéologues locaux. Il l'était encore moins en ce qui concerne James Weale :

« Il semble impossible, moyennant expérience et bonne foi, de voir où l'on trouverait sérieusement la moindre preuve qui puisse rattacher ces émaux de Huy à des ateliers situés sur les rives de la Meuse (belges ou limbourgeoises). Les patriotes locaux feraient bien moins fausse route en y reconnaissant une œuvre décidément grecque, rapportée de Constantinople par les compagnons du grand Baudouin de Namur, comme je l'avais pensé dès le premier coup d'œil vers 1845. Tout autre hypothèse me semble une plaisanterie insoutenable, jusqu'à nouvel ordre ; n'en déplaise au rédacteur du catalogue imprimé de l'exposition de Malines, lequel me fait l'effet de n'être même pas Belge et de s'être appliqué

¹³³⁰ Catalogue de l'exposition d'art religieux, Malines, 1864, 2^e éd, n° 514, p. 100.

¹³³¹ C. CAHIER, *Nouveaux mélanges d'Archéologie*, Paris, 1874, p. 152-173 ; « *J'ignore si Maestricht effaçait absolument Liège, surtout au XIII^e siècle ; mais que l'œuvre soit liégeoise en un sens quelconque (et surtout du XIII^e siècle), cela paraît pour le moins fort contestable. La fermeté du trait, la sobriété du programme, la manière sensiblement antique et l'habileté de composition annoncent, à mon avis, l'école grecque du XI^e siècle ; c'est à dire un des plus beaux monuments de l'art byzantin sur son propre sol. Les Allemands n'imitaient pas la Grèce avec tant d'aisance, même au temps des Othons ; et Maestricht pouvait bien être considéré comme appartenant à la Germanie, mais il faudrait nous prouver qu'on y dépassât de cent piques toute l'Allemagne* » (*Idem*, p. 155, note 2).

*un peu tard aux antiquités catholiques. Pourquoi ne pas avouer franchement que l'on n'y entend pas grand-chose ? Ce pourra sembler un peu trop simple ; mais au moins ce serait honnête, et pourquoi un vrai catholique ne serait-il pas gentleman dans une certaine mesure ? Le précepte de la confession pascale nous y oblige. »*¹³³²

En 1939, Marguerite Devigne soulignait le caractère monumental des compositions qui avaient, selon elle, été inspirées par des peintures murales. Elle proposait d'attribuer la châsse à un artiste d'origine byzantine ou sicilienne¹³³³.

En 1948, le chanoine Crooy allait avancer une hypothèse à la fois inattendue et surprenante. Certaines caractéristiques iconographiques des émaux devaient effectivement le pousser à reporter la datation de la châsse au IXe siècle, ce qui lui permettait, du même coup, de justifier le caractère antiquisant des figurations¹³³⁴.

Parmi les nombreuses réactions à cette hypothèse audacieuse, il convient de citer celle, particulièrement virulente, du comte Joseph de Borchgrave d'Altena, qui estimait que l'origine mosane de l'œuvre ne pouvait aucunement être mise en doute¹³³⁵.

Suzanne Collon-Gevaert, en 1951, dans son *Histoire des arts du métal en Belgique*, se prononçait également en faveur d'une attribution à l'art mosan du XIIe siècle. Elle rapprochait, par ailleurs, la châsse de saint Marc de certaines œuvres appartenant ce qu'elle considérait alors comme le groupe de Saint-Ghislain¹³³⁶.

Par la suite, une attribution à la France allait s'imposer. Ernst Kintzinger, en 1966, était revenu sur les caractéristiques fortement byzantinisantes de la châsse, qu'il jugeait typiques de la mouvance stylistique des années 1200. Deuchler poursuivait dans le même ordre d'idées, en soulignant les affinités stylistiques existant entre les émaux hutois et le célèbre psautier d'Ingeborg¹³³⁷.

¹³³² *Idem*, p. 173.

¹³³³ M. DEVIGNE, *Note sur des émaux conservés à Notre-Dame de Huy*, dans *Actes du Congrès de l'Association française pour l'avancement des sciences*, Liège, 1939, p. 1392-1416.

¹³³⁴ F. CROOY, *Les émaux carolingiens de la châsse de saint Marc à Huy-sur-Meuse*, Paris, 1948.

¹³³⁵ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Les émaux champlévés de la châsse dite de saint Marc à Huy*, dans *Bulletin de la société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1947-1948, p. 34-38 ; *Nouvelles notes au sujet des émaux champlévés de la châsse dite de Saint-Marc à Huy*, dans *Idem*, 1949, p. 24-41.

¹³³⁶ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1951, p. 201-202.

¹³³⁷ E. KITZINGER, *The byzantine Contribution*, dans *Dumbarton Oaks papers*, 1966, p. 131 et sv. ; F. DEUHLER, *Der Ingeborg Psalter*, 1967, p. 40 ; HAUSSHERR, *Besprechung Deuchler*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1969, p. 62 ; Catalogue de l'exposition *The Year 1200*, n° 182, p. 176-177.

En 1971, Jan Timmers insistait encore sur l'isolement de ces émaux dans le contexte général de l'art mosan. Il évoquait cependant certaines similitudes techniques et compositionnelles avec le retable émaillé de Klosterneuburg tout en insistant sur la forte imprégnation byzantine de l'œuvre. Il avançait une datation particulièrement basse, au tournant des années 1300¹³³⁸.

Marie-Madeleine Gauthier qui, dès 1950, avait également proposé une attribution à la France sur base de certaines ressemblances avec un émail limousin figurant la *Fuite en Egypte*¹³³⁹, devait, par la suite, revenir à l'attribution plus évasive à un atelier septentrional des années 1200-1220, en relation avec la Sicile et l'Angleterre. La châsse de Huy contribuait selon elle, au même titre que la crose émaillée d'Orléans, à mettre en évidence l'existence, en Europe septentrionale, dans les premières décennies du XIIIe siècle, d'ateliers d'émailleurs fonctionnant indépendamment des centres de production traditionnels¹³⁴⁰.

En réalité, comme cela est souvent le cas pour les œuvres uniques et isolées, la châsse de saint Marc est tout simplement inclassable. Dès lors, toute tentative visant à l'intégrer au sein d'une production précise semble vouée à l'échec.

b. les reliquaires de la sainte Croix

On aurait pu penser que le groupe des reliquaires de la sainte Croix, dont l'origine mosane semble mieux attestée, présenterait des caractéristiques plus homogènes. Il semble toutefois qu'il n'en soit rien. Il s'agit d'œuvres de transition, cumulant avec plus ou moins de bonheur, caractéristiques novatrices et éléments conservateurs. D'une manière générale, ils ont, jusqu'à présent, été assez sommairement étudiées de sorte que, malgré quelques efforts récents, ils conservent une certaine part de mystère.

¹³³⁸ J.-J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, p. 366.

¹³³⁹ M.-M. GAUTHIER, *Émaux limousins champlevés des XIIe, XIIIe, XIVe siècles*, Paris, 1950.

¹³⁴⁰ M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, 1972, p. 178-179 et catalogue n° 121.

-la staurothèque de Tongres

La staurothèque de la collégiale Notre-Dame de Tongres est par définition un reliquaire atypique, à la fois par son apparence générale, polymorphe, inédite¹³⁴¹, et par le caractère disparate de son décor. Si l'accumulation de certaines caractéristiques techniques et iconographiques¹³⁴² contribue à l'asseoir sans doute possible au sein de la production orfèvrée mosane, l'œuvre n'en demeure pas moins problématique sous de nombreux aspects. En réalité, le cumul d'éléments décoratifs dérivés de la tradition du XIIe siècle, mais profondément abâtardis, confronta les spécialistes, dès les premiers débats, à un épineux problème chronologique. Ils s'appuyèrent souvent sur le texte de l'inscription de dédicace¹³⁴³ pour avancer les hypothèses de datation les plus diverses.

Le chanoine Reinartz, qui publiait en 1852 une première étude descriptive de la staurothèque, situait sa réalisation à l'époque carolingienne, vers les IXe et Xe siècles¹³⁴⁴, datation reprise quelques années plus tard par le chanoine Thys¹³⁴⁵.

Le chanoine Reusens, avec la clairvoyance qui généralement le caractérise, devait, quant à lui, repousser sa réalisation vers l'époque ogivale¹³⁴⁶, idée partagée par le Père Charles Cahier dans ses *Nouveaux mélanges d'archéologie*¹³⁴⁷. Jean Paquay, qui optait, lui aussi, pour cette chronologie basse, proposait d'y reconnaître un don de l'Église de Liège, en compensation des dégâts subis par la collégiale Notre-Dame, lors du conflit de 1212 opposant l'évêque de Liège et le duc de Brabant¹³⁴⁸.

¹³⁴¹ La staurothèque se caractérise par une forme hybride greffant les volets caractéristiques des triptyques sur la partie centrale d'un cadre-reliquaire.

¹³⁴² Émaux champlevés, vernis brun du revers, répertoire iconographique typologique, ...

¹³⁴³ « +PONTIFICES.MERUIT.HOS.INCLITA.TONGRIS.HABERE+DONEYC.ETIAM.POTUIT.HUNNORUM.GENS.ABOLERE+HOC.SALVATORIS.TIBI.TONGRIS.PIGNUS.AMORIS+LEGIA.DAT.LIGNUM.CUNCTIS.VENERABILE.SIGNUM+ » (J. GESSLER, *Stromata Mediæ et Infimæ Latinitatis*, Bruxelles, 1944, p. 151) ; cette inscription peut se traduire par : « L'illustre Tongres mérita d'avoir ces prélats jusqu'au moment où le peuple des Huns put le détruire. A toi, Tongres, Liège donne en gage d'amour ce signe du Sauveur, Bois pour tous vénérable ».

¹³⁴⁴ J. L. REINARTZ, *Notice sur le reliquaire de la Sainte Croix conservé à Tongres*, dans *Bulletin de la Société Scientifique et littéraire du Limbourg*, I, 1852, p. 8

¹³⁴⁵ M. T. THYS, *Monographie de l'Église de Notre-Dame à Tongres*, Bruxelles-Liège, 1866, p. 86.

¹³⁴⁶ E. REUSENS, *Éléments d'archéologie Chrétienne*, II, 1^{re} éd. Louvain, 1871, p. 365 ; *Catalogue officiel de l'exposition d'art industriel*, Bruxelles, 1888, n° 49, p. 37.

¹³⁴⁷ C. CAHIER, *Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de Littérature sur le Moyen Age. Curiosités mystérieuses*, Paris, 1874, p. 100.

¹³⁴⁸ J. PAQUAY, *Aperçu historique sur le trésor de l'Église Notre-Dame à Tongres*, Tongres, 1911, p. 75, n. 1 ; Datation reprise également par Jean Gessler en 1944, dans J. GESSLER, *op.cit.*, p. 150.

Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena, en 1925, allait quant à lui, pour des raisons stylistiques, opter pour une datation antérieure à 1180¹³⁴⁹. Son raisonnement semble avoir été, en réalité, extrêmement simpliste ; le reliquaire ne présentant, selon lui, aucune trace d'une influence éventuelle de Nicolas de Verdun, il ne pouvait que lui être antérieur...

Dans cette optique, l'œuvre était attribuée à un élève de Godefroid de Huy, actif vers 1170¹³⁵⁰.

Plus sérieusement, Jean Lejeune, en 1962, devait, à son tour, s'intéresser au texte de l'inscription de dédicace. Il s'agissait, selon lui, d'un présent offert à la collégiale, peu après 1180, en dédommagement des déprédations occasionnées lors de la querelle opposant l'évêque de Liège et le comte Gérard de Looz¹³⁵¹.

Deux ans plus tard, Hermann Schnitzler confirmait cette nouvelle datation en avançant une comparaison avec les plaques gravées de la couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle¹³⁵². Dès ce moment, et jusqu'aux dernières années du XXe siècle, cette datation dans les années 1180 serait privilégiée par de nombreux auteurs¹³⁵³.

Konrad Hoffman percevait le texte de l'inscription de dédicace comme un témoignage de la fusion des orgueils ecclésiastiques et communaux, phénomène qu'il jugeait caractéristique de la culture urbaine des Flandres médiévales¹³⁵⁴. Il est toutefois permis de se demander si cette observation peut réellement s'appliquer aux rapports séculaires unissant Liège à l'antique siège de son diocèse. L'explication avancée par Renate Kroos, au sujet du don, à la collégiale, d'une relique de la Croix, correspond, sans doute, davantage à la réalité. Elle rappelait, en effet, que Liège, dans le contexte de la rivalité qui, de longue date, l'avait opposée à Maastricht, avait souvent cherché à s'allier l'antique cité tongroise¹³⁵⁵.

¹³⁴⁹ Datation avancée deux ans auparavant par Max Creutz qui semble toutefois confondre la staurothèque et le triptyque de Florennes aux *MRAH* ; M. CREUTZ, *Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebiet, dans Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), II, Munich, 1923, p. 132-133.

¹³⁵⁰ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, Catalogue de l'exposition *Art mosan et Arts anciens au Pays de Liège*, 1951, n° 114, p. 175 ; Hans Swarzenski reprendra cette datation ; H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, 2^e éd., Londres-Chicago, 1954, fig. 424-425.

¹³⁵¹ J. LEJEUNE, *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, n° 49, p. 248.

¹³⁵² H. SCHNITZLER, Catalogue de l'exposition *der Meister des Dreikönigenschreins*, Cologne, 1964, n° 8, p. 36.

¹³⁵³ K. HOFFMANN, catalogue de l'exposition *The Year 1200*, n° 178, p. 178 ; D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung*, p. 213 ; N. MORGAN, *The Iconography of the 12th century mosan enamels*, p. 266 ; R. KROOS, *der Schrein des heiligen Servatius*, Munich, 1985, p. 29 et 240.

¹³⁵⁴ K. HOFFMANN, *op.cit.*

¹³⁵⁵ «Das Reliquiar wurde aus Lüttich gestiftet, über die Animositäten zwischen den drei nacheinander bestehenden Bischofssitzen Tongern, Maastricht und Lüttich (wobei in der Regel Lüttich und Tongern gegen Maastricht standen) » (R. KROOS, *op. cit.*, p. 240).

Certains auteurs devaient toutefois se démarquer de la tendance principale en avançant d'autres hypothèses de datation.

Philippe Verdier percevait le reliquaire comme un objet de propagande, créé peu avant 1189, en expectative de la troisième croisade¹³⁵⁶.

Timmers, en 1971, avait proposé de repousser la réalisation de la staurothèque peu avant 1200, sur base de ses affinités avec le cadre reliquaire des *Musées royaux* de Bruxelles (MRAH Inv. 1035), généralement daté vers 1200-1220¹³⁵⁷.

Les études les plus récentes devaient également privilégier cette datation basse.

Albert Lemeunier, qui en 1988 maintenait encore la datation traditionnelle vers 1180-1181¹³⁵⁸, devait, suite à son étude des vernis bruns du revers, privilégier une datation légèrement plus récente, vers ou peu après 1200¹³⁵⁹.

Une étude monographique de la staurothèque devait nous mener à des conclusions analogues ; il s'agissait probablement d'une œuvre réalisée par un atelier de seconde zone vers 1200-1220. Cette datation, qui nous était inspirée par un ensemble d'observations stylistiques et matérielles, semblait par ailleurs confirmée par l'étude du contexte politico-religieux de cette période¹³⁶⁰.

¹³⁵⁶ P. VERDIER, *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement Dernier*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale, XIe-XIIIe siècle*, 1973, p. 209.

¹³⁵⁷ J. J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, p. 338-341.

¹³⁵⁸ A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *La châsse de saint Hadelin de Celles Visé*, dans *Trésor d'Art religieux au Pays de saint Hadelin*, Visé, 1988, p. 164.

¹³⁵⁹ A. LEMEUNIER, *La staurothèque de Tongres. Aspects décoratifs*, dans *Mélanges Colman, Art & Fact* 15, 1996, p. 52.

¹³⁶⁰ La clef du mystère réside peut-être dans l'inscription de dédicace. Dans le contexte de la donation de la staurothèque à la collégiale de Tongres, il apparaît clairement que la dénomination « Liège » ne peut s'appliquer à la fois à Hugues de Pierrepont et à son Chapitre, leurs relations étant restées particulièrement tendues pendant toute la durée de son épiscopat. Au premier abord, aucun élément particulier, aucun événement précis ne semble pouvoir justifier l'hypothèse d'un don de la part du chapitre cathédral. Hugues de Pierrepont, en revanche, qui avait, au début de sa carrière, rempli la charge de prévôt de la collégiale Notre Dame, fait, selon nous, un bien meilleur candidat. Quelles pourraient, dans ce contexte, être les raisons précises d'un tel présent ? Faut-il y voir, comme l'avait avancé Paquay, un dédommagement pour les dévastations subies par Tongres, en 1212, ou bien s'agit-il de la manifestation matérielle de la générosité dont l'évêque liégeois fit preuve, à la fin de sa vie, pour s'assurer les faveurs du clergé liégeois en vue de l'élection de son neveu et successeur Jean d'Eppe ? ces observations, inspirées par les conclusions d'un mémoire de D.E.A., effectué en 1994-1995 sous la direction de Piotr Skubiszewski au C.E.S.C.M. de Poitiers, ont fait l'objet d'une publication ; S. BALACE, *La staurothèque de Tongres*, dans *Bulletin des Musée royaux d'Art et d'Histoire*, tome 70, 1999, p. 149-185, avec bibliographie.

-le cadre reliquaire (MRAH Inv. 1035) (pl. 19-2)

Ce panneau reliquaire, acquis en 1861 à la vente de la prestigieuse collection du prince Soltykoff, s'il est mentionné dans de multiples publications, n'a, quant à lui, jamais fait l'objet d'aucune étude approfondie.

Une tradition non démontrée, qui remonte à l'époque de son acquisition par les *Musées royaux*, affirme qu'il proviendrait de Maastricht¹³⁶¹. Quoiqu'il en soit, tous les auteurs s'accordent sur l'origine mosane du reliquaire, attestée par le caractère local des noms de saints transcrits sur la plaque au vernis brun du revers.

Anton von Eeuw, en 1972, soulevait une question intéressante ; il se demandait, en effet, si ce nombre impressionnant de reliques était conservé directement dans le reliquaire ou si, au contraire, il s'agissait simplement de la liste des reliques possédées par l'église mosane à laquelle il appartenait. Cette réflexion l'amenait à envisager, à l'origine, la présence de volets aujourd'hui disparus¹³⁶².

Une datation dans les années 1200 fut pendant longtemps avancée¹³⁶³. Toutefois, depuis une trentaine d'années, une tranche chronologique plus vaste, vers 1200-1220, semble être privilégiée¹³⁶⁴.

-le cadre reliquaire de l'ancienne collection Vergauwen

Au groupe des panneaux reliquaires, il faudrait encore joindre celui de l'ancienne collection du sénateur Vergauwen de Gand, conservée aujourd'hui au musée du Louvre¹³⁶⁵. Cet étonnant reliquaire est en réalité une œuvre hybride, renfermant un reliquaire byzantin

¹³⁶¹ En réalité, il s'agit probablement d'une confusion, le cadre reliquaire ayant été acheté par les musées avec les quatre pignons reliquaires provenant de Saint-Servais de Maastricht : «*Le prince Soltykoff avait pu réunir trois de ces triptyques et cinq de ces plaques que possédaient en tout ou en partie, croyons-nous, l'église de Saint-Servais de Maastricht* » (*La collection Soltykoff*, dans *Gazette des Beaux Arts*, X, 1861, p. 217) ; dans le registre d'inventaire des *Musées royaux* de Bruxelles, cette probabilité devient une affirmation : «*Ce reliquaire, ainsi que les quatre suivants, proviennent de l'église de Saint-Servais de Maastricht et ont fait partie de la collection du prince Soltykoff à Paris* » (Registre d'inventaire, acquisitions de l'année 1861, Inv. 1035, reliquaire en argent doré).

¹³⁶² A. VON EEUW, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, M4, p. 349.

¹³⁶³ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, 1951, n° 115, p. 176 ; S. COLLON GEVAERT, *Art roman dans la vallée de la Meuse*, 1961, n° 50, p. 250 ; Catalogue de l'exposition *L'art roman*, Barcelone, 1961, n° 1124, catalogue JANSEN, n° 102 ; J.J.M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, p. 339.

¹³⁶⁴ Catalogue de l'exposition *The Year 1200*, n° 97, p. 88 ; Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, M 4, p. 349 ; Catalogue de l'exposition *Ornamenta Ecclesiae*, t. 3, Cologne, 1985, H 40 ; Catalogue de *la salle aux trésors* des MRAH, n° 12, p. 50.

inscrit dans un cadre mosan fermé par un couvercle à glissière. Indépendamment de son intérêt, il reste, de nos jours, très mal étudié. Dès 1906, Marquet de Vasselot soulignait le caractère mosan du reliquaire et la datait du début du XIII^e siècle¹³⁶⁶. Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena proposait, quant à lui, de l'attribuer à l'atelier dont étaient sorties les châsses de sainte Ermeline et de sainte Ode. Dans cette optique, il en repoussait la réalisation vers 1240¹³⁶⁷.

-le triptyque de Florennes (MRAH Inv. 6) (pl. 56-2)

Le triptyque de Florennes est à peine mieux connu. Il ne bénéficie, de nos jours, d'aucune étude monographique approfondie¹³⁶⁸. Un reliquaire d'une telle importance ne pouvait cependant passer inaperçu ; il apparaît en effet, depuis le XIX^e siècle, dans un nombre important de publications et participa à de multiples expositions.

Ce triptyque, qui fait partie des premières acquisitions des *Musées royaux d'Art et d'Histoire* de Bruxelles, figure au n°6 de *l'Inventaire général* sous la mention fautive : triptyque de Floreffé. Cette coquille se retrouve dans pratiquement toutes les publications du XIX^e siècle¹³⁶⁹. C'est Joseph Destrée qui, en 1905, devait attirer l'attention des spécialistes sur cette malencontreuse coquille¹³⁷⁰. On venait, en effet, de lui communiquer une attestation autographe du curé Philippe Florenville, retraçant le parcours du reliquaire, du monastère de

¹³⁶⁵ Le reliquaire transita par la collection Martin-Le Roy avant d'être légué, avec l'ensemble de la collection, au musée du Louvre.

¹³⁶⁶ MARQUET de VASSELLOT, *Catalogue raisonné de la Collection Martin-Le Roy*, Paris, 1906, pl. IX-X.

¹³⁶⁷ Il rapprochait d'autre part les plaques filigranées du cadre des ornements analogues sur le triptyque de Florennes ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Orfèvreries mosanes à l'Exposition d'Art byzantin*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1-4, 1931, p. 313.

¹³⁶⁸ Mentionnons toutefois le mémoire de licence d'Estelle Léonard qui constitue un excellent état de la question ; E. LÉONARD, *Le reliquaire de la Vraie Croix provenant de l'abbaye de Florennes*, mémoire de licence non publié, ULg, 2001-2002.

¹³⁶⁹ A. SCHAEPKENS, *Trésor de l'Art ancien en Belgique et dans les provinces limitrophes*, Bruxelles, 1846, p. XV-XVII ; T. JUSTE, *Catalogue des collections composant le Musée royal d'Antiquité, d'Armures et d'Artillerie*, Bruxelles, 1867, p. 264 ; J. DESTRÉE, *Les Musées royaux du parc du Cinquantenaire et de la porte de Hal, Orfèvreries mosanes*, pl. 5-6 ; Remarquons que dans le catalogue de l'exposition d'objets d'art organisée en 1855 au profit des pauvres par la *Société de saint Vincent de Paul*, la provenance du triptyque n'est pas mentionnée : « *Magnifique triptyque en vermeil du XI^e ou XII^e siècle, orné de figures en faux relief, d'émaux, de filigranes et de pierreries, ...* » (Catalogue de l'Exposition d'objets d'art et de haute curiosité ouverte au profit des pauvres sous le patronage de S.A. Madame la princesse Charlotte dans le Palais du duc de Brabant, Bruxelles, 1855, n° 138).

¹³⁷⁰ J. DESTRÉE, *Reliquaire de la Vraie Croix provenant de Florennes*, dans *Bulletin des Musées royaux des Arts décoratifs et industriels*, 1905, p. 26-28 et 41-44.

Florennes jusqu'à l'église de Fosses-la-Ville, où le triptyque avait été conservé, par ses soins, jusqu'en 1837, année de son entrée aux *Musées royaux*¹³⁷¹.

La datation du triptyque, bien qu'elle ne soit nullement établie, ne semble guère avoir monopolisé l'attention des spécialistes qui, pendant longtemps, s'accordèrent pour la situer vers 1200¹³⁷². Les recherches actuelles tendent cependant à postposer cette datation, le triptyque étant perçu comme une œuvre intermédiaire, au point de vue stylistique, entre Nicolas de Verdun et les orfèvreries mosanes de la génération suivante, qu'il s'agisse des orfèvreries du trésor d'Oignies ou de la châsse de Notre-Dame à Aix-la-Chapelle¹³⁷³. Alors que la plupart des auteurs attribuent à Frédéric de La Roche, évêque d'Acire et archevêque de Tyr, l'envoi des reliques à l'abbaye de Florennes, Robert Didier avance une autre hypothèse¹³⁷⁴. Il se demande, en effet, si le seigneur de Florennes, Hugues Ier de Rumigny, ne pourrait avoir, en personne, commandité la confection du triptyque, ainsi que celle de la châsse de saint Maur, pour y abriter des reliques rapportées de Terre Sainte¹³⁷⁵.

¹³⁷¹ *Idem*, p. 27 ; E. LÉONARD, *op.cit.*, p. 3-5 et document annexe p. 95 ; Traduction française de l'attestation de Philippe Florenville dans *La Glane fossoise*, 3 mai 1926 ; Cette information avait été communiquée à Joseph Destrée par le chanoine Adriaenssen, lequel la détenait de l'antiquaire De Beukelaer, à qui il avait administré l'extrême onction. Or, ce De Beukelaer n'était autre que l'antiquaire bruxellois qui, en 1837, avait acheté le reliquaire au curé de Fosse-la-Ville pour le revendre aussitôt aux *Musées royaux* (en réalité, nul ne sait depuis quand le chanoine Adriaenssen détenait cette information. Nous sommes alors peu avant 1905. Si la mort de ce De Beukelaer venait de se produire, nous sommes forcés d'imaginer qu'il n'avait guère plus de vingt ans au moment de la vente de 1837. Il pourrait toutefois également s'agir de son fils...). On est en tout cas en droit de se demander pourquoi ce document n'avait pas été communiqué aux *Musées royaux* lors de la vente. L'information s'était-elle faite oralement ? Dans ce cas, cela pourrait expliquer la méprise entre Floreffe et Florennes. Les deux toponymes ont effectivement une consonance assez proche. Par ailleurs, le fait que Philippe Florenville soit un ancien chanoine prémontré de Floreffe se trouve peut-être à l'origine de la confusion.

¹³⁷² J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Orfèvreries mosanes à l'exposition d'art byzantin*, p. 313 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et Arts anciens du Pays de Liège*, n° 115 ; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 228-229 ; S. COLLON-GEVAERT et J. LEJEUNE, *Art roman dans la vallée de la Meuse*, n° 56, p. 264 ; J.J.M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, p. 338 ; Catalogue de l'exposition *Tesori delle Arte mosana 950-1250*, Rome, 1973, p. 43.

¹³⁷³ Robert Didier, par exemple, sur base d'une comparaison avec d'une part les figurines de la châsse de Notre-Dame de Tournai, et d'autre part avec les apôtres de la châsse de saint Maur, estime que cette datation doit être repoussée vers les années 1220 : « *The figure of St Peter on the reliquary triptych of Florennes is just as severe, and his highly evolved drapery suggest a later date than the Florennes Shrine* » (R. DIDIER, *The Shrine of St Maurus rediscovered*, dans *Apollo*, avril 1988, p. 240-241) ; ce qui induirait alors une datation ultérieure à 1226, *terminus antequem* de la châsse. La datation vers 1200 est toutefois maintenue dans son commentaire de l'illustration 25, p. 242 ; Dans la version française de cet article, il avance, pour le triptyque, une datation vers 1220 ; R. DIDIER, *La châsse de saint Maur de l'ancienne abbaye de Florennes*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 1990, p. 231-232 ; R. DIDIER, *Prolégomènes*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, 2003, p. 79 ; A. LEMEUNIER, dans le catalogue de l'exposition *Le temps des Croisades*, Bruxelles, 1996, p. 85-88 ; Estelle Léonard situe quant à elle le triptyque peu de temps avant les châsses de saint Maur et de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, soit vers 1210-1220 ; E. LÉONARD, *op.cit.*, p. 51 et 85.

¹³⁷⁴ J. DESTREE, *op.cit.*, p. 41, J.J.M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 338, A. LEMEUNIER, *op.cit.*, p. 90.

¹³⁷⁵ R. DIDIER, *op.cit.*, p. 232.

L'interprétation iconographique du triptyque semble, en revanche, avoir posé davantage de problèmes. Effectivement, si l'analyse de la *Crucifixion*, sur le panneau central, reste relativement aisée¹³⁷⁶, il n'en va pas de même pour l'identification des personnages, représentés au repoussé sur volets, et au vernis brun sur le revers.

Les publications les plus anciennes identifient les personnages des volets comme étant saint Pierre et un ange thuriféraire¹³⁷⁷. On peut toutefois s'étonner de l'absence de la clef, son attribut habituel, remplacé ici par un objet dans lequel certains ont voulu voir un trône, et d'autres une cuve baptismale. D'autres interprétations furent avancées.

G. Morin avait proposé de reconnaître, dans ce personnage barbu, saint Maur tenant le billot sur lequel il fut décapité, le personnage du volet droit représentant, pour sa part, un de ses disciples, Thimothee ou Apollinaire¹³⁷⁸. Plus récemment, Albert Lemeunier se demandait s'il ne fallait pas reconnaître, dans cette scène, l'annonce faite par un ange, à Zacharie, de la naissance de saint Jean-Baptiste. Cette interprétation, par rapport aux autres hypothèses, présente l'avantage de coïncider parfaitement au contexte particulier de l'abbaye Saint-Jean-Baptiste de Florennes, le saint patron étant par ailleurs représenté sur la composition du revers¹³⁷⁹.

Sur ce revers, l'identification du personnage de gauche fit également couler beaucoup d'encre. Les hypothèses les plus diverses furent avancées. Arnaud Schaepkens y avait vu une personnification de la Foi¹³⁸⁰. Barbier de Montault, pensait reconnaître Dismas, le bon Larron. Joseph Destrée, qui repoussait cette hypothèse, l'interprétait comme une représentation d'Isaac, préfigure de l'Agneau de Dieu, une iconographie qui, sur une staurothèque, se justifiait pleinement¹³⁸¹. Finalement, Albert Lemeunier devait proposer d'y reconnaître l'impératrice Hélène, inventrice de la sainte Croix, une iconographie qui était, par ailleurs,

¹³⁷⁶ P. VERDIER, *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du jugement Dernier*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, 19, Poitiers, 1973, p. 97-213.

¹³⁷⁷ SCHAEPKENS, *Trésor de l'art ancien*, p. XVI ; J. DESTRÉE, *op.cit.*, p. 43 ; Catalogue de l'exposition *L'Art ancien au Pays de Liège*, Liège 1924, n° 41, p. 61 ; Robert Didier, en 1990, maintenait encore cette identification ; R. DIDIER, *la châsse de saint Maur*, p. 231 ; Le chanoine Reusens proposait d'y voir deux anges ce qui est assez surprenant si l'on considère que le personnage du volet gauche est chauve et barbu ; E. REUSENS, *Eléments d'archéologie*, p. 421 ; Le personnage de droite est quant à lui bel et bien un ange. Sur les plus anciennes photographies il porte des ailes, semblables à celles des anges du registre supérieur. On ignore à quelle époque il en fut dépouillé ; Estelle Léonard affirme avoir vu ces ailes dans les réserves des *MRAH*, mais il semblerait qu'il y ait eu une confusion ; E. LEONARD, *op.cit.*, p. 44.

¹³⁷⁸ J. DESTRÉE, *op.cit.*, p. 43 ; Cette dernière identification, si l'on considère la présence originelle d'une paire d'ailes, sur ce personnage, doit être rejetée.

¹³⁷⁹ A. LEMEUNIER, dans le catalogue de l'exposition *Les Croisades, l'Orient et l'Occident, d'Urbain II à saint Louis, 1096-1270*, Toulouse, 1997, p. 423.

¹³⁸⁰ A. SCHAEPKENS, *op.cit.*, p. 16

¹³⁸¹ J. DESTRÉE, *op.cit.*, p. 43-44

attestée sur un certain nombre d'œuvres mosanes staurothèques, phylactères et croix de procession¹³⁸².

2. les châsses

a. la châsse de saint Maur de l'abbaye de Florennes (pl. 36-2)

La châsse de saint Maur, qui ouvre chronologiquement la série des châsses mosanes du XIII^e siècle¹³⁸³, est une véritable miraculée. Considérée comme définitivement perdue, depuis la seconde guerre mondiale, elle fut retrouvée, en 1986, par une équipe d'archéologues tchèques, sous le sol de la chapelle du château de Petschau¹³⁸⁴.

Cette châsse, qui provient de l'abbaye de Florennes, avait été achetée, en 1838, par le duc de Beaufort-Spontin. Conservée dans la chapelle Saint-Pierre du château de Florennes, elle devait, suite à la mort de son acquéreur, survenue en 1888, quitter la Belgique pour suivre ses héritiers dans leurs terres de Tchéquie. En dépit des efforts menés, dès 1898, par l'état Belge, la châsse ne devait jamais revoir sa patrie d'origine¹³⁸⁵.

On comprendra aisément, au vu de ces pérégrinations rocambolesques, que la châsse de saint Maur ait été, jusqu'à ce jour, relativement peu étudiée. Quelques publications du XIX^e siècle y font brièvement allusion¹³⁸⁶. Parmi celles-ci, nous n'avons pu résister au plaisir de citer le texte d'une notice de 1855. Ce document savoureux, ignoré des spécialistes, semble, par ailleurs, contenir certaines informations inédites :

¹³⁸² A. LEMEUNIER, *Les Croisades*, p. 423 ; M. K. HOLBERT, *op.cit.*, p. 49-59.

¹³⁸³ Cette affirmation appelle toutefois une nuance. Effectivement, d'un point de vue strictement chronologique, il aurait été préférable d'envisager préalablement la châsse de saint Bertuin réalisée par l'orfèvre Jourdain pour l'abbaye de Malonne. Nous avons toutefois décidé de privilégier dans le corps du texte les œuvres d'art mosan dont l'état de conservation est effectif. La châsse de Malonne, dont on ne connaît qu'un reflet ténu, par le biais de sa remplaçante moderne, ne pouvait satisfaire à cette exigence. Le lecteur en trouvera cependant mention dans les publications suivantes ; J. STIENNON, *Un contemporain de Nicolas de Verdun : l'orfèvre-sculpteur Jourdain de Liège*, dans *Festschrift K.H. USENER*, Marbourg, 1967, p. 51-54 ; J.-L. KUPPER, J. STIENNON et P. GEORGE, *Les orfèvres mosans devant l'histoire*, *op.cit.*, p. 18-22 ; A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *op.cit.*, 1988, p. 100-101.

¹³⁸⁴ Ses propriétaires l'y avaient enfouie, avec quelques bouteilles de cognac, en 1946, à l'arrivée des troupes soviétiques. Pour le récit détaillé de cette découverte romanesque, voir ; A. SOMERS COCKS, en préface de R. DIDIER, *The Shrine of St Maurus rediscovered*, dans *Apollo*, CXXVII, 1988, p. 227-243.

¹³⁸⁵ Au sujet du contexte de la vente, illicite, de 1835, et des tentatives combinées du conseil de fabrique de l'église Saint-Gengulphe de Florennes et de l'Etat Belge pour la récupérer, voir J. FRANCOIS, *Le dossier de la châsse Saint-Maur de Florennes*, dans *Florinas*, XXV, 1987, p. 3-40 ; R. DIDIER *la châsse de saint Maur de l'ancienne abbaye de Florennes*, dans *Annales de la société archéologique de Namur*, LXVI, p. 212-213.

¹³⁸⁶ L'historiographie de la châsse est bien retracée par R. DIDIER, *op.cit.*, p. 203-204, n. 5 ; Le lecteur y trouvera une liste très complète des publications anciennes mentionnant la châsse.

« Cette châsse en vermeil et cuivre doré, avec émaux, filigrane, et incrustation de pierres précieuses, offre par ses dimensions (1m58 de longueur, 58 cm de largeur, 68 cm de hauteur) comme par son ensemble et ses détails, un des plus beaux monuments de l'art chrétien du moyen âge. Un chronogramme latin indique la date 1011, c'est-à-dire le commencement de ce grand siècle signalé par les pèlerinages en terre Sainte, la naissance de la chevalerie et la première croisade. Cette date de 1011 est d'ailleurs confirmée par les annales de l'ancienne abbaye de Florennes. Godefroid de Rumigny et son frère Gérard, évêque de Cambrai, avaient fondé en l'année 1011 l'abbaye de Florennes ; ayant obtenu d'Albéron, Archevêque de Reims, les reliques de saint Maur, ils donnèrent ces restes précieux à la nouvelle abbaye, placée dès lors sous l'invocation de saint Jean Baptiste et de saint Maur. La châsse qui figure à l'exposition sous le n° 484 compléta les bienfaits des pieux fondateurs envers la sainte maison où ils appelèrent en 1018 les religieux d'Hautmont.

L'artiste, ou plutôt les artistes qui ont exécuté et orné cette châsse se sont conformés aux traditions religieuses du moyen âge pour la forme, le style, l'ornementation d'un monument destiné à recevoir des reliques.

Sur une des faces, dans une espèce de trèfle roman, qui repose de chaque côté sur deux colonnes accouplées, se trouve la statuette du Christ ; à la droite du Rédempteur, sur la face latérale de plus grande dimension, six apôtres, en commençant par saint Pierre ; sur l'autre face correspondant à l'image du Christ, Godefroid de Rumigny, tenant d'une main l'abbaye de Florennes, de l'autre un glaive nu ; puis les six autres apôtres, tous dans une niche flanquée de colonnes. Sur la partie supérieure en retrait, des médaillons en nombre égal aux apôtres, six sur chaque face latérale, et entre chaque médaillon de petites figures.

Des émaux d'une grande délicatesse, des ornements en filigrane, des incrustations de pierres précieuses achèvent d'embellir cette œuvre remarquable qui se distingue surtout par le caractère des airs de tête, la naïveté de l'attitude, la variété des attributs. Ces douze médaillons en relief, représentant des épisodes de la vie de saint Maur, offrent aussi un beau spécimen de l'art au commencement du XIe siècle. Quant aux colonnes, elles attestent une étude approfondie de l'architecture antique qui a lieu d'étonner à une époque que quelques historiens ont représentée comme plongée dans une obscurité profonde ; mais cette obscurité se dissipait au flambeau de la Foi.

Ce précieux monument échappa en 1793 aux dévastations sacrilèges dont la Belgique eut tant à souffrir ; il fut caché dans les entrailles de la terre. Heureusement que M. le duc de

*Beaufort l'a fait restaurer en 1838 sous la direction éclairée de feu Mgr. Becq, curé des Minimes ; et l'œuvre de restauration terminée, la châsse de saint Maur fut exposée au profit des pauvres dans le presbytère de l'Église des Minimes. »*¹³⁸⁷

D'autres auteurs préféreront reconnaître dans la châsse une œuvre byzantine du XII^e siècle¹³⁸⁸. Il faudra attendre 1888 pour que le chanoine Reusens, avec la clairvoyance qui le caractérise, propose de la situer dans le premier quart du XIII^e siècle¹³⁸⁹. Jules Helbig, dans son rapport de l'exposition pour la *Revue de l'Art Chrétien*, attribuait erronément la châsse à l'abbaye de Floreffe, erreur récurrente chez lui puisque, nous l'avons déjà mentionné, il avait également attribué à cette même abbaye le triptyque reliquaire, toujours de l'abbaye de Florennes¹³⁹⁰.

Edmond Marchal, qui reprenait cette même datation, proposait d'attribuer la châsse au maître de la châsse de saint Éleuthère. Sans doute cherchait-il, par cette attribution, qui de prime abord peut sembler inattendue, à situer la châsse de Florennes au sein de la tradition qui, du style 1200, conduisait, quelques décennies plus tard, à la remarquable châsse tournaisienne¹³⁹¹.

C'est probablement un cheminement intellectuel analogue qui devait, par la suite, amener quelques spécialistes à situer la châsse de saint Maur dans la prolongation artistique de Nicolas de Verdun. Cette hypothèse fut, pour la première fois, avancée en 1922 par Richard Hamann, dans son étude de la châsse de sainte Elisabeth de Marburg¹³⁹². Elle serait ensuite reprise par Suzanne Collon-Gevaert¹³⁹³. Hermann Schnitzler de son côté, situait la

¹³⁸⁷ Catalogue de l'*Exposition d'objets d'art et de haute curiosité ouverte au profit des pauvres sous le patronage de S.A. Madame la princesse Charlotte dans le Palais du duc de Brabant*, Bruxelles, 1855, n° 484 ; nous apprenons donc que la châsse a connu non pas un, mais deux séjours souterrains. Par ailleurs, cette onéreuse restauration, à laquelle Robert Didier faisait allusion dans son article de 1990, est éclairée d'un jour nouveau ; R. DIDIER, *op.cit.*, p. 212-213.

¹³⁸⁸ L. DOMMARTIN, *les environs de Namur*, dans *la Belgique illustrée*, E. VAN BEMMEL (sous la dir.), tome 2, Bruxelles, 1880, p. 183-184 ; G. BOULMONT, *L'Entre-Sambre-et-Meuse*, dans *la Belgique illustrée*, E. BRUYLANT (sous la dir.), tome 2, Bruxelles, p. 531 ; Cette attribution est peut-être moins farfelue qu'elle ne paraît de prime abord. En effet, étaient au XIX^e siècle intégrées dans l'art byzantin plusieurs catégories d'œuvres de tradition romane. Par exemple les émaux rhéno-mosans furent quelques fois qualifiés de byzantins, en opposition aux émaux français de la région de Limoges. Cette appellation, que l'on rencontre en général sous la plume d'historiens de l'art français, était, en général, appliquée aux œuvres germaniques issues des traditions carolingiennes et ottoniennes, afin de les distinguer des œuvres romanes de souche française. Ce classement était cependant, il est vrai, déjà singulièrement dépassé en 1880-1890...

¹³⁸⁹ E. REUSENS, *Catalogue de l'exposition rétrospective d'art industriel*, n° 55, p. 46-48.

¹³⁹⁰ J. HELBIG, *L'exposition rétrospective d'art industriel*, dans *Revue de l'art chrétien*, 1888, p. 304.

¹³⁹¹ E. MARCHAL, *La sculpture et les chefs d'oeuvre de l'orfèvrerie Belge*, 1895, p. 116.

¹³⁹² R. HAMANN et H. KOHLHAUSEN, *der Schrein der Heilige Elisabeth zu Marburg*, Marburg, 1922, p. 31, 40 et 42.

¹³⁹³ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 231, n. 1.

châsse de Florennes dans le milieu artistique de l'Entre-Sambre-et-Meuse, à peu près à la même époque que Hugo d'Oignies, soit vers 1230. Les plaquettes filigranées étaient quant à elles rapprochées de celles de la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle¹³⁹⁴.

Après la guerre, la châsse ayant disparu sans laisser de traces, il n'en serait plus fait mention dans aucune publication scientifique. Sa redécouverte inattendue, après quatre décennies d'oubli, ne passerait, en revanche, pas inaperçue. Robert Didier allait lui consacrer une très intéressante étude monographique- en réalité la première digne de ce nom - qui devait s'avérer particulièrement riche en enseignements¹³⁹⁵.

L'examen technique et matériel de la châsse allait effectivement donner lieu à quelques découvertes inattendues. Le poinçonnage rayonnant du fond des niches, sur les longs côtés, à la manière d'un trompe-l'œil, et leur bordure perlée, les écoinçons émaillés ornés de scènes typologiques, laissent en effet présager de l'existence, en région mosane, de châsses appartenant une tradition quelque peu divergente du courant principal, et dont serait issue la châsse de saint Maur¹³⁹⁶.

La plupart des auteurs situaient sa création vers 1230-1240. Robert Didier allait, quant à lui, par une confrontation des données historiques et stylistiques, repousser sa création avant 1226. Cette chronologie haute permettait, par la même occasion, de combler l'*hiatus* existant entre les œuvres mosanes des années 1200 et les orfèvreries plus progressistes d'Hugo d'Oignies et de ses collaborateurs. La châsse présentant peu de points communs avec la production de la prétendue école Entre-Sambre-et-Meuse, Didier proposait de l'attribuer à un atelier liégeois, hypothèse corroborée par l'appartenance au chapitre de la cathédrale Saint-Lambert de Jean de Rumigny, neveu de Hugues, seigneur de Florennes et donateur présumé de la châsse¹³⁹⁷.

¹³⁹⁴ H. SCHNITZLER, *Die Goldschmiedeplastik*, p. 112-113; *Die spätromanische Goldschmiedebildnerei*, p. 106-107.

¹³⁹⁵ La première version de cette étude est parue en anglais dans la revue *Apollo*, en 1988. ; une version française complétée et corrigée, *op.cit.*, lui succéda dans le tome LXVI des *Annales de la Société archéologique de Namur* ; voir également LEMEUNIER et R. DIDIER, *La châsse de saint Hadelin*, 1988, p. 153, et 192, n. 61.A. LEMEUNIER, *La châsse de sainte Ode d'Amay*, dans *Trésors de la collégiale d'Amay*, Amay, 1989, p. 66, 67, 68, 71, 77, 78.

¹³⁹⁶ R. DIDIER, *La châsse de saint Maur*, p. 221-225 et 245.

¹³⁹⁷ *Idem*, p. 232-233

b. les châsses de sainte Ode d'Amay et de sainte Ermelinde de Meldert

D'une manière assez inattendue, nous allons le voir, la châsse de saint Maur est liée aux châsses d'Amay et de Meldert-Amiens. Il est, par ailleurs, impossible d'envisager distinctement l'historiographie de ces deux dernières.

Pour plus de clarté, nous nous attacherons tout d'abord au cas de la châsse de sainte Ode et ce bien qu'elle soit probablement légèrement postérieure à celle de sainte Ermelinde.

Saumery, en 1738, la gratifiait déjà d'un commentaire élogieux :

« ... *excellente châsse d'orfèvrerie précieuse de toutes façons. Elle est d'argent et ornée de douze reliefs très délicats qui représentent les douze Apôtres. Étant d'un goût gothique, elle prouve que l'antiquité n'a pas toujours été privée d'ouvriers habiles et délicats...* ».¹³⁹⁸

La châsse, qui doit probablement sa survie, à la fin de l'Ancien Régime, au fait que le curé d'Amay ait prêté serment à la République, fit, vers le milieu du XIXe siècle, l'objet de tractations endiablées, entre le *Conseil de Fabrique* de l'église et de potentiels acheteurs, parmi lesquels nous retrouvons les *Musées royaux* de Bruxelles. L'affaire était considérée comme conclue, tant et si bien que, dès 1849, la châsse avait été expédiée à Bruxelles, à la demande du conservateur du *Musée royal d'Armures et d'Antiquités*, le comte Amédée de Beaufort. Finalement, après des débuts prometteurs, les tractations échouèrent¹³⁹⁹. Au cours de l'été 1851, la châsse, qui avait, entre-temps, été restaurée à grands frais, dut regagner la Collégiale d'Amay¹⁴⁰⁰.

Jules Helbig, qui la mentionne, en 1890, dans son étude des arts plastiques en pays mosan, soulignait l'intérêt et la variété de ses éléments décoratifs. Il déplorait cependant que le reliquaire ait été restauré par une main incompétente¹⁴⁰¹.

¹³⁹⁸ P. L. de SAUMERY, *Les délices du pays de Liège*, I, 1738, p. 368.

¹³⁹⁹ Jean Baptiste Schayes, dans la première édition de son *Histoire de l'architecture* s'était imprudemment avancé en présentant la châsse comme une acquisition des Musées de Bruxelles, gaffe qu'il fut contraint de corriger dans la seconde édition ; J. B. SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique*, tome II, Anvers 1849, p. 75 et tome I, 2^e éd, Bruxelles, 1852, p. 675 ; A. LEMEUNIER, , *La châsse de sainte Ode d'Amay*, dans le catalogue de l'exposition *Trésors de la Collégiale d'Amay*, 1989, p. 53.

¹⁴⁰⁰ A. LEMEUNIER, *op.cit.* , p. 53-54; J. COENEN, *Les Monuments de Liège*, extrait de *la Gazette de Liège*, janvier-mars 1923, p. 10-11.

¹⁴⁰¹ J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de liège*, 1890, p. 75.

La châsse de sainte Ode ne semble pas avoir été reprise dans la sélection des expositions rétrospectives du XIXe siècle. En revanche, dès le début du siècle suivant, elle devait participer aux principales expositions d'art mosan¹⁴⁰². Cette situation peut toutefois paraître quelque peu paradoxale. Cette situation pourrait, en effet, laisser penser que la châsse était considérée comme un des chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie du XIIIe siècle. Pourtant, il n'en était rien. La plupart des spécialistes la considéreraient alors comme un produit archaïque, de seconde zone, reproduisant tant bien que mal les traits majeurs des grandes châsses de l'époque romane¹⁴⁰³. Les reliefs de la toiture et le saint Georges du pignon étaient généralement jugés de qualité supérieure aux apôtres au repoussé des longs côtés¹⁴⁰⁴.

Un élément aussi neuf qu'inattendu devait, en 1926, se joindre au dossier de la châsse d'Amay. Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena avait, en effet, découvert que la châsse de saint Firmin, offerte par le duc de Norfolk, en 1850, à la cathédrale d'Amiens¹⁴⁰⁵, provenait en réalité de Meldert, dans le Brabant. Elle renfermait, à l'origine, les restes de sainte Ermeline¹⁴⁰⁶. Or, cette châsse présentait, avec la châsse d'Amay, un tel air de parenté, qu'il

¹⁴⁰² Catalogue de l'exposition *l'Art ancien au Pays de Liège*, classe I, n° 2 ; Catalogue de l'exposition *l'Art ancien au Pays de Liège*, Paris, 1924, p. 61, n° 39 bis ; Catalogue de l'exposition *l'Art de l'ancien Pays de Liège et des anciens Arts wallons*, Liège, 1930, p. 41, n° 11 ; Catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, 1951, p. 180, n° 133, *Trésors d'art de la Vallée de la Meuse*, Paris, 1951-1952, n° 125 et *Kunst der Maasvallei*, Rotterdam, 1952, n° 123 ; Catalogue de l'exposition *Tesori dell'Arte mosana (950-1250)*, Rome-Milan, 1973-1974, n° 48, p. 50, pl. 33.

¹⁴⁰³ M. CREUTZ, *Belgische Kunstdenkmäler*, t. I, p. 149 ; Suzanne Collon-Gevaert parle même de l'infériorité flagrante du reliquaire par rapport aux châsses du XIIIe siècle ; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 232 ; S. COLLON-GEVAERT et J. LEJEUNE, *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, n° 68, p. 290.

¹⁴⁰⁴ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, 1951, p. 180, n° 133 ; opinion reprise encore par Jan Timmers en 1971, J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 365.

¹⁴⁰⁵ C. SALMON, *Histoire de saint Firmin*, Arras, 1861 ; C. de LINAS, *La châsse de saint Firmin*, dans *Revue de l'art chrétien*, VI, 1862, p. 162-164 ; G. DURAND, *Monographie de la cathédrale d'Amiens*, II, p. 621 ; J. FOUCART, *Le Trésor de la cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1987, p. 17-18 ; Catalogue de l'exposition *Kerkelijke Kunst van XIIIe tot XXe eeuw. Zilverwerk, textiel, relikwieën*, Meldert, 1988, 1988, p. 26-28, n° 43.

¹⁴⁰⁶ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *La châsse de saint Firmin au trésor de la cathédrale d'Amiens*, dans *Bulletin monumental* 1926, p. 153-158 et 382-383 ; Il situait également dans la même mouvance le bras reliquaire de saint Laurent au trésor de la Collégiale de Tongres.

devait proposer de les attribuer à un même atelier, actif dans le second tiers du XIII^e siècle¹⁴⁰⁷. Cette identification n'a, à notre connaissance, jamais été remise en question.

Suzanne Collon-Gevaert, en 1951, datait la châsse de sainte Ode entre 1225 et 1250¹⁴⁰⁸. Quelques années plus tard, elle précisait cette chronologie, sans autre forme d'argumentation, en proposant une fourchette chronologique située entre 1230 et 1245¹⁴⁰⁹.

Dans le catalogue de l'exposition parisienne de 1965, la châsse de saint Firmin est évasivement située vers le milieu du XIII^e siècle¹⁴¹⁰. Jan Timmers, en 1971, mentionnait les deux châsses, sans toutefois évoquer la possibilité d'une origine commune. Alors qu'il datait la châsse d'Amay dans le second quart du XIII^e siècle, il repoussait la réalisation de celle de Meldert/Amiens vers le milieu du siècle¹⁴¹¹.

En 1989, Albert Lemeunier devait consacrer à la châsse d'Amay la première synthèse monographique digne de ce nom¹⁴¹². S'il reconnaissait, à la suite de ses prédécesseurs, l'existence d'un certain nombre d'affinités entre cette dernière et la châsse d'Amiens, sa perception de la problématique, fondée sur une approche systématique des différentes techniques utilisées dans sa fabrication, était à la fois plus précise et plus nuancée. Tout en relevant l'occurrence, sur les deux châsses, d'incontestables similitudes, il insistait toutefois sur la richesse prononcée de la châsse amatoise par rapport à sa sœur brabançonne¹⁴¹³. Par ailleurs, contrairement à l'avis de certains spécialistes, il attribuait à un même orfèvre les figures en repoussé des pignons et des longs côtés¹⁴¹⁴.

Dans les publications antérieures, la châsse de sainte Ode était présentée comme une œuvre fondamentalement romane. Albert Lemeunier l'inscrivait au contraire de manière

¹⁴⁰⁷ Cette certitude lui avait été apportée par la relecture d'un passage du chanoine Reusens : « *La châsse de sainte Ermelinde, à Meldert, près de Tirlemont datant de 1200 environ, vendue à des anglais en 1847 et reproduite par les Bollandistes dans les Acta Sanctorum octobris, XII* » (E. REUSENS, *Eléments d'archéologie chrétienne*, t. II, p. 354) ; Il semble que la somme proposée par l'Etat Belge n'ait alors pas été jugée suffisante, comme ce fut également le cas pour la châsse d'Amay ; F. DOPERE, *Zekerheden en vragen omtrent de identificatie van het 13de-eeuwse Sint-Ermelindisschrijn van Meldert*, dans *Medelingen van de Geschied en Oudheidkundige Kring voor Leuven* ; J. de BORCHGRAVE, *la châsse de saint Firmin*, p. 156 ; Dans le catalogue de l'exposition de Liège, en 1951, il date précisément la châsse d'Amay de 1225-1245 ; *op.cit.* , p. 180, n° 133.

¹⁴⁰⁸ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 232.

¹⁴⁰⁹ S. COLLON-GEVAERT et J. LEJEUNE, *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 290, n° 68.

¹⁴¹⁰ « *C'est un travail mosan proche de celui de la châsse d'Arnay (sic) en Belgique* » (Catalogue de l'exposition *Les trésors des Églises de France*, Paris, 1965, n° 59).

¹⁴¹¹ J. J. M. TIMMERS, *op.cit.* , p. 365.

¹⁴¹² A. LEMEUNIER, *La châsse de sainte Ode d'Amay*, dans le catalogue de l'exposition *Trésors de la Collégiale d'Amay*, 1989, p. 49-79.

¹⁴¹³ *Idem*, p. 72.

¹⁴¹⁴ Jan Timmers par exemple différenciail les apôtres des longs côtés et le remarquable saint Georges du pignon, attribué au maître principal ; J. J. M. TIMMERS, *op.cit.* , p. 365.

précise au sein d'un processus d'évolution stylistique, iconographique et hagiographique propre au XIII^e siècle¹⁴¹⁵. Ces différentes observations le conduisaient à situer la réalisation de la châsse de sainte Ode entre 1240 et 1250, soit légèrement plus tard que celle de Meldert/Amiens, datée sur base de la déposition des reliques de sainte Ermeline en 1236¹⁴¹⁶.

Dans ce remarquable exposé, un certain nombre d'analogies ornementales, entre le groupe Amay-Meldert/Amiens et la châsse de saint Maur, était signalé.

Poursuivant dans la même voie, Robert Didier devait faire une très intéressante découverte. Il avait en effet observé, sur la châsse d'Amiens, que les prophètes de la toiture avaient été estampés avec des matrices de remplissage, remontant probablement aux années 1200. Cette observation pouvait également être étendue aux anges des écoinçons. Or, ce motif avait visiblement été exécuté avec la même matrice que celle qui avait été utilisée, à la génération précédente, par le maître de la châsse de Florennes. À la lumière particulière de cette découverte, les ressemblances déjà mentionnées entre ces trois châsses prenaient tout leur sens. Robert Didier en concluait, dès lors, que l'auteur des châsses d'Amay et de Meldert/Amiens avait peut-être été formé dans l'atelier du maître de la châsse de Florennes¹⁴¹⁷.

Un dernier point, concernant ces châsses doit être brièvement évoqué. Depuis la fin du XIX^e siècle, les historiens de l'art ont pu relever un certain nombre d'affinités entre la châsse de sainte Elisabeth de Marburg et l'orfèvrerie mosane contemporaine, avec, en tête, les deux châsses dont il vient d'être question¹⁴¹⁸. Alors que certains chercheurs, à la suite de Richard Hamann et Hermann Kohlhausen¹⁴¹⁹, cherchèrent à minimiser l'influence de l'art mosan dans

¹⁴¹⁵ La plupart des châsses mosanes du XIII^e siècle, contrairement à celles du siècle précédent, se caractérisaient par un développement analogue du programme narratif de la toiture ; *Idem*, p.71.

¹⁴¹⁶ Plusieurs parallèles stylistiques étaient établis entre les figurations de la châsse et la sculpture, l'orfèvrerie et la miniature contemporaine. Par ailleurs, l'hypothèse de datation 1140-1150 était confirmée d'une part par l'équipement militaire de saint Georges, et d'autre part par le contexte religieux particulier de l'époque, propice au développement d'une nouvelle forme de piété, axée sur une dévotion nouvelle pour des figures emblématiques féminines ; *Idem*, p. 74.

¹⁴¹⁷ R. DIDIER, *La châsse de saint Maur*, p. 236-242.

¹⁴¹⁸ L. BICKELL, *L'église et la châsse de sainte Elisabeth à Marbourg*, dans *Revue de l'art Chrétien*, 3, 1892, p. 377-395, J. HELBIG, *L'art mosan*, p. 60-61, O. VON FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, p. 100.

¹⁴¹⁹ Ces derniers considéraient effectivement que le lieu de création des châsses d'Amay et Amiens demeurait problématique ; R. HAMANN et H. KOLHAUSEN, *der Schrein der Heiligen Elisabeth*, p. 40 et sv. ; R. HAMANN et K. WILHELM-KÄSTNER, *Die Elisabethkirche zu Marburg und ihre künstlerische Nachfolge*, Marburg, 1929, p. 3 et sv.

la création de la châsse de Marburg¹⁴²⁰, d'autres, au contraire, comme Hermann Schnitzler, la perçurent comme un élément capital dans son processus de création¹⁴²¹.

Albert Lemeunier, en 1989, sans chercher à raviver ces débats surannés, faisait pertinemment observer que la châsse de sainte Elisabeth procédait du même courant de piété féminine que celui qui se trouvait à l'origine de la châsse mosane de sainte Ode¹⁴²².

Tous les spécialistes, quelle que soit leur position dans ce débat, s'accordaient, en revanche, pour reconnaître, dans la châsse de Marburg, une forte influence de la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle. Cette observation ne pouvait cependant leur être de grand secours dans cette polémique, étant donné la place particulière d'Aix-la-Chapelle, au carrefour des domaines artistiques de la Meuse et du Rhin¹⁴²³.

c. les châsses de Charlemagne et de Notre-Dame à Aix-la Chapelle

Avant d'aborder l'historiographie propre à ces deux châsses, quelques précisions doivent préalablement être formulées au sujet de la position particulière d'Aix-la-Chapelle dans le contexte artistique rhéno-mosan. Cette ville est comme chacun le sait, depuis l'époque médiévale, directement associée au souvenir de Charlemagne. Ce simple fait suffit, à lui seul, à justifier l'attention soutenue qui lui fut accordée, dès le milieu du XIXe siècle, par les historiens et les historiens de l'art allemands. En toute logique, et presque instinctivement, ces derniers eurent toujours tendance à intégrer, dans la tradition artistique rhénane, de mouvance colonaise, les pièces d'orfèvrerie qui s'y trouvent conservées. Les chercheurs belges, en revanche, s'appuyant sur l'appartenance ancienne d'Aix-la-Chapelle au diocèse de Liège, intégraient sans hésitation ces mêmes œuvres au sein du corpus mosan. Cette particularité contribue à expliquer pourquoi les orfèvreries aixoises, et en particulier les châsses de Charlemagne et de Notre-Dame, furent publiées simultanément dans des ouvrages consacrés aux arts rhénan, colonais, et mosan.

¹⁴²⁰ Suzanne Collon-Gevaert considérait à ce sujet que les conclusions de ces deux chercheurs devaient être revues ; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 233.

¹⁴²¹ H. SCHNITZLER, *Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinwerkstatt*, p. 119.

¹⁴²² A. LEMEUNIER, *op.cit.*, p. 74.

¹⁴²³ E. STEPHANY, *Die Wunderwelt der Schreine*, Frankfurt am Main, 1959, ill. 64-75 ; E. DINKLER-VON SCHUBERT, *Der Schrein der heilige Elisabeth zu Marburg*, Marbourg, 1964 ; J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 364 ; D. GROSSMANN, dans le catalogue de l'exposition *Sankt Elisabeth Fürstin, Dienerin, Heilige*, Marburg, 1981-82, n° 144, p. 518-521 ; A. LEMEUNIER et P. GEORGE, *Compte rendu*, dans *le Moyen Age*, XC, 1984, p. 309-312.

Ces notions apparentées d'art mosan et d'art rhénan, autrefois opposées avec véhémence comme deux entités distinctes, ne suscitent plus de nos jours la même animosité de la part des scientifiques belges et allemands. La grande exposition *Rhin-Meuse* a définitivement démontré que les deux sphères artistiques avaient suivi une évolution commune, et que les échanges avaient été, à la fois, multiples et réciproques, Aix-la-Chapelle, plus que tout autre endroit, servant de point de jonction entre ces deux cultures parallèles. En réalité, les œuvres aixoises occupent une place tellement particulière et significative, dans le développement des traditions artistiques du Rhin et de la Meuse, que leur historiographie suffirait, à elle seule, pour illustrer les tendances majeures de plus d'un siècle et demi de recherches.

Le trésor sacré d'Aix-la-Chapelle, fleuron de l'ancienne cité impériale, attira de bonne heure l'attention des érudits et des amateurs d'art. Dès 1724, les Pères Martène et Durand en donnaient une description circonstanciée dans le récit de leur second *Voyage Littéraire*¹⁴²⁴.

Le Père Arthur Martin qui, plus d'un siècle plus tard, s'était également aventuré jusque Aix-la-Chapelle, en compagnie de son collaborateur, le Père Charles Cahier, affirmait sur un ton admiratif :

« *La vue du trésor d'Aix-la-Chapelle fut pour moi comme une révélation. Il me sembla découvrir un art à peu près complètement ignoré de nos artistes, et de nature, s'il était connu, à fournir au génie moderne de féconds éléments de progrès. Je crus retrouver le secret perdu du seul ameublement qui soit en rapport de style et de beauté avec les basiliques de France, aujourd'hui si dépouillées ; je crus rencontrer le modèle des ornements que l'on voudra leur rendre quand le goût public mieux formé tiendra à revoir dans nos basiliques d'harmonieux ensembles.* »¹⁴²⁵

Dès de ce moment, le trésor d'Aix-la-Chapelle susciterait un intérêt ininterrompu de la part des milieux scientifiques allemands et étrangers¹⁴²⁶.

¹⁴²⁴ MARTÈNE et DURAND, *Second Voyage littéraire, op.cit.*, p. 200-201.

¹⁴²⁵ C. CAHIER et A. MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, 1^{er} vol., Paris, 1847-49, p. 4.

¹⁴²⁶ E. AUS'M WEERTH, *Kunstdenkmäler des Rheinprovinz*, I-2, p. 108 et sv. ; F. BOCK, *Karls der Grosse Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze*, Cologne-Neuss, 1865; BARBIER de MONTAULT, *Le trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle*, dans *Bulletin monumental*, XLIII, 1877, p. 209 ; S. BEISSEL, *Die Kunstschatze des Aachener Kaiserdomes*, Munchen-Gladbach, 1904.

-la chasse de Charlemagne (pl. 39-1)

Pendant longtemps, la seule certitude concernant la datation de la chasse de Charlemagne fut, sur base du témoignage de Renier de Saint-Jacques, la date de la cérémonie officielle de sa fermeture par l'empereur Frédéric II en juillet 1215. Ce *terminus antequem* semble toutefois avoir, dès les premiers débats, induit un certain malaise auprès des historiens de l'art.

Arthur Martin, qui s'indignait que la chasse renfermant le corps du grand empereur soit entreposée dans une armoire au lieu d'être exposée à la vénération des fidèles, dans le chœur, considérait qu'il s'agissait, au même titre que la couronne de lumière, d'un spécimen de l'orfèvrerie du XIIIe siècle. Il s'appuyait, pour cette datation, sur l'écart stylistique évident la séparant de celle, plus récente, de Notre-Dame :

« *Et bien il suffit d'un simple coup d'œil pour se convaincre que la chasse de Notre-Dame est plus récente, et qu'elle ne l'est que d'un demi-siècle environ.* »¹⁴²⁷

Hermann Schnitzler avait, pour des raisons essentiellement stylistiques, proposé de situer le début des travaux vers 1200¹⁴²⁸.

Les nombreuses affinités techniques et stylistiques existant entre la chasse de Charlemagne avec celle de saint Servais de Maastricht devaient toutefois conduire les spécialistes à revoir cette hypothèse.

Il était alors courant de situer la réalisation de la chasse de Maastricht dans les années 1160-1180. Cette datation impliquait également une datation précoce de la chasse de Charlemagne, soit peu de temps après l'exhumation et la canonisation de la dépouille impériale, en 1165-1166. Cette chronologie haute impliquait qu'une cinquantaine d'années se soient écoulées entre le début et la fin des travaux, un délai qui, a priori, peut sembler fort long pour une œuvre relativement unitaire dans sa conception et sa mise-en-œuvre¹⁴²⁹.

La nouvelle datation de la chasse de saint Servais et des quatre pignons reliquaires de Maastricht, vers 1180-1200 viendrait toutefois remettre en question cette hypothèse. Le chantier d'Aix-la-Chapelle étant généralement considéré comme postérieur à celui de

¹⁴²⁷ C. CAHIER et A. MARTIN, *op.cit.*, p. 13.

¹⁴²⁸ H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer. Die Romanik*, Düsseldorf, 1959.

¹⁴²⁹ E. STEPHANY, *Der Karlschrein*, Mönchengladbach, 1965; D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12 Jahrhunderts im Rhein-Maas Gebiet*, dans *Rhein und Maas II*, p. 198.

Maastricht, une datation des premiers travaux de la châsse de Charlemagne peu avant 1200 semblait devoir être envisagée¹⁴³⁰.

L'examen dendrochronologique du coffrage de bois, effectué lors de la campagne de restauration de 1982-1988, apporterait un élément complémentaire au dossier¹⁴³¹ ; l'arbre utilisé pour la confection du coffre avait été abattu vers 1182. En admettant son utilisation immédiate, il fallait en conclure que le début des travaux se situait encore sous le règne de l'empereur Frédéric Barberousse, ce que Ernst Günther Grimme et Erik Stephany avaient quant à eux depuis longtemps pressenti¹⁴³².

Rainer Kaschnitz, en 1977, dans le catalogue de l'exposition *Die Zeit der Staufer*, avait, quant à lui, établi une comparaison entre certains personnages des longs côtés de la châsse et le sceau de l'empereur Otto IV, émis en 1198. Il estimait que l'empereur avait, pour ce sceau, fait appel à un orfèvre aixois ou colonais. Il précisait, cependant, qu'il ne fallait voir aucune relation entre la date de 1198 et la réalisation de la châsse¹⁴³³.

Hermann Fillitz estimait, quant à lui, que, si Frédéric Ier Barberousse avait fort probablement donné une première impulsion au projet, sa mort avait dû, en revanche, en retarder la réalisation¹⁴³⁴. C'est donc son successeur, Otton IV, qui l'aurait mené à bien et ce, bien que, comme l'affirme Renier de Saint-Jacques, Frédéric II ait présidé à la cérémonie officielle de fermeture de la châsse, enfin achevée. À ce sujet, Renate Kroos proposait de repousser la réalisation de certains reliefs du toit sous Frédéric II, en considération de certains choix thématiques, liés à la politique menée par l'empereur en faveur des croisades¹⁴³⁵.

¹⁴³⁰ R. KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius*, p. 120, n. 7; H.P. HILGER, *Zum Karlschrein in Aachen*, dans *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*, 30/31, 1985, p. 55 et sv.

¹⁴³¹ D. KÖTZSCHE, *Der Holzschrein des Karlschreines in Aachen*, dans *Kunstchronik*, 38, 1985, p. 41 et sv. ; M. NEYSES, *Dendrochronologische Untersuchungen*, dans *Der Schrein Karls der Grossen*, p. 111-113.

¹⁴³² E. STEPHANY, *Der Karlschrein*, Mönchengladbach, 1965; E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, p. 66-69.

¹⁴³³ R. KASCHNITZ, dans le catalogue *Die Zeit der Staufer*, I, n° 36.

¹⁴³⁴ L'intérêt de Frédéric Ier pour les reliques impériales est depuis longtemps reconnu. Plusieurs études historiques présentent cet intérêt comme l'affirmation militante de la continuité existant entre le grand empereur carolingien et ses successeurs, en territoire germanique. L'insistance sur cette filiation devrait être comprise comme une riposte directe aux revendications similaires des rois de France. Hermann Fillitz précisait toutefois que le faux privilège de Charlemagne, inscrit sur la châsse et confirmant le privilège de Notre-Dame dans le couronnement des empereurs germaniques, profitait directement non pas à l'empereur, mais bien au chapitre ; H. FILLITZ, *Die Kunsthistorische Stellung des Karlschrein*, dans *Der Schrein Karls des Grossen. Bestand und Sicherung 1982-1988*, Herausgeben vom Domkapitel Aachen, 1998, p. 23-24.

¹⁴³⁵ R. KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius*, p. 124; R. KROOS, *Zum Aachener Karlschrein*, dans L. Saurma-Jeltsch, *Karl der Grosse als vielberufener Vorfahr. Sein Bild in der Kunst der Fürsten, Kirche und Städte*, Sigmaringen, 1994, p. 57.

Depuis les premiers débats, les philologues et les historiens de l'art firent preuve d'un intérêt marqué pour les huit scènes narratives de la toiture, illustrant des épisodes de la *Légende de Charlemagne* ; le *Songe de Charlemagne*, la *Prise de Pampelune*, le *Miracle de la Croix*, le *Miracle des lances fleuries*, la *Bataille équestre*, la *Confession de Charlemagne*, *Charlemagne recevant la couronne d'épines du Christ*, et enfin la *Dédicace de l'église Notre-Dame*.

Au point de vue scénographique, Eugen Lùthgen considérait que ces reliefs apportaient un souffle nouveau dans la tradition romane de l'Empire Germanique¹⁴³⁶. Hermann Schnitzler rappelait toutefois, à ce sujet, que de multiples antécédents mosans étaient attestés depuis le début du XIIe siècle, des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy jusqu'à l'ambon de Klosterneuburg¹⁴³⁷.

Mis à part le dernier relief, qui se distingue également des autres, au point de vue stylistique¹⁴³⁸, toutes les représentations sont issues de la *Légende de Charlemagne*. Dès 1921, Ernst Arens, sur base des inscriptions accompagnant ces reliefs, avait commenté les différents épisodes représentés sur la châsse. Il les rattachait au texte de la *Karla Magnus Saga*¹⁴³⁹. Par la suite, une autre tradition manuscrite, celle du *Pseudo-Turpin*, allait être mise en évidence¹⁴⁴⁰, tradition que la plupart des historiens de l'art devaient dès lors présenter comme la source majeure des sept reliefs¹⁴⁴¹. Ernst Günther Grimme devait, quant à lui, tenter de démontrer que les scènes de la toiture dérivait à la fois de la *Saga* et du *Pseudo-Turpin*¹⁴⁴². Hermann Fillitz, en revanche, estimait, sur base d'une étude de Rauschen, que si les cinq premières étaient empruntées au texte du *pseudo-Turpin*, les deux autres semblaient en revanche dériver d'une *Vita locale* ; *De sanctitate meritorum et gloria miraculorum beati Karoli Magni*¹⁴⁴³.

Un autre problème d'ordre iconographique semble également avoir retenu l'attention des spécialistes. S'il était couramment reconnu que la réalisation de la châsse avait été planifiée durant le règne de Frédéric Ier Barberousse, l'absence de ce dernier, parmi les

¹⁴³⁶ E. LÜTHGEN, *Romanische Monumentalplastik in Deutschland*, Bonn-Leipzig, 1923, p. 101.

¹⁴³⁷ H. SCHNITZLER, *op.cit.*, p. 82.

¹⁴³⁸ SCHNITZLER, *op.cit.*, p. 72.

¹⁴³⁹ E. ARENS, *Die Inschriften am Karlschrein*, dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, XLIII, 1921, p. 191.

¹⁴⁴⁰ R. FOLTZ, *Le Souvenir et la légende de Charlemagne*, Paris, 1950 ; *Etudes sur le culte liturgique de Charlemagne*, Paris, 1951.

¹⁴⁴¹ H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer*, p. 20 ; S. COLLON-GEVAERT, *Art roman dans la vallée de la Meuse*, p. 93 et 268 ; voir également dans le même ouvrage, R. LEJEUNE, p. 270-273.

¹⁴⁴² E. G. GRIMME, *Das Bildprogramm des Aachener Karlschreins*, dans H. MULLEJANS, *Karl der Grosse und seine Schrein in Aachen*, Aachen-Monchengladbach, 1988, p. 131.

¹⁴⁴³ H. FILLITZ, *op.cit.*, p. 12.

personnages des longs côtés, restait difficilement explicable, alors que la série iconographique comprenait les portraits d'Henri VI, d'Otton IV et Frédéric II. Plusieurs hypothèses furent avancées au sujet de cette intrigante lacune.

Hermann Fillitz signalait qu'un des seize personnages des longs côtés ne portait aucune inscription permettant de l'identifier. Il se demandait si l'inscription portant le nom de Frédéric Ier n'avait pas tout simplement été égarée, ou si un de ses successeurs ne l'avait pas tout simplement escamotée pour la remplacer par la sienne. Il faisait d'ailleurs observer que ce souverain anonyme se distinguait clairement des autres par ses proportions, sensiblement plus grandes¹⁴⁴⁴.

Gerhart Ladner avait proposé de reconnaître Philippe de Souabe, dans ce personnage glabre et juvénile¹⁴⁴⁵. Il se demandait, en revanche, à la suite d'Ernst Günther Grimme, si la représentation de Charlemagne, sur le pignon principal, ne devait pas être considérée comme un « *cryptoportrait* » de Frédéric Barberousse. Le fait qu'il ait tenu à se faire représenter sous les traits de son illustre prédécesseur semblait s'inscrire parfaitement dans la pensée politique des Staufer, qui se percevaient comme les héritiers du grand empereur carolingien¹⁴⁴⁶.

L'incontestable parenté existant entre les châsses de saint Servais et de Charlemagne est reconnue depuis longtemps. Hermann Schnitzler, qui les avait déjà comparées pour leur utilisation commune du *Rillenfaltenstill*, pensait que le maître de la châsse de Charlemagne avait pu faire son apprentissage dans l'atelier de Maastricht¹⁴⁴⁷. Il apparut cependant assez vite que les similitudes entre les deux châsses dépassaient de loin le simple degré de parenté. En effet, non seulement les personnages en repoussé des longs côtés et les reliefs du toit, à l'exception de celui de la dédicace, se trouvaient-ils dans la prolongation stylistique directe de ceux de Maastricht, mais les ornements de différents types (vernis bruns, émaux ornementaux, frises estampées) accusaient également une incontestable communauté d'atelier. Les frises de palmettes estampées, par exemple, attestées à la fois sur les reliquaires de Maastricht et la châsse de Charlemagne, sont de toute évidence issues d'une seule et même matrice¹⁴⁴⁸.

¹⁴⁴⁴ *Idem*, p. 26-27.

¹⁴⁴⁵ G. B. LADNER, *Die Anfänge des Kryptoporträts*, dans *Festschrift Michael Settler*, Bern, 1983, p. 83.

¹⁴⁴⁶ *Idem* ; E. G. GRIMME, *Karl der Grosse in seiner Stadt*, dans *Karl der Grosse*, IV, *Das Nachleben*, W. BRAUNFELS et P. E. SCHRAMM éd., Düsseldorf, 1967, p. 238; E. MEUTHEN, *Karl der Grosse, Barbarossa*, Aachen, dans *Idem*, p. 48-64; G. GRIMME, *Der Aachener Domschatz*, p. 66H. FILLITZ, *Idem*, p. 26.

¹⁴⁴⁷ H. SCHNITZLER, *Die Goldschmiedeplastik*, p. 71, 74, 77; *Rheinische Schatzkammer*, p. 20-36.

¹⁴⁴⁸ R. KROOS, *Der Schrein des heiligen Servatius*, p. 120; P. LASKO, *Ars sacra*, p. 273; D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung*, p. 198.

En ce qui concerne la série des rois et des empereurs des longs côtés, une nuance doit cependant être formulée. Hermann Fillitz faisait en effet observer avec raison que si certains personnages de la châsse, comme par exemple Charlemagne et Otton IV, probablement exécutés en premier lieu, s'apparentaient nettement à la châsse de Maastricht, d'autres personnages présentaient en revanche de franches variations stylistiques. Ces différences pouvaient résulter, soit d'une interruption temporaire dans la réalisation du travail, soit de la collaboration simultanée d'au moins deux orfèvres. Fillitz rappelait que Ernst Günther Grimme avait relevé, sur la châsse, l'intervention de quatre mains différentes, ce qui lui paraissait nettement excessif¹⁴⁴⁹.

Le fait que certains personnages, visiblement exécutés par la même main, aient eux-mêmes subi une incontestable évolution stylistique, le portait à privilégier l'hypothèse d'un renouvellement des modèles utilisés en cours de travail. Les reliefs du toit restaient, quant à eux, directement apparentés à la production de l'atelier de la châsse de saint Servais, à l'exception bien entendu du relief de la *Dédicace*, rapproché par Schnitzler du relief de *l'Adoration des Rois* sur la châsse de Notre-Dame¹⁴⁵⁰.

-la châsse de Notre-Dame¹⁴⁵¹ (pl. 40-1)

Le père Arthur Martin, en 1847, relevait déjà, sur la châsse de Notre-Dame, la présence de deux styles différents ; certains personnages, s'apparentant, par leur attitude relativement raide et figée, au style caractéristique de la châsse de Charlemagne¹⁴⁵².

Stéphane Beissel qui, en 1883, consacrait une étude monographique à la châsse de Notre-Dame, devait aboutir à des conclusions analogues¹⁴⁵³. Les lignes fondamentales du raisonnement de Martin étaient reprises et développées. Au premier maître, actif de 1115 à 1220 environ et identifié au maître de la châsse de Charlemagne, il attribuait la décoration des

¹⁴⁴⁹ H. FILLITZ, *op.cit.*, p. 21, n. 31 ; E. G. GRIMME, *Der Dom zu Aachen. Architektur und Ausstattung*, Aachen, 1994, p. 175.

¹⁴⁵⁰ H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer*, p. 20.

¹⁴⁵¹ Le lecteur trouvera un état de la question détaillé dans J. FITSCHEN, *Die Goldschmiedeplastik des Marienschreins im Aachener Dom. Eins Stilgeschichtliche Untersuchung*, Francfort, 1998, p. 13-22.

¹⁴⁵² A. MARTIN, *La Châsse de Notre Dame*, dans C. CAHIER et A. MARTIN, *Mélanges d'archéologie*, Paris, 1847, I, p. 5-26.

¹⁴⁵³ S. BEISSEL, *Der Marienschrein des Aachener Münsters*, dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, V, 1883, p. 1-36; Hermann Schnitzler, en 1934, fonde encore l'essentiel de son exposé sur les conclusions de Beissel; H. SCHNITZLER, *Die Goldschmiedeplastik*, p. 89-91; *Die Spätromanische Goldschmiedebildnerei*, 1936, p. 91-92.

côtés de Charlemagne et du pape Léon III. Ce partage du travail entre deux orfèvres distincts était expliqué de la manière suivante ; suite à la mort du premier orfèvre, un second orfèvre aurait été chargé, entre 1220 et 1237, de la décoration du côté de la Vierge et du pignon du Christ. Cette date charnière de 1220 avait été inspirée à Beissel par un édit de Frédéric II, relatif au financement à l'achèvement de la châsse¹⁴⁵⁴.

Otto von Falke limitait quant à lui l'intervention du premier maître de la châsse de Notre Dame, sur la châsse de Charlemagne, à la réalisation du relief de la *Dédicace*. À ce premier orfèvre, qu'il situait dans la lignée de l'école d'orfèvrerie de Cologne-Siegburg, il opposait le style du second maître, à la fois doué et progressiste, qui incarnait à ses yeux ce que Aix-la-Chapelle avait fait de mieux¹⁴⁵⁵.

Joseph Braun et Eugen Lüthgen, plutôt que d'opposer l'intervention de ces deux maîtres au point de vue qualitatif, préféraient les situer à des étapes distinctes, au sein de l'évolution linéaire de l'orfèvrerie aixoise¹⁴⁵⁶.

D'une manière générale, et cela paraît assez logique, c'est le modèle colonais qui, en dehors de cette tradition purement aixoise, allait être le plus souvent évoqué. Dès 1866, Franz Bock, alors qu'il ignorait encore tout de l'implication de Nicolas de Verdun dans la réalisation de la châsse des Rois Mages, évoquait déjà l'existence d'une filiation évidente entre cette dernière et la châsse de Notre-Dame¹⁴⁵⁷.

Richard Hamann et Max Creutz devaient également, à leur tour, privilégier l'hypothèse d'une influence directe des œuvres de Nicolas de Verdun sur le style du second maître¹⁴⁵⁸.

Hermann Schnitzler, en 1934, qui insistait lourdement sur les affinités stylistiques existant entre le pignon arrière de la châsse des Rois Mages et l'œuvre du second maître de la châsse de Notre-Dame¹⁴⁵⁹, demeurait toutefois, comme ses prédécesseurs, convaincu que les châsses d'Aix-la-Chapelle étaient bel et bien l'œuvre d'un atelier local. Cette notion d'atelier

¹⁴⁵⁴ Dans ce document de 1220, l'empereur Frédéric II donnait l'ordre aux chanoines de consacrer au financement de l'œuvre jusqu'à trois quarts des donations faites dans le tronc de Notre-Dame ; LACOMBLET, *Urkundenbuch*, II, N° 84 ; H. KELLETER, *Eine neue Quelle zur Geschichte der Aachener Reliquienschreine und der darin bewahrten Reliquien*, dans *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins*, XV, 1893, p. 240 ; P. CLEMEN, *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, Das Aachener Münster*, p. 218 ; J. FITSCHEN, *Die Goldschmiedeplastik des Marienschreins im Aachener Dom*, p. 31-37 et 331 avec traduction allemande.

¹⁴⁵⁵ O. VON FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten*, p. 98.

¹⁴⁵⁶ J. BRAUN, *Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst in Vorgotischer Zeit*, München, 1922, II, p. VIII ; E. LÜTHGEN, *Die romanische Plastik in Deutschland*, Bonn-Leipzig, 1923, p. 132 ; Cette évolution, amorcée avec la couronne de lumière, se serait prolongée via les châsses de Charlemagne et de Notre Dame.

¹⁴⁵⁷ F. BOCK, *Karls der Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze*, Cologne, 1866, I, p. 141.

¹⁴⁵⁸ R. HAMANN et H. KOHLHAUSEN, *Der Schrein der heiligen Elisabeth zu Marburg*, Marburg, 1922, I, p. 42 ; M. CREUTZ, *Die Goldschmiedekunst des Maasgebietes*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, 1923, p. 144.

¹⁴⁵⁹ H. SCHNITZLER, *Die Goldschmiedeplastik*, 1934, p. 108.

lui permettait d'expliquer la parenté stylistique du maître principal de la châsse de Charlemagne et du premier maître de la châsse de Notre Dame. Il insistait sur les fortes ressemblances existant entre le relief de la *Dédicace* sur la châsse Charlemagne et les reliefs de la toiture de la châsse de Notre-Dame mais refusait toutefois d'y reconnaître, à l'instar de von Falke, l'œuvre d'un même artiste. Contrairement à ses prédécesseurs, Schnitzler, s'il envisageait toujours la possibilité d'une influence de l'atelier de Maastricht sur le premier maître, la considérait cependant beaucoup plus superficielle que sur la châsse de Charlemagne¹⁴⁶⁰. Parallèlement à l'apport conjugué de l'art rhénan et de la tradition locale, une part importante était également réservée aux influences étrangères, mosanes dans une certaine mesure, mais surtout françaises.

Reprenant une hypothèse d'Eugen Lüthgen, il allait tenter d'expliquer le style caractéristique de la châsse de Notre-Dame par d'éventuelles influences de la sculpture monumentale française. Alors qu'il envisageait le style du premier maître en regard des portails de la cathédrale de Chartres, il situait le second dans le sillage des portails de saint Sixte et du *Jugement Dernier* de la cathédrale de Reims. Nous avons déjà évoqué, dans un précédent chapitre, la manière dont Hermann Schnitzler envisageait cette propagation des influences françaises dans la sphère artistique germanique. Dans cette perspective, l'histoire de l'orfèvrerie mosane des troisième et cinquième décennies du XIIIe siècle se trouvait directement subordonnée à l'influence de la première sculpture rémoise¹⁴⁶¹.

Indépendamment de ce parti pris théorique, les recherches de Hermann Schnitzler présentent un réel intérêt en ce qui concerne la variété et le nombre d'éléments de comparaison, prospectés dans les techniques et les horizons les plus divers. Elles devaient véritablement marquer leur époque. Les spécialistes belges et allemands, comme par exemple Suzanne Collon-Gevaert, Ernst Günther Grimme et Erik Stephany, se contenteraient d'en reprendre les principales conclusions en les étoffant quelque peu de leurs observations personnelles¹⁴⁶².

¹⁴⁶⁰ K. FAYMONVILLE, *Die Kunstdenkmäler des Aachener Münsters*, dans *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, 10, Düsseldorf, 1916, p. 222 ; R. HAMANN, *op.cit.*, p. 20 ; M. CREUTZ, *op.cit.*, p. 143-144 ; depuis l'exposition *Rhin-Meuse*, l'influence de cet atelier est cependant limitée à la châsse de Charlemagne ; D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung*, p. 213.

¹⁴⁶¹ *Idem*, p. 108 ; E. LÜTHGEN, *op.cit.*, p. 134.

¹⁴⁶² E. G. GRIMME, *Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter*, Cologne, 1957, p. 72 et sv ; *der Aachener Domschatz*, dans *Aachener Kunstblätter*, 42, 1972, p. 72 et sv ; *Der Dom Zu Aachen. Architektur und Ausstattung*, Aix-la-Chapelle, 1994, p. 176 et sv ; E. STEPHANY, *Der Aachener Marienschrein*, dans *Rheinische Heimatpflege*, 24, 1987, p. 189 et sv.

En réalité, lorsque l'on envisage l'ensemble des études consacrées à la châsse de Notre Dame depuis la fin du XIXe siècle, on ne manque pas d'être frappés par l'inertie des débats. D'emblée en effet, il fut décidé que la châsse était le produit de deux orfèvres et de deux époques différentes. Les références évoquées pour expliquer leurs styles respectifs étant, presque immuablement, l'école de Maastricht et la châsse de Charlemagne pour le premier, Nicolas de Verdun, la tradition rhéno-mosane, et la sculpture des cathédrales françaises, pour le second.

En 1989, la châsse de Notre-Dame fit, comme celle de Charlemagne, l'objet d'une campagne de restauration¹⁴⁶³. Profitant du démontage temporaire des décors orfèvrés, Jürgen Fitschen devait reprendre la problématique à son point de départ. Aucun aspect de la question ne devait être négligé, qu'il s'agisse de l'étude scrupuleuse des sources manuscrites, ou de l'examen du bien fondé des affinités souvent évoquées entre la châsse et la production artistique de l'époque (sculptures et orfèvreries rhéno-mosanes, sculpture monumentale française, peinture de manuscrit et vitrail). Une telle entreprise devait immanquablement porter ses fruits. Les résultats allaient s'avérer à la fois variés et riches en enseignements. De nombreuses idées reçues allaient tomber¹⁴⁶⁴.

Parmi les multiples certitudes remises en question par cette étude, il convient avant tout d'aborder la question de la chronologie et de la répartition du travail entre les orfèvres. Comme nous venons de le souligner, les historiens de l'art s'accordaient jusqu'alors pour considérer que la châsse était l'œuvre de deux maîtres dont l'intervention respective était généralement située entre 1215 et 1220 pour le premier, et entre 1220 et 1237 pour le second.

Par l'étude comparative des sources écrites et de la châsse, Jürgen Fitschen parvint à démontrer que ses prédécesseurs s'étaient fourvoyés, le travail n'ayant pas pu commencer avant 1221. Par ailleurs, un examen stylistique et technique minutieux du décor orfèvré lui apporta la conviction que l'on n'était pas en présence du travail de deux orfèvres, mais bien deux équipes constituées chacune de plusieurs orfèvres travaillant sous un même idiome stylistique. Ces deux ateliers n'étaient d'ailleurs probablement pas intervenus successivement, comme on l'avait toujours cru, mais plutôt simultanément. Jürgen Fitschen, sur base d'un

¹⁴⁶³ H. LEPIE et R. MATZ, *Der konservierte Marienschrein*, dans *der Aachener Marienschrein. Eine Festschrift*, D. P. WYNANDS (sous la dir.), Aix-la-Chapelle, 2000, p. 49-72.

¹⁴⁶⁴ J. FITSCHEN, *Die Goldschmiedeplastik des Marienschreins im Aachener Dom*, Europäische Hochschulschriften, Pater Lang, 1998; J. FITSCHEN, *Die Entstehung des Marienschreins und seine stilgeschichtliche Stellung in der Kunst des Rhein-Maas-Gebietes der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts*, dans *der Aachener Marienschrein. Eine Festschrift*, p. 73-90.

ensemble de comparaisons stylistiques avec la production artistiques contemporaine, situait le début des travaux vers 1230.

L'intervention du premier atelier, dont le style reprenait quelques principes formels présents sur les châsse de saint Servais et de Charlemagne, ainsi que sur certains sceaux colonais, était située dans le sillage des tendances antiquisantes caractéristiques des développements du style 1200 dans la région mosane et le nord de la France. Des œuvres comme le reliquaire de Mettlach et l'évangélaire de Groß-Saint-Martin étaient intégrés dans une même tendance stylistique en ce qui concerne la conception des drapés et des anatomies.

L'intervention du second atelier était, quant à elle, comparée, par son extrême plasticité, aux œuvres de Nicolas de Verdun, qu'il s'agisse des personnages des longs côtés de la châsse des Rois Mages, des personnages en repoussé de la châsse de Tournai, ou encore du Christ trônant du pignon avant de la châsse des Rois Mages. Jürgen Fitschen admettait toutefois que ces ressemblances se limitaient à la conception monumentale des personnages, le style caractéristique de Nicolas ne se répétant pas comme tel à Aix-la-Chapelle. Il interprétait les drapés caractéristiques des personnages du second atelier, fort comparables par ailleurs à certaines orfèvreries trévires, comme la staurothèque de saint Matthias, sous l'angle de la gothicisation caractéristique des développements stylistiques de la fin des années 1230.

La théorie d'Hermann Schnitzler concernant une influence des sculptures de Chartres et de Reims sur les maîtres aixois était, quant à elle, remise en question pour des raisons évidentes d'ordre chronologique¹⁴⁶⁵. Les sculptures de Chartres le plus apparentées aux personnages du côté de Charlemagne étant postérieures à 1220, et les ensembles sculptés de Reims, généralement comparés aux personnages du second groupe, remontant au plus tôt aux années 1225-1230, l'hypothèse d'une influence directe de ces ensembles sur les orfèvres d'Aix-la-Chapelle ne tenait tout simplement pas la route. Dans ce contexte, Jürgen Fitschen jugeait préférable d'expliquer les quelques affinités existant entre ces œuvres par leur référence commune aux manifestations diverses du style 1200. Si, à l'issue de cette étude, le premier atelier était toujours situé au sein d'une tradition d'orfèvrerie locale, l'origine du second restait, quant à elle, indéterminée.

L'achèvement de la campagne de restauration devait donner lieu à la publication, en 2000, sous la direction de Dieter Wynands, d'un magistral ouvrage de synthèse dans lequel la

¹⁴⁶⁵ Eva Maria Link déjà, dans sa thèse consacrée à l'orfèvre Hugo d'Oignies, avait jugé préférable de rechercher les sources du style du second atelier d'Aix la Chapelle chez Nicolas de Verdun plutôt que dans le répertoire sculpté des Cathédrales françaises.

châsse de Notre-Dame se trouvait abordée sous les perspectives les plus diverses : historique, technologique, stylistique, iconographique, théologique, ...¹⁴⁶⁶

d. la châsse de saint Remacle de Stavelot et la châsse de Notre Dame de Huy

-la châsse de saint Remacle de Stavelot (pl. 40-1)

Jules Helbig, considérait les châsses de saint Remacle, à Stavelot, et de Notre-Dame, à Huy, comme les deux plus importants témoins de l'orfèvrerie mosane du XIII^e siècle. Relevant d'étroites analogies entre les deux œuvres, il attribuait leur réalisation à un atelier mosan, actif vers le milieu du siècle¹⁴⁶⁷. Cette chronologie lui avait été inspirée par la transcription, par Martène et Durand, d'une lettre des moines de Stavelot adressée, en 1163, à l'abbé Archambaud de Solignac, et dans laquelle il était question de la confection d'une nouvelle châsse¹⁴⁶⁸.

Otto von Falke, frappé, pour sa part, par les similitudes existant entre la châsse stavelotaine et celle de Notre-Dame, à Aix-la-Chapelle, songeait également à leur attribuer une origine commune¹⁴⁶⁹.

Hermann Schnitzler, en revanche, devait rejeter fermement cette hypothèse. S'il ne réfutait pas totalement l'existence d'un certain nombre de ressemblances entre les deux châsses, il considérait tout au plus la châsse stavelotaine comme une mauvaise copie de celle d'Aix-la-Chapelle. S'appuyant sur les échanges épistolaires entre les moines de Stavelot et de Solignac, il situait l'achèvement de la châsse vers 1265. Il proposait, sur base de cette datation, d'expliquer les variations perceptibles dans le style des personnages au repoussé, par un partage du travail en trois interventions successives. Un premier orfèvre, très proche du style de la châsse de Notre-Dame aurait réalisé les personnages des longs côtés vers 1240-1250. Son interprétation du *Rillenfaltenstil*, plus incisive que celle du maître de la châsse d'Aix-la-Chapelle, lui permettait d'avancer des rapprochements avec quelques œuvres

¹⁴⁶⁶ D. P. WYNANDS (sous la dir.), *der Aachener Marienschrein. Eine Festschrift*, Aix-la-Chapelle, 2000.

¹⁴⁶⁷ J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques*, p. 75 ; J. HELBIG, *L'Art mosan*, 1906, p. 101-102.

¹⁴⁶⁸ *Idem* ; E. MARTÈNE et U. DURAND, *Voyage Littéraire*, II, p. 153.

¹⁴⁶⁹ O. VON FALKE et E. FRAUBERGER, *op.cit.*, p. 102-103; voir également J. DESTRÉE, dans le catalogue de l'exposition de *l'Art ancien*, Liège, 1905, n° 3; M. CREUTZ, dans les *Belgische Kunstdenkmäler*, I, p. 150 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, XXIV, 1932.

mosanes contemporaines, comme par exemple la châsse de saint Maur de l'abbaye Florennes, et les œuvres de l'orfèvre Hugo d'Oignies. Il attribuait les reliefs narratifs de la toiture à un second maître, qui aurait succédé au premier dans les années 1250-1260. Le style de ce second maître correspondait à l'introduction du style gothique en région mosane. Schnitzler envisageait à ce sujet une influence possible de la façade occidentale de la cathédrale de Reims. Il attribuait, enfin, à un troisième maître, actif vers 1260-1265, la réalisation des statuettes de la Vierge et du Christ des pignons¹⁴⁷⁰.

Par la suite, pendant des décennies, le discours scientifique relatif à la châsse stavelotaine ne devait plus connaître d'évolution majeure. Les spécialistes continuaient invariablement à s'appuyer sur la lettre de 1163, pour situer à cette époque la réalisation de la châsse.

Cette stagnation relative du discours scientifique devait perdurer jusqu'à la fin des années quatre-vingt. Benoît Van den Bossche devait alors consacrer un excellent mémoire de licence à la châsse stavelotaine. Dans les conclusions de cette monographie, publiée, en 1989, dans les *Aachener Kunstblätter*, la datation traditionnelle de la mise en chantier de l'œuvre, en 1263, se trouvait fondamentalement remise en question¹⁴⁷¹.

La formule verbale *fieri fecimus* contenue dans la célèbre missive de 1263 adressée par les moines stavelotains à leurs frères de Solignac avait généralement été traduite dans le sens de « nous allons faire ». Benoît van den Bossche privilégiait, quant à lui, une traduction dans le sens « nous avons fait », impliquant une antériorité des travaux. Sous cette perspective, rien ne s'opposait plus à ce que le chantier ait été mis en route plusieurs décennies plus tôt, ce qui permettait du même coup de justifier les similitudes existant entre la châsse stavelotaine et son supposé modèle aixois¹⁴⁷².

Comme Hermann Schnitzler, Benoît Van den Bossche partageait le travail entre trois orfèvres, ou ateliers, successifs : la première intervention, correspondant à la planification du projet et à la réalisation des apôtres des longs côtés, était située entre 1220 et 1245¹⁴⁷³, la

¹⁴⁷⁰ H. SCHNITZLER, *Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinwerkstatt*, p. 114-120.

¹⁴⁷¹ VAN DEN BOSSCHE, *La châsse de Saint Remacle à Stavelot (Étude iconographique et stylistique des bas-reliefs et des statuettes)*, dans *Aachener Kunstblätter des Museumvereins*, Aachen, 1989/90, p. 47-73 ; et du même auteur, *La châsse de saint Remacle à Stavelot. Étude des éléments décoratifs*, dans *Bulletin de la classe des Beaux Arts. Académie royale de Belgique*, 6^e série, V, 1994, p. ... ; *Réflexions sur l'iconologie de la châsse de saint Remacle*, dans *Bulletin de la société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, LXII, 1997, p. 1-12.

¹⁴⁷² *Idem*, p. 47.

¹⁴⁷³ Tout en admettant avec Otto von Falke, Benoît Van den Bossche et Jürgen Fitschen que les apôtres des longs côtés et plusieurs éléments ornementaux de la châsse de saint Remacle sont très vraisemblablement l'œuvre de l'atelier d'Aix-la-Chapelle, repousser le début potentiel de cette première intervention jusqu'en 1220 nous semble toutefois excessif. Ne serait-il dans ce cas pas plus raisonnable de situer le début des travaux après

seconde, correspondant à la création des personnages restants, soit la Vierge, le Christ, et les évêques Lambert et Remacle, était située, pour des raisons strictement stylistiques, entre 1240 et 1260, et la troisième, correspondant à la création des reliefs du toit et à l'achèvement de la châsse, était située entre 1255 et 1268¹⁴⁷⁴. Dans cette optique, la châsse n'était plus perçue comme une œuvre archaïsante, mais plutôt comme une réalisation située à la croisée de deux esthétiques, une première encore fortement imprégnée de l'humanisme 1200, et une seconde résolument progressiste¹⁴⁷⁵.

En 2002, dans la revue le *Vieux Liège*, Philippe George allait à son tour exprimer son point de vue concernant la châsse de saint Remacle¹⁴⁷⁶. En réalité, cette étude doit être perçue comme la réponse cinglante d'un historien face aux hypothèses d'un historien de l'art. Elle illustre éloquemment l'incompatibilité qui peut quelques fois exister entre les deux disciplines. L'exposé se fonde sur un parti pris on ne peut plus traditionaliste : la châsse aurait été exécutée entre 1263 et 1268¹⁴⁷⁷. Selon Philippe George, la tranche chronologique de 1220-1245, avancée pour le début des travaux, ne cadrerait absolument pas avec l'état des finances de l'abbaye stavelotaine dans la seconde décennie du XIII^e siècle. Le contexte n'était selon lui absolument pas propice à la mise en chantier d'un projet d'une telle envergure. En réalité, Benoît van den Bossche, à qui cette difficulté n'avait pas échappé, y avait vu précisément une argumentation supplémentaire en faveur de la fragmentation de l'entreprise en trois étapes successives¹⁴⁷⁸.

Philippe George soutenait au contraire que la châsse stavelotaine s'inscrivait particulièrement bien dans le contexte de l'orfèvrerie mosane des années 1260, comme l'attestait particulièrement bien la châsse de Notre-Dame, de la Collégiale de Huy (1260-1270)¹⁴⁷⁹.

l'achèvement de la châsse de Notre-Dame, soit vers 1240 au plus tôt ?

¹⁴⁷⁴ Alors qu'il relevait des similitudes confondantes entre les apôtres stavelotains et leurs homologues aixois (d'étroites affinités existant également entre les parties ornementales de ces deux châsses), Benoît Van de Bossche situait les personnages restants et les reliefs du toit dans des phases stylistiques plus progressistes, reflétant l'avancée du style gothique en région mosane. Il trouvait des équivalents stylistiques aux représentations de la Vierge, du Christ et des deux évêques dans le Christ en bois de Rausa, et dans les personnages des châsses d'Amay et Amiens ; *Idem*, p. 58-63.

¹⁴⁷⁵ *Idem*, p. 69.

¹⁴⁷⁶ P. GEORGE, *La châsse de saint Remacle de Stavelot (1263-1268) et Liège*, dans le *Bulletin de la Société royale le Vieux Liège*, XIV, 11-12, p. 317-334.

¹⁴⁷⁷ Philippe George rappelle que, selon la missive de 1263, le transfert des reliques dans la nouvelle châsse ne saurait tarder ; P. GEORGE, *Idem*, p. 318 ; Cela ne signifierait-il précisément pas que le travail est déjà bien avancé à cette date ?

¹⁴⁷⁸ B. VAN DEN BOSSCHE, *op.cit.*, p. 69.

¹⁴⁷⁹ P. GEORGE, *op.cit.*, p. 320.

L'historien liégeois retirant l'essentiel de ses observations stylistiques de l'étude que Robert Didier avait consacrée, en 1970, à la châsse hutoise, la question de la parenté avec la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle (1220-1237) n'était que très sommairement évoquée. Pour justifier les affinités existant entre ces deux châsses, il soutenait l'hypothèse selon laquelle l'orfèvre stavelotain, probablement fort âgé lors de la réalisation de la châsse de saint Remacle, avait pu être formé à Aix-la-Chapelle. Les similitudes des parties ornementales de l'une et l'autre châsse étaient justifiées par la transmission de cahiers de modèles et d'outils d'un atelier à l'autre. Dans ce contexte, les ressemblances entre les châsses de Stavelot et de Huy se justifiaient, comme Robert Didier avait pu le suggérer, par l'utilisation d'un modèle commun non identifié¹⁴⁸⁰.

L'étude iconologique du reliquaire, intégrée dans une rubrique intitulée *dialogue interdisciplinaire*, développait quant à elle une argumentation plus personnelle¹⁴⁸¹. À l'époque de l'achèvement du reliquaire, l'évêque liégeois Henri de Gueldre se trouvait à la tête de l'abbaye stavelotaine ; l'épiscopat liégeois et l'abbaye ardennaise n'avaient jamais été si proches. La création d'une châsse regroupant en place d'honneur, sur ses flancs, les portraits épiscopaux de Remacle, fondateur de l'abbaye, et de saint Lambert, prenait dans ce contexte tout son sens.

Jürgen Fitschen, confronté à son tour aux incontestables ressemblances existant entre les châsses de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle et de saint Remacle, estimait, à l'instar d'Otto von Falke et de Benoît Van den Bossche, qu'il n'était pas totalement invraisemblable d'imaginer qu'un des orfèvres de l'atelier aixois ait pu, par la suite, participer à la réalisation de la châsse stavelotaine. Plus attentif toutefois, que son prédécesseur, à la datation apportée par la missive de 1263, et sur base d'une confrontation stylistique avec quelques orfèvreries originaires de l'Entre-Sambre-et-Meuse, il situait la mise en chantier de la châsse de Remacle entre 1150-1160. Comme pour la châsse de Notre-Dame, il estimait que l'origine du style antiquisant de la châsse stavelotaine dérivait encore des personnages en repoussé, sur la châsse des Rois Mages de Cologne. Conscient de l'important laps de temps séparant Nicolas de Verdun des châsses d'Aix et de Stavelot, il envisageait l'existence, en terre mosane,

¹⁴⁸⁰ *Idem*, p. 325 ; Si on exclut la possibilité, toujours présente, de la référence à une châsse mosane aujourd'hui perdue, quelle autre châsse que celle d'Aix pourrait avoir servi de modèle commun aux châsses de Stavelot et de Huy ?

¹⁴⁸¹ Il s'agit évidemment d'une réplique directe à l'étude iconologique publiée par Benoît van den Bossche quelques années plus tôt.

d'intermédiaires disparus. La fait précis que la châsse stavelotaine soit, bien que plus récente, l'œuvre la plus proche au point de vue stylistique de la châsse de Notre Dame, le poussait à se demander, avec une prudente réserve, si l'origine du second atelier d'Aix-la-Chapelle ne devait pas être recherchée en région mosane¹⁴⁸².

Au cours des dernières décennies du XXe siècle, les spécialistes de l'art mosan furent gratifiés de quelques heureuses surprises¹⁴⁸³. Parmi celles-ci, il convient de mentionner la mise au jour, en juillet 1987, dans le cadre des fouilles de l'abbaye de Stavelot, d'une plaquette filigranée présentant un décor analogue à celui des plaques ornementales de la châsse de saint Remacle. Sa restauration par l'*Institut royal du Patrimoine Artistique* donna lieu à une publication collective dans le *Bulletin* de l'Institut¹⁴⁸⁴. Benoît van den Bossche, qui y soulignait les similitudes existant entre cette plaque et, non seulement la châsse du saint abbé, mais également quelques orfèvreries colonaises, signalait l'intéressante théorie avancée à ce sujet par J. H. Baumgarten dans le catalogue de l'exposition *Ornamenta ecclesiae*. Selon ce dernier, ces plaques filigranées, d'un type bien reconnaissable, pourraient être toutes issues du même atelier colonais¹⁴⁸⁵. Si cette hypothèse devait se préciser, elle confirmerait du même coup l'existence, depuis longtemps soupçonnée, d'un système de sous-traitance au sein des ateliers d'orfèvrerie rhéno-mosans.

-la châsse de Notre Dame de la Collégiale de Huy (pl. 41-2)

Vierset-Godin, en 1862, signalait la châsse de Notre-Dame dans une description du Trésor de Huy, publiée dans le Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie. Il tenait, à son égard, des propos encenseurs :

¹⁴⁸² J. FITSCHEN, *op.cit.*, p. 277-289 et 328.

¹⁴⁸³ On songera par exemple à la redécouverte de deux oeuvres que l'on croyait définitivement perdues : la phylactères de Lobbes et la châsse de saint Maur...

¹⁴⁸⁴ G. DEWANCKEL, G. DE NISCO, P. PAQUET et B. VAN DEN BOSSCHE, *Une plaquette filigranée du XIIIe siècle découverte à Stavelot. Identification et conservation*, dans *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 1993, p. 180-186.

¹⁴⁸⁵ Étaient reprises dans ce groupe les plaquettes filigranées des bras reliquaires de saint Géréon et de saint Cunibert, du reliquaire de la barbe de saint Blaise et de la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle ; J.-H. BAUMGARTEN, *Armreliquiar*, dans le catalogue de l'exposition *Ornamenta Ecclesiae*, p. 242-265.

« Cette œuvre remarquable appartient à la première moitié du XIIIe siècle, et nous croyons pouvoir dire qu'elle constitue une des belles créations de l'orfèvrerie, si splendide, de l'art chrétien à cette époque. »¹⁴⁸⁶

Ses successeurs adopteraient un point de vue nettement moins admiratif...¹⁴⁸⁷

Hermann Schnitzler pensait qu'il n'était pas impossible que la châsse de Huy soit issue du même atelier que la châsse de saint Remacle de Stavelot¹⁴⁸⁸, mais Suzanne Collon-Gevaert estimait au contraire qu'elle s'en différenciait nettement par sa qualité médiocre :

« La châsse de Notre-Dame se différencie du groupe (Stavelot, Aix, etc.) par le caractère négligé, rude et manifestement indigent de sa technique. C'est la parente pauvre de la famille. L'œuvre a cependant des affinités avec la châsse de saint Remacle dont elle semble une copie maladroite. »¹⁴⁸⁹

La restauration de la châsse à l'Institut royal du Patrimoine Artistique, en 1967, allait déboucher, trois ans plus tard, sur une publication collective¹⁴⁹⁰. Il s'agissait de la première publication de grande ampleur consacrée à la châsse hutoise. Robert Didier y menait brillamment le dossier archéologique. Cette étude de fond, dont l'intérêt se situe sur plusieurs plans, contribua à sortir la châsse de l'oubli relatif qui l'accablait depuis le début du XXe siècle. Plutôt que d'y voir une œuvre médiocre et abâtardie située dans le lointain sillage du style 1200, il démontrait qu'il s'agissait tout au contraire d'une œuvre progressiste, réussissant avec brio le mariage d'éléments traditionnels propres au répertoire structurel et technique des châsses rhéno-mosanes, et d'éléments novateurs témoignant de l'intégration réussie des nouveaux principes stylistiques venus de France. Sur ce plan, les personnages en repoussé, et tout particulièrement la Vierge du pignon, étaient comparés à quelques œuvres de qualité de la seconde moitié du XIIIe siècle, comme, par exemple, la Vierge de la collégiale de Walcourt¹⁴⁹¹. Dans cette optique, la châsse de saint Remacle, en fonction de sa datation

¹⁴⁸⁶ VIERSET GODIN, *Église collégiale de Huy. Description du trésor*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, I, 1862, p. 398.

¹⁴⁸⁷ DEMARET, *La collégiale Notre-Dame à Huy. Notes et Documents*, 3. *Ameublement artistique, trésor et archives*, Huy, 1924, p. 58-82.

¹⁴⁸⁸ H. SCHNITZLER, *Die Goldschmiedeplastik*, p. ...

¹⁴⁸⁹ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 236.

¹⁴⁹⁰ R. DIDIER, L. MAES, L. MAASSCHELEIN-KLEINER, J.-P. SOSSON, D. THOMAS-GOORIERCKX, *La châsse de Notre-Dame de Huy et sa restauration*, dans *Bulletin de l'Institut Royal du patrimoine Artistique*, 1970, p. 5-81.

¹⁴⁹¹ *Idem*, p. 40.

traditionnelle (1263-1267) était considérée comme une œuvre rétrograde en regard de la châsse de Huy, strictement contemporaine puisque datée par Didier dans les années 1260-1270. Il allait même jusqu'à envisager une antériorité possible de cette dernière sur celle de Stavelot, supposition qu'aucune source toutefois ne permettait de justifier, la première mention de la châsse de Notre Dame n'étant pas antérieure à 1274¹⁴⁹².

Le second apport de cette étude, et certainement non le moindre, concerne la mise en évidence par Robert Didier, sur les figures en repoussé de la châsse, de la technique méconnue du pseudo nielle, technique mentionnée par Théophile dans son traité sous l'appellation « *atramentum* »¹⁴⁹³, mais que l'on n'avait jusqu'alors relevé sur aucune orfèvrerie du domaine rhéno-mosan. Cette glaçure noirâtre, appliquée sur la couche de dorure étant fragile par définition, il n'est pas étonnant qu'elle n'ait pu, dans la majorité des cas, résister à des siècles de nettoyage. Son excellent état de conservation, sur la châsse hutoise, est uniquement dû au désintéressement relatif dont elle fit l'objet depuis le XIXe siècle. Le pseudo nielle n'aurait probablement pas résisté à l'agression chimique d'une restauration trop radicale. Sous cet aspect, la châsse de Notre-Dame constitue un *unicum*. Un examen attentif de plusieurs châsses issues du domaine rhéno-mosan devait toutefois révéler des traces analogues de pseudo nielle sur plusieurs d'entre elles, ce qui, du même coup, apportait une confirmation à cette troublante découverte¹⁴⁹⁴.

À plusieurs reprises, Robert Didier devait souligner avec insistance le caractère superficiel des ressemblances souvent évoquées entre les châsses de Notre-Dame et de saint Remacle¹⁴⁹⁵.

Benoît van den Bossche considérait, pour sa part, la châsse hutoise comme une copie textuelle de celle de Stavelot, reflétant toutefois les avancées stylistiques des années 1270¹⁴⁹⁶.

¹⁴⁹² « Chronologiquement, rien n'empêche d'ailleurs que le rapport des influences soit inversé et que Stavelot dépende, dans une certaine mesure, de la châsse hutoise. Cette hypothèse n'est peut-être pas vérifiable. Mais l'hypothèse inverse, admise jusqu'à présent, paraît bien improbable, tout au moins en ce qui concerne la plastique des statuettes. » (*Idem*, p. 44).

¹⁴⁹³ *Idem*, p. 48 ; cette technique est mentionnée dans le livre III du traité de Théophile, sous les rubriques *De colorando auro*, et *De poliendo auro*.

¹⁴⁹⁴ Des traces de pseudo nielle furent en effet relevées en dessous du socle des personnages des longs côtés de la châsse des Rois Mages, sur la châsse de Notre-Dame de Tournai, sur les châsses d'Aix-la-Chapelle, d'une manière très fragmentaire sur la châsse de saint Remacle et sur la châsse de sainte Elisabeth à Marburg ; *Idem*, p. 46.

¹⁴⁹⁵ *Idem*, p. 42-44.

¹⁴⁹⁶ B. VAN DEN BOSSCHE, *op.cit.*, p. 68.

e. la châsse de saint Éleuthère (pl. 42-2)

Les reliques de saint Éleuthère, premier évêque de Tournai, furent officiellement déposées en 1247 dans une nouvelle châsse. Conservée au trésor de la cathédrale, cette dernière suscite, depuis le milieu du XIXe siècle, des commentaires élogieux de la part des historiens de l'art¹⁴⁹⁷. Adolphe Napoléon Didron, par exemple, la considérait comme le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie médiévale. Dehaisnes, quant à lui, comparait les apôtres en repoussé des longs côtés aux plus belles statues de la Cathédrale de Reims¹⁴⁹⁸.

Louis Cloquet, en 1889, qui publiait une description commentée de la châsse dans la *Revue de l'Art Chrétien*¹⁴⁹⁹, s'avouait frappé par les similitudes existant entre cette dernière et la châsse de Notre-Dame. Il signalait, à ce titre, la présence, sur la bordure, d'une petite plaque ornementale, ornée d'un décor animalier. La qualité de cette plaque lui paraissant de loin supérieure aux autres ornements, il se demandait s'il ne convenait pas d'y voir un modèle transmis par l'atelier de Nicolas de Verdun à ses successeurs¹⁵⁰⁰.

Margarete Fügmann, en 1931, dans le cadre de sa remarquable thèse de doctorat consacrée aux reliquaires du premier gothique, analysait en détail le décor orfèvré de la châsse, parties figuratives et ornementales confondues. Elle allait, dans cette étude, pour la première fois, mettre en évidence l'intervention de deux orfèvres différents. Au plus doué, elle attribuait les représentations de saint Éleuthère et des apôtres Pierre, Paul et Jean. Le second avait quant à lui réalisé les autres personnages dans un style analogue quoique plus raide et moins soigné. Au point de vue stylistique, ces deux orfèvres se situaient dans la zone d'influence des ensembles sculptés de la Cathédrale de Reims¹⁵⁰¹.

Paul Rolland, la même année, dans une thèse visant à démontrer l'influence durable de l'art mosan sur l'orfèvrerie tournaisienne du XIIIe siècle, percevait la châsse de saint Éleuthère comme la continuation directe des tendances stylistiques introduites au début du

¹⁴⁹⁷ LE MAISTRE D'ANTAING, *Châsse de Saint Éleuthère à Tournai*, dans *Annales archéologiques*, XIII, 1854 p. 57 et sv. , et p. 113 et sv. ; L. GAUCHEREL et LE MAISTRE D'ANTAING, *La châsse de saint Éleuthère*, Tournai, 1854 ; TEXIER, *Orfèvrerie des XIIe et XIIIe*, dans *Annales archéologiques*, XIV, 1854, p. 114 et sv. ; MARCHAL, *la sculpture*, p. 115.

¹⁴⁹⁸ DIDRON, *Annales archéologiques*, tome XIII, p. 122 ; DEHAISNES, *L'art chrétien avant le XVe siècle dans la Flandre, le Hainaut et l'Artois*, p. 113.

¹⁴⁹⁹ L. CLOQUET, *La châsse de saint Éleuthère à Tournai*, dans *Revue de l'art chrétien*, 7, 1889, p. 188 et sv. et *Bulletin de la Société historique de Tournai*, XXIV, 1892, p. 7.

¹⁵⁰⁰ Supposition reprise par Paul Rolland en 1931 ; P. ROLLAND, *Une pénétration de l'art mosan dans l'art scaldien : l'orfèvrerie*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 1931, fasc. IV, p. 157-

¹⁵⁰¹ Margarete FÜGMANN, *Frühgotische Reliquiar*, p. 37.

siècle par Nicolas de Verdun. L'évolution de la châsse de saint Éleuthère, par rapport à la châsse de Notre-Dame, était expliquée par l'influence d'un autre grand nom de l'art mosan, l'orfèvre Hugo d'Oignies¹⁵⁰².

Paul Rolland défendait l'idée selon laquelle la métropole tournaisienne avait, depuis le début du XIIIe siècle, suivi une évolution analogue à celle de la région mosane, de sorte qu'il lui semblait raisonnable de la considérer comme une enclave artistique de cette dernière. La présence, sur la châsse de saint Éleuthère, de caractéristiques formelles et stylistiques directement empruntées au gothique français le portait toutefois à nuancer son propos :

« En vertu des raisons qui nous ont fait attribuer la châsse de saint Éleuthère à un atelier local, c'est-à-dire en présence de la poussée gothique nouvelle, qui atteint les rives de l'Escaut bien avant celles de la Meuse, nous devons réduire notre concept de sujétion de l'art scaldien envers l'art mosan à mesure que le XIIIe siècle approche de son milieu. A ce moment, l'orfèvrerie tournaisienne se trouve comme ballotée entre les influences de l'est et du sud-ouest et l'on peut presque parler de collaboration, de fusion sinon d'apports mosano-scaldiens, au moins d'apports franco-mosans. »¹⁵⁰³

Suzanne Collon-Gevaert, dans son *Histoire des arts du métal*, faisait observer, de son côté, que la présence d'influences rémoises n'avaient rien de surprenant puisque Tournai faisait partie, à cette époque, de la province ecclésiastique de Reims¹⁵⁰⁴.

En réalité, ces premières publications donnent le ton ; la châsse y est communément perçue comme un véritable chef-d'œuvre, fruit du cumul heureux d'influences diverses. Les rôles conjugués de la tradition romane de la Meuse et du gothique rémois, ainsi que, d'une manière plus spécifique, des orfèvres Nicolas de Verdun et Hugo d'Oignies, sont invariablement évoqués. Le discours scientifique ne devait guère évoluer pendant la seconde partie du XXe siècle¹⁵⁰⁵. Aussi, la notice d'Anton von Eeuw, dans le catalogue de la grande exposition *Rhin Meuse*, n'apporte-t-elle rien de véritablement novateur à ce dossier¹⁵⁰⁶.

¹⁵⁰² P. ROLLAND, *op.cit.*

¹⁵⁰³ *Idem.*

¹⁵⁰⁴ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, p. 220.

¹⁵⁰⁵ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, catalogue de l'exposition de *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, 1951, n° 134, p. 180 ; Catalogue de l'exposition *Art religieux*, Tournai, 1958, n° 58 J.J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, 1971, p. 363 ; Catalogue de l'exposition *Trésors Sacrés. Cathédrale de Tournai*, Tournai, 1971, n° 81.

¹⁵⁰⁶ Anton von EEUW, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, M11, p. 355 ; L'auteur y insiste toutefois sur l'extrême richesse des parties ornementales, particulièrement envahissantes, rompant de cette manière le

Cette exposition devait cependant jouer, indirectement, un rôle décisif dans le dossier scientifique de la châsse.

Walter Schülten, s'était, à cette occasion, attaché à l'observation des décors estampés sur les œuvres de Nicolas de Verdun, ce qui l'avait conduit à s'intéresser, également, aux éléments ornementaux de la châsse de saint Éleuthère. Depuis longtemps déjà, les spécialistes avaient signalé d'indéniables ressemblances entre ces derniers et l'ornementation de la châsse de Notre-Dame, de sorte que l'on s'interrogeait quant à la nature exacte de la filiation existant entre les deux ateliers tournaisiens. En réalité, si des motifs estampés d'un type similaire apparaissent sur les deux châsses, il apparut assez vite au spécialiste allemand qu'ils ne pouvaient d'aucune manière avoir été produits par les mêmes outils. Il n'y avait donc eu aucune transmission directe entre les deux ateliers, si ce n'est celle d'une influence artistique d'ordre général¹⁵⁰⁷.

Mais l'exposition *Rhin-Meuse* devait avoir des répercussions encore plus directes sur le destin de la châsse de saint Éleuthère ; l'orfèvre René Durieu, chargé de vérifier le bon état de la châsse avant son expédition, avait pu constater que de nombreuses parties du décor avaient été interchangées. Elles furent, pour l'exposition, provisoirement remontées dans leur position originelle. L'exposition terminée, la châsse fut à nouveau démontée en vue d'une restauration plus approfondie. Il apparut, à cette occasion, que d'autres éléments devaient également permuter. Quelques adjonctions résultant des trois campagnes de restauration antérieures furent supprimées. Les pommeaux disparus de la toiture furent reproduits à l'identique. Cette intervention, achevée en 1976, donna, par ailleurs, l'occasion à Jean Marie Lequeux de retracer, dans le cadre du *Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, l'historique de restaurations subies par la châsse depuis le début du XIXe siècle¹⁵⁰⁸.

principe de décoration alternante et rythmique propre à l'âge d'or mosan.

¹⁵⁰⁷ W. SCHULTEN, *De l'usage des poinçons dans l'atelier d'orfèvrerie de Nicolas de Verdun*, dans la catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 318-319.

¹⁵⁰⁸ J.-M. LEQUEUX, *Rapport sur les dernières restaurations de la châsse de saint Éleuthère*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Huy, 1976, p. 813-817.

f. la châsse de saint Symètre à Lierneux (pl. 43-1)

Présente aux expositions liégeoises de 1881 et de 1905¹⁵⁰⁹, la châsse de saint Symètre, considérée comme un objet religieux d'un intérêt artistique limité, devait être pendant longtemps négligée¹⁵¹⁰. Seul son programme iconographique continuerait à retenir quelque peu l'attention des chercheurs¹⁵¹¹.

Un mémoire de licence non publié, présenté à l'*UCL*, en 1973, constitue la première approche monographique véritable de la châsse¹⁵¹².

L'exposition consacrée au patrimoine religieux du pays de Lierneux, en 1992, donnerait à Benoît Van den Bossche l'occasion de publier une intéressante étude globale du reliquaire¹⁵¹³. Pour la première fois, l'intérêt de la châsse était souligné, en tant qu'interprétation populaire des œuvres majeures de l'orfèvrerie rhéno-mosane des XIIe-XIIIe siècles. La châsse avait été, jusqu'alors, alternativement datée dans le courant du XIIe, puis du XIIIe siècle. Une étude consciencieuse du reliquaire et des sources s'y rapportant, devait toutefois conduire Benoît Van den Bossche à avancer une nouvelle hypothèse de datation, dans les années 1250-1270¹⁵¹⁴. Il s'agit d'un des atouts majeurs de cette étude.

Philippe George, en 2002, se demandait quant à lui si, au même titre que ce qu'il avait déjà avancé au sujet de la châsse de saint Remacle de Stavelot, Henri de Gueldre ne se serait pas personnellement trouvé à l'origine de la châsse de Lierneux. Cette hypothèse lui avait été inspirée par la présence, sur la châsse, de reliefs faisant allusion à la légende du Chevalier au Cygne. Or Henri était effectivement apparenté à plusieurs familles lotharingiennes

¹⁵⁰⁹ Catalogue de l'exposition de *l'art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1881, Liège, p. 38-39 ; Catalogue de *l'exposition de l'art ancien au Pays de Liège*, 1905, n° 6.

¹⁵¹⁰ Elle figurera toutefois dans le catalogue de certaines expositions locales ; Catalogue de l'exposition *Trésors des abbayes de Stavelot-Malmedy et dépendances*, Stavelot, 1965, p. 111-112 ; Catalogue de l'exposition *Trésors d'art. Saint Remacle, saint Lambert*, 1968, p. 30-31 ; *Images de la Vierge conservées dans les doyennés de Stavelot, Malmedy, Vielsalm et Bullange*, Stavelot 1979, p. 35-36.

¹⁵¹¹ B-A. FOURGON, *Le triomphe de saint Remacle. Son expression dans l'histoire la liturgie et l'art*, dans *Leodium*, X, Liège, 1905, p. 112-116 ; E. POTELLE, *La châsse de saint Symètre et la légende du chevalier au cygne*, dans *Glain-Salm. Haute Ardenne*, 24, Vielsalm, 1986, p. 14-24 ; A. PAIROUX, *Recherches sur l'hagiographie de saint Symètre*, mémoire de licence non publié, *Ulg.*, 1987.

¹⁵¹² M-C. BELLINO-JANCLOES, *La châsse de saint Symètre à Lierneux*, mémoire de licence non publié, *UCL*, 1973 ; *La châsse de saint Symètre à Lierneux* dans *Glain-Salm. Haute Ardenne*, nielle, 1981, p. 93-94

¹⁵¹³ B. VAN DEN BOSSCHE, *La châsse de saint Symètre*, dans *Patrimoine religieux du pays de Lierneux*, p. 28-43.

¹⁵¹⁴ Cette datation, qui découle d'un examen technique et stylistique de l'objet, semblerait confirmée par la fausse bulle du pape Vitalien, réalisée sous l'abbatiate d'Henri de Gueldre (1247-1274). Ce faux en écriture évoquerait l'autorisation, prétendument accordée en 660 par le pape Vitalien à l'abbé Babolène, d'emporter les reliques de saint Symètre à Stavelot ; *Idem*, p. 31 et 41.

traditionnellement situées dans la descendance de ce légendaire chevalier¹⁵¹⁵. Cette hypothèse, pour toute intéressante qu'elle soit, semble cependant difficilement démontrable.

E. Hugo d'Oignies et l'école Entre-Sambre-et-Meuse

1. la redécouverte du trésor d'Oignies

Rayssius, en 1628¹⁵¹⁶, puis les pères bénédictins Martène et Durand, au début du XVIIIe siècle, faisaient déjà mention du trésor d'Oignies dans leurs ouvrages respectifs¹⁵¹⁷. On ne devait ensuite plus en entendre parler pendant plus d'un siècle.

Caché, pendant la période révolutionnaire, il serait déposé, dès 1818, chez les sœurs de Notre-Dame, à Namur. Assez curieusement cette donation ne semble pas, alors, avoir fait grand bruit. On en cherchera en vain la trace dans la presse locale. Il faudra, en réalité, attendre encore quelques décennies pour trouver enfin mention du trésor d'Oignies, dans la littérature scientifique.

C'est en 1846, dans les *Annales archéologiques*, la célèbre revue d'Adolphe Napoléon Didron, que l'existence du trésor serait, pour la première fois, signalée aux amateurs d'art médiéval¹⁵¹⁸. L'orfèvre parisien Léon Cahier, auteur de la châsse néo-gothique d'Argenteuil, y donnait une description détaillée, agrémentée d'un croquis, de la pseudo croix byzantine du trésor d'Oignies¹⁵¹⁹. Il devait, par la suite, confier l'ensemble de ses notes à l'abbé Texier, qui en publierait le contenu, dès 1857, dans son célèbre *Dictionnaire d'orfèvrerie*¹⁵²⁰.

À peu près à la même époque, le Père Arthur Martin et son collaborateur, le Père Charles Cahier, qui n'était autre que le frère du précédent, s'intéresseraient également de près au trésor d'Oignies. Ils le mentionnent, dès 1847, dans leurs *Mélanges d'archéologie et de littérature*¹⁵²¹.

¹⁵¹⁵ P. GEORGE, *op.cit.*, p. 332-333.

¹⁵¹⁶ A. RAYSSIUS, *Mages Belgicum, sive thesaurus sacrarum reliquiarum Belgii*, Douai, 1628.

¹⁵¹⁷ Dom MARTÈNE et Dom DURAND, *Second Voyage littéraire*, 1724, p. 119; ils s'attardaient essentiellement aux objets qui s'y trouvaient associés au souvenir de Jacques de Vitry. Ils signalaient également la calice qu'ils présentaient comme ayant appartenu à Gilles, fondateur du prieuré.

¹⁵¹⁸ La référence A. DIDRON, *Bronzes et orfèvreries du moyen âge*, dans *Annales archéologiques*, XIX, 1839, p. 5-221.

¹⁵¹⁹ L. CAHIER, *La Croix orientale*, dans *Annales archéologiques*, 5, 1846, p. 319.

¹⁵²⁰ C. TEXIER, *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chrétiennes. Ou de la mise en œuvre des métaux, des émaux et des pierreries*, Paris, 1957, col. 1034 ; l'abbé Texier nous apprend par ailleurs de Léon Cahier lui avait confié l'ensemble de ses croquis et des estampages pris à Namur lors de sa visite du trésor.

¹⁵²¹ Leur approche reste relativement superficielle et témoigne à la fois de la naïveté et de la candeur avec lesquelles ces érudits abordaient l'orfèvrerie médiévale. Nous relevons au hasard, dans leur prose,

Dans les années 1870, la renommée internationale du trésor d'Oignies n'était plus à faire¹⁵²². Il semblerait que l'exposition d'art religieux organisée à Malines, en 1864, dans le cadre du *Congrès National des Catholiques*, ne soit pas totalement étrangère à cette notoriété.

2. Hugo, l'art national et les particularismes régionaux

Cette manifestation, largement inspiré par la grande exposition d'art ancien qui avait eu lieu deux ans plus tôt à Londres, au *South Kensington*, ouvrait la voie à une impressionnante succession d'évènement analogues, d'ampleur nationale, régionale ou internationale .

Pour la première fois, en Belgique, se trouvaient regroupés en un même lieu les principaux témoins du patrimoine religieux national¹⁵²³. Quelques œuvres du trésor d'Oignies y étaient exposées. Particulièrement remarquées, elles devaient, par la suite, participer aux grandes expositions nationales : l'*Exposition d'art ancien*, organisée à Bruxelles, en 1880, à l'occasion des célébrations du cinquantenaire de l'indépendance¹⁵²⁴, et huit ans plus tard, la grande *Exposition rétrospective* d'art industriel. À cette occasion, le trésor était, pour la première fois, montré au public dans son intégralité¹⁵²⁵. Il constituait, aux dires des commentateurs, une des attractions majeures de l'évènement.¹⁵²⁶

l'interprétation des scènes cynégétiques de l'évangélaire sous l'angle de la littérature mystique d'Herrade de Landsberg- les chasseurs étant supposés représenter les apôtres chassant les âmes des gentils-, ainsi qu'une identification des phylactères comme étant des fragments de châsses démembrées ; C. CAHIER et A. MARTIN, *Divers monuments d'orfèvrerie. Monstrance de la côte de Saint Pierre à Namur*, dans *Mélanges d'archéologie et de Littérature*, 1847-1849, p. 118 ; *Châsses et reliquaires. Fragments d'une autre chasse belge du bas moyen âge*, 1874, p. 180 ; Ch. CAHIER, *Nouveaux mélanges d'archéologie*, p. 180 et *Décoration d'églises, Mobilier ecclésiastique*, 1874, p. 215 et 262.

¹⁵²²J. LABARTE, *Histoire des arts industriels*, II, 1873 ; E. MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, IV, p. 200 ; E. GRANGE et L. CLOQUET, *L'art à Tournai*, 1889, II, p. 301 ; J. HELBIG, *La sculpture et les arts anciens au Pays de Liège*, Bruges, 1890, p. 77 ; E. REUSENS, *Eléments d'archéologie chrétienne*, 1886, etc.

¹⁵²³ L'exposition de Malines fut élaborée suite à une suggestion de l'abbé Brouwers, d'Amsterdam, qui proposa qu'une exposition regroupant les plus belles œuvres de l'art chrétien, appartenant à des églises, des monastères ou à des particuliers soit organisée à l'occasion de la deuxième session de l'assemblée des catholiques en 1864 ; *Messenger des Sciences et des Arts*, 1864, p. 386.

¹⁵²⁴ E. REUSENS, *Catalogue de l'exposition rétrospective organisée dans le cadre du cinquantenaire de l'indépendance de la Nation Belge*, Bruxelles, 1880.

¹⁵²⁵ « Grâce aux efforts du chanoine Reusens et d'Alfred becquet ; c'est tout le trésor qui fut envoyé » (F. COURTOY, *Le trésor du prieuré d'Oignies*, dans *Bulletin des Commissions royales des monuments et des sites*, 1951-52, p. 125.

¹⁵²⁶ A. DARCEL, *L'exposition rétrospective d'art industriel à Bruxelles*, dans la *Gazette des Beaux Arts*, 1888, p. 316.

Le trésor d'Oignies se trouverait également associé à diverses manifestations de type régional, pour ne pas dire régionaliste, consacrées à la promotion du patrimoine wallon sous ses aspects les plus divers ; il y serait en effet question d'art mosan, d'art liégeois, d'art namurois, d'art hennuyer, ...

Il est particulièrement tentant, bien que les organisateurs s'en défendent généralement avec virulence, d'interpréter ces manifestations comme des réactions directes aux nombreuses expositions d'art flamand organisées, à la même époque, en Belgique comme à l'étranger.

L'exposition liégeoise de 1881 ouvre le pas. Cette exposition devait avoir une influence capitale sur le destin des recherches consacrées à l'art mosan, puisque, rappelons-le, c'est à son issue que l'archéologue français Charles de Linas publierait l'article fondateur dans lequel il mettait en évidence l'existence d'une production artistique spécifique aux rives de la Meuse. La création de ce concept ne resterait pas sans conséquence sur l'historiographie de Hugo d'Oignies, qui se retrouverait, par la même occasion, propulsé au panthéon des gloires de l'art mosan¹⁵²⁷.

Plusieurs pièces du trésor devaient participer, en 1905, à l'exposition de *l'art ancien du Pays de Liège*, organisée à l'occasion du 75^e anniversaire de l'indépendance Belge. Il est intéressant d'observer que cette exposition succédait de peu à l'exposition d'art flamand, organisée à Bruges, en 1902, et à laquelle avaient déjà été conviées les pièces maîtresses du trésor d'Oignies¹⁵²⁸.

L'œuvre du frère Hugo serait également exhibée, sous une connotation clairement politique cette fois, à l'exposition des *Arts anciens du Hainaut*, organisée à Charleroi, en 1911, à l'initiative de Jules Destrée¹⁵²⁹. Le but avoué de cette manifestation était de promouvoir les mérites artistiques de la Wallonie, tout en faisant de Charleroi son épicerie géographique et culturel. Dans ce sens, le trésor d'Oignies constituait un des clous de l'exposition. L'attitude était clairement sociale et pro wallonne, ce qui ne surprend guère, étant donnée la personnalité de son organisateur¹⁵³⁰.

¹⁵²⁷, Catalogue officiel de *l'Art ancien au pays de Liège*, Liège, 1881, p ; C. de LINAS, *L'Art et industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge* : Souvenirs de l'exposition rétrospective de Liège en 1881, Paris, 1882.

¹⁵²⁸ Catalogue de l'Exposition de *l'Art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1905, n° 34-40, introduction p. IV-V , IX; Catalogue de l'exposition des *Primitifs flamands*, Bruges, 1902, série G, n° 17-26.

¹⁵²⁹ 1911 fut une année particulièrement faste puisqu'elle vit l'organisation pratiquement simultanée de trois expositions régionales ; Charleroi, Tournai et Malines.

¹⁵³⁰ *Les Arts anciens du Hainaut*. Conférence de M. Jules Destrée au palais des Beaux-Arts de l'Exposition de Charleroi, le 26 octobre 1911 ; Catalogue sommaire de l'exposition, p. 5.

Il convient également de noter la participation de quelques pièces namuroises à l'exposition parisienne des *arts anciens du pays de Liège*, en 1924. Cette exposition succédait, pour sa part, à l'exposition d'art flamand, organisée dans la même ville un an plus tôt¹⁵³¹.

Le trésor d'Oignies devait, à cette occasion, se trouver au cœur d'une controverse. Ferdinand Courtoy estimait, en effet, que les pièces namuroises expédiées à Paris, à savoir la crosse d'ivoire de Jacques de Vitry, la colombe reliquaire du lait de la Vierge et le pied-reliquaire de saint Jacques, ne reflétaient aucunement l'art de l'ancien Pays de Liège. Ces œuvres n'étaient pas attribuables à Hugo d'Oignies en personne, et quand bien même cela aurait été le cas, il ne pouvait être question de faire de lui un orfèvre mosan¹⁵³².

Dans un article publié dans la *Chronique archéologique du Pays de Liège*, Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena répondait à ces attaques virulentes en insistant sur le caractère mosan de l'œuvre de Hugo d'Oignies, en qui il reconnaissait un élève de Nicolas de Verdun. Par extension, les orfèvres travaillant dans son sillage étaient également intégrés dans la sphère artistique mosane. Il justifiait, par ailleurs, le caractère quelque peu inattendu de la sélection parisienne en précisant que, dans le projet initial, il avait été prévu d'exposer le trésor d'Oignies dans son entièreté¹⁵³³.

Ferdinand Courtoy n'avait pas dit son dernier mot. Les célébrations organisées à Namur, à l'occasion des fêtes du centenaire de la Nation belge, lui fourniraient l'occasion idéale pour l'organisation d'une grande exposition d'art ancien, dont le trésor d'Oignies était la vedette. L'optique était clairement régionaliste, le but avoué de la manifestation étant de faire toute la lumière sur la juste part revenant à la province de Namur, dans l'épanouissement des arts, en Wallonie¹⁵³⁴. Les liégeois, qui convoitaient le trésor pour leur propre exposition, furent obligés de s'en passer, à leur grand damne¹⁵³⁵.

¹⁵³¹ Catalogue de l'exposition de *l'Art ancien au pays de Liège*, Paris, 1924, p. 30 ; « *L'été dernier, une exposition groupait au jeu de Paume, dans le jardin des tuileries à Paris, un ensemble d'art Belge du XIX^e siècle, que patronnaient quelques chefs-d'œuvre dont la Flandre s'enorgueillit* ». « *Mais ce n'était là qu'une image incomplète de la vie artistique d'autrefois. L'art du Pays wallon était manifestement délaissé ; des critiques le remarquèrent sur l'heure. Un groupe de notabilités liégeoises voulu réparer cet oubli, et l'idée germa d'une exposition d'art liégeois à Paris, cette année, qui donnerait la réplique à celle de 1923.* » (F. COURTOY, *L'envoi de Namur à l'exposition d'art ancien liégeois à Paris*, dans *Namurcum*, 1924, p. 17.

¹⁵³² F. COURTOY, *op.cit.*, p. 17.

¹⁵³³ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *A propos de l'Exposition de l'art ancien liégeois à Paris*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 15-4, 1924, p. 63-65.

¹⁵³⁴ F. COURTOY et J. SCHMIDT, *Avant-propos au Mémorial de l'exposition des trésors d'art*, Namur, 1930.

¹⁵³⁵ « *Nos amis du Hainaut n'ont point permis qu'en cette année du centenaire, leurs trésors d'art puissent être admirés en dehors de leur province ; de même, les Namurois ont voulu que ce soit dans la capitale de leur ancien comté que les étrangers aillent s'émerveiller devant les orfèvreries dont ils sont abondamment pourvus* » (J. BRASSINE, *Introduction du catalogue de l'exposition de Liège*, 1930, p. 9).

La seconde guerre mondiale viendrait interrompre cet enchaînement d'expositions régionales. Caché dès 1939, le trésor ne devait refaire surface que huit ans plus tard¹⁵³⁶.

Avec les années cinquante, les expositions de type régional, caractéristiques des premières décennies du XXe siècle, allaient s'estomper au profit d'un nouveau type de manifestation, d'ampleur internationale, comme, par exemple, l'exposition internationale d'art mosan de Liège, Paris et Rotterdam, en 1951-1952, ou encore à la mémorable exposition *Rhin-Meuse* de 1972¹⁵³⁷.

Récemment, le trésor de Walcourt participa, au *Musée des Arts Anciens du Namurois*, à une exposition entièrement consacrée à la problématique de Hugo d'Oignies et de son entourage artistique, culturel et religieux¹⁵³⁸. Cette exposition, suivie d'un colloque, faisait le point sur les connaissances, accumulées en plus d'un siècle de recherches. La pertinence de quelques concepts un peu vieillissés, comme, par exemple, celui d'une école artistique d'Entre-Sambre-et-Meuse, s'y trouvait envisagée à la lumière des acquis récents, en regard du contexte artistique et culturel du XIIIe siècle. Le catalogue et les actes publiés à cette occasion reflètent un besoin, très présent chez les scientifiques actuels, de faire le point, de dresser un bilan, après plus d'un siècle de recherches.

3. Hugo, orfèvre mosan ?

L'association du trésor d'Oignies, dès 1881, aux principales expositions d'art mosan ne devait pas rester sans conséquences sur le plan scientifique.

Propulsé au titre de « dernier grand orfèvre roman », Hugo devait prendre place au sein du panthéon des gloires de l'art mosan, auprès de Godefroid de Huy et de Nicolas de Verdun. Sous l'effet pervers de certaines revendications de type régionaliste, il serait présenté, sous la plume de quelques auteurs, comme le chef de file d'une importante école artistique, située au cœur même de l'Entre-Sambre-et-Meuse, à proximité de la Flandre, de la France et de l'Artois, régions sur lesquelles elle était supposée avoir exercé une influence directe¹⁵³⁹. En

¹⁵³⁶ F. COURTOY, *op.cit.*, dans *Bulletin de la Commission royales des Monuments et des sites*, p. 125.

¹⁵³⁷ Catalogue de l'exposition de *l'art Mosan et des arts anciens du Pays de Liège*, Liège-Paris-Rotterdam, 1951-1952 ; Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse. Art et Civilisation, 800-1400*, Bruxelles-Cologne, 1972.

¹⁵³⁸ Catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, R. DIDIER et J. TOUSSAINT (sous la dir.), Namur, 2003.

¹⁵³⁹ F. COURTOY, *op.cit.*, p. 5-7 ; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 204-219 ; F. COURTOY et A. DASNOY, dans la catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, 1951, p. 56-57 ; J. J. M. TIMMERS, *Kunst van het Maasland*, p. 367-372 ; voir également sur cette question R.

réalité, comme Hugo était le seul nom d'artiste susceptible d'être rattaché à cette production, il ne pouvait qu'immanquablement être perçu comme le chef de file de ce mouvement.

Cette manie des attributions nominales, caractéristique des écrits des scientifiques belges et étrangers du XIXe siècle, continuerait à influencer les historiens de l'art mosan pendant une bonne partie du siècle suivant¹⁵⁴⁰. Dans le cas précis de Hugo d'Oignies, cette méthodologie ne devait pas rester sans conséquences. Elle devait, en effet, insidieusement marquer le discours scientifique, en lui suggérant deux postulats tout aussi subjectifs qu'erronés.

Le premier de ces postulats consistait à faire, de Hugo, le dernier orfèvre de l'âge d'or mosan. Le second, qui découle du premier, le présentait comme l'élève de Nicolas de Verdun, tout comme ce dernier était, lui-même, perçu comme l'élève de Godefroid de Huy¹⁵⁴¹.

Il ne faut pas être grand clerc pour se rendre compte que, dans les deux cas, ces projections de l'esprit résultent uniquement d'une situation d'ordre purement chronologique ; dans la généalogie des orfèvres mosans, initiée au début du XIIe siècle avec Renier de Huy, Hugo arrive effectivement en dernière position, après Nicolas de Verdun. À partir de là, il n'y a plus qu'à broder...

Joseph Destrée et Otto von Falke avaient envisagé la possibilité d'une influence de Nicolas de Verdun sur Hugo d'Oignies. Cette hypothèse était étayée par des comparaisons relativement éloquents avec certaines parties ornementales de l'ambon de Klosterneuburg et de la châsse des Rois Mages¹⁵⁴². L'anglais Henry P. Mitchell, qui étendait également la comparaison aux personnages en repoussé, irait jusqu'à imaginer que Hugo avait été formé dans l'atelier de Nicolas¹⁵⁴³. Par un effet « boule de neige » assez fréquent dans la littérature scientifique, cette supposition prendrait assez vite l'apparence d'une certitude¹⁵⁴⁴.

DIDIER, *Prolégomènes*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 64-65.

¹⁵⁴⁰ Il est tentant de voir dans cette approche l'influence combinée des biographies d'artiste de type vasarien et une réminiscence du culte romantique de la personnalité.

¹⁵⁴¹ Il convient par ailleurs d'observer que cette comparaison élogieuse ne serait pas toujours à l'avantage d'Hugo. De nombreux auteurs refuseront en effet de retrouver chez lui le génie de son supposé maître Nicolas de Verdun...

¹⁵⁴² J. DESTRÉE, *Phylactère exécuté par le frère Hugo d'Oignies*, dans *Bulletin des MRAH*, IV, 1905, p. ; 26-28 ; voir aussi le catalogue de l'exposition de *l'Art ancien*, Liège, 1905 ; O. VON FALKE, *op.cit.*, p. ; voir également le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 349.

¹⁵⁴³ «And here there is evidence of style that he was probably a pupil of the greatest of all the goldsmiths of the twelfth and early thirteenth century, Nicolas de Verdun.» (H. P. MITCHELL, *Some works by the Goldsmith of Oignies*, dans *Burlington Magazine*, 39, 1921, p. 163).

¹⁵⁴⁴ Nous retrouvons cette idée sous la plume de Max Creutz, Marcel Laurent, Joseph de Borchgrave d'Altena, et, non le moindre, Willibald Sauerländer. D'autres auteurs comme Joseph Warichez, Marthe Crick-Kunziger, Suzanne Collon-Gevaert limitent prudemment cette relation à une simple influence.

Elle trouverait une forme de consécration, en 1925, dans la notice du célèbre *Thieme & Becker*¹⁵⁴⁵.

Ferdinand Courtoy, en 1930, visiblement conscient du caractère excessif d'une telle affirmation, se sentait visiblement obligé d'y apporter une justification :

«...L'un des meilleurs élèves de cet artiste lorrain fut le frère Hugo d'Oignies. Nul texte contemporain ne le dit, mais la confrontation de leurs œuvres affirme ce lien... »¹⁵⁴⁶

Hermann Schnitzler serait le premier, en 1936, à rejeter formellement l'idée d'une filiation entre Nicolas et Hugo¹⁵⁴⁷.

L'idée parallèle selon laquelle Hugo d'Oignies aurait été le dernier grand orfèvre mosan semble avoir été encore plus tenace. Induite probablement, comme nous l'avons souligné, par la simple présence de Hugo, en fin de la liste nominale des orfèvres mosans, elle fut probablement renforcée par l'idée implicite selon laquelle l'orfèvrerie mosane était essentiellement romane. Ce postulat impliquait que toute spécificité régionale ait été balayée, lorsque les derniers soubresauts du style 1200 avaient définitivement cédé la place au style gothique, vers le milieu du XIIIe siècle.

Willibald Sauerländer devait, dans ce sens, défendre une position franchement radicale, en présentant Hugo d'Oignies comme un maître mineur, reproduisant l'art de Nicolas dans un style amoindri et essoufflé. En somme, il démontait en quelques lignes le mythe d'une école d'orfèvrerie d'Entre-Sambre-et-Meuse, dont l'influence aurait rayonné jusque dans le nord de la France et dont Hugo aurait été le plus illustre représentant :

« Une autre facette de ce style peut être observée Entre-Sambre-et-Meuse, notamment au prieuré d'Oignies où le frère Hugues exécuta pour son couvent de nombreux reliquaires. Mais dans son œuvre, le dessin des personnages tend au schématisme ; un demi-siècle après l'autel de Klosterneuburg, la fabrication des reliquaires est devenue une production de série, le style « all'antica » un poncif ; plus fines sont certaines œuvres du nord de la France, la croix de Clairmarais par exemple ».¹⁵⁴⁸

¹⁵⁴⁵ THIEME & BECKER, *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*, 18, 1925, p. 90.

¹⁵⁴⁶ F. COURTOY, *Mémorial*, *op.cit.*, p. 4.

¹⁵⁴⁷ H. SCHNITZLER, *Die goldschmiedekunst der Aachener Schreinwerkstatt. Beiträge zur Entwicklung der Goldschmiedekunst der Aachener Schreine*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 9, 1936, p. 103 et sv.

¹⁵⁴⁸ W. SAUERLÄNDER, *Le Siècle des Cathédrales*, Coll. *L'Univers des formes*, p. 85.

4. Hugo et les voies de diffusion du premier gothique

Le fait que Hugo d'Oignies ait été actif dans le second quart du XIII^e siècle, à une époque charnière de l'histoire de l'art, ne resterait pas sans influence sur le discours scientifique. Alors que certains spécialistes le percevaient comme le dernier orfèvre roman de la tradition rhéno-mosane, d'autres, comme Ferdinand Courtoy, préféreraient en faire l'initiateur du gothique français dans l'Entre-Sambre-et-Meuse^{1549 1550}. Cette question des influences françaises dans l'œuvre de Hugo d'Oignies, semble en réalité s'être posée dès les premiers débats.

En 1890 déjà, Jules Helbig, avait évoqué les étonnantes similitudes existant entre les œuvres de notre orfèvre et les célèbres croquis du carnet de Villard de Honnecourt¹⁵⁵¹.

Marcel Laurent, en 1924, étendait, quant à lui, la comparaison à la sculpture des cathédrales françaises¹⁵⁵². Quelques années plus tard, Ferdinand Courtoy et Jean Schmitz développeraient à leur tour cette idée en se focalisant sur la statuaire du portail de saint Sixte de la Cathédrale de Reims¹⁵⁵³.

Sur base de ces similitudes, souvent évoquées, Hermann Schnitzler, en 1936, allait asseoir une nouvelle théorie ; les courants d'influences artistiques, qui s'étaient selon lui

¹⁵⁴⁹ Les points de vue respectifs de Suzanne Collon-Gevaert et Ferdinand Courtoy sont, à notre connaissance, les plus représentatifs de ces tendances opposées.

¹⁵⁵⁰ D'une manière générale, alors que le génie d'Hugo est sans cesse invoqué au sujet des nielles et des filigranes, les figures en repoussé sont perçues comme une décadence par rapport aux œuvres du XII^e siècle. C'est souvent à cet égard que l'on perçoit Hugo comme un orfèvre déjà gothique. Cette disparité entre les parties ornementales et figuratives devait d'ailleurs quelques fois engendrer des commentaires surprenants. Comme celui de l'abbé van Drival, qui, dans son commentaire de l'exposition de Malines de 1864, repoussait la datation de la crucifixion de l'évangéliste jusqu'au XIV^e siècle ; E. VAN DRIVAL, *L'exposition de Malines*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1865, p. 529.

¹⁵⁵¹ J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au Pays de Liège*, 1890, p. 78 ; Cette question fut par la suite souvent évoquée. Toutefois, comme cela fut souvent le cas dans l'étude de l'art mosan la comparaison fut toujours reprise sans que jamais personne ne songea à analyser en profondeur la question des relations stylistiques véritables entre les deux artistes. Peter Kurmann, qui vient récemment de reprendre cette problématique, expliquait les analogies existant entre les deux œuvres par leur appartenance commune à la phase finale de l'évolution du style antiquisant des années 1200. Il estimait, par ailleurs, que l'on avait sans doute exagéré la valeur réelle de ces ressemblances, un examen attentif permettant de différencier au premier coup d'oeil le style respectif de chaque artiste. L'art d'Hugo est, comme on est en droit de s'y attendre, davantage tourné vers la tradition romane de l'orfèvrerie mosane, alors que celui de Villard, plus plastique, trahit un intérêt accru pour l'architecture et la sculpture monumentale ; P. KURMANN, *Hugo d'Oignies et Villard de Honnecourt*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 83-88 ; Peter Kurmann s'opposait, dans ce sens, à l'hypothèse de C. F. Barnes, qui, dans son étude des techniques figuratives du drapé chez Villard de Honnecourt, soutenait que ce dernier avait dû être orfèvre ; C. F. BARNES, *The Drapery-rendering technique of Villard de Honnecourt*, dans *Gesta*, 20, 1981, p. 199-206.

¹⁵⁵² M. LAURENT, *L'art du Pays de Liège au Pavillon de Marsan*, dans *Gazette des Beaux arts*, 1924, p. 34.

¹⁵⁵³ F. COURTOY et J. SCHMITZ, *Mémorial de l'exposition des arts anciens du Namurois*, p. 6.

propagés depuis le IXe siècle d'est en ouest, c'est à dire du cœur de l'Empire germanique vers la France, se seraient selon lui inversés à partir de 1215¹⁵⁵⁴.

Ce concept quelque peu théâtral d'un brusque renversement des courants d'influences doit être replacé dans le contexte des affrontements qui, depuis le XIXe siècle, opposaient la France et l'Allemagne au sujet des voies de diffusion de style gothique, dont elles revendiquaient d'ailleurs toutes deux la paternité¹⁵⁵⁵.

Un historien de l'art allemand, Richard Hamann, avait publié, à la fin des années vingt, plusieurs études dans lesquelles il s'efforçait de démontrer la transmission des principes antiquisants de l'art impérial germanique vers la France, principalement par le biais des orfèvreries rhéno-mosanes. Dans cette optique il envisageait l'œuvre d'Hugo d'Oignies comme un élément intermédiaire entre la tradition germanique et les réalisations les plus « classicisantes » du gothique français¹⁵⁵⁶.

Cette idée de continuité culturelle, des arts mineurs carolingiens jusqu'à la formation de la statuaire gothique française, selon un mode de transmission unilatéral de l'est vers l'ouest venait toutefois contrebuter un autre type d'argumentation.

Dès 1894, en effet, le célèbre Wilhelm Vöge avait situé à Reims le creuset de ce qu'il appelait « l'humanisme gothique ». Les incontestables similitudes existant entre les groupes de la *Visitation* des cathédrales de Reims et de Bamberg devaient servir de fondement à une hypothèse dans laquelle il s'efforçait de démontrer qu'une même équipe de sculpteurs avait été active, tout d'abord à Reims, puis, ensuite, à Bamberg, en 1233, ce qui, par la force des choses, tendait à démontrer la primauté du gothique français...¹⁵⁵⁷.

C'est en conjuguant les conclusions respectives de Richard Hamann et de Wilhelm Vöge, qu'Hermann Schnitzler allait élaborer son concept d'inversion des courants

¹⁵⁵⁴ L'œuvre du 1^{er} maître de la châsse de Notre-Dame, à Aix-la-Chapelle, subissait déjà, d'après lui l'influence des portails nord et sud de la cathédrale de Chartres ; H. SCHNITZLER, *op.cit.*, p. 105-106.

¹⁵⁵⁵ Le bombardement de la cathédrale de Reims à la fin de la première guerre mondiale se trouve à l'origine d'une véritable guerre scientifique. C'est Emile Mâle qui avait lancé la première salve, en 1917, en publiant son ouvrage *L'art allemand et l'art français au moyen âge*. L'idée directrice de cette étude était, bien entendu, de démontrer la primauté artistique de la France sur l'Allemagne. Plusieurs scientifiques allemands publièrent la même année, en guise de riposte, les *Studien über die Deutsche Kunst*. Les arguments de Mâle y étaient consciencieusement démantelés. Les conséquences de cette littérature belliqueuse perdurèrent pendant tout l'entre-deux-guerres.

¹⁵⁵⁶ On songera ici, par exemple, aux croquis de Villard de Honnecourt ou au groupe de la Visitation de la Cathédrale de Reims ; R. HAMMAN & H. KOHLHAUSEN, *Der Schrein der heiligen Elisabeth zu Marburg*, Marburg, 1925, p.5 ; R. HAMMAN, *Die Salzwedeler Madonna*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 3, 1927, p. 88.

¹⁵⁵⁷ V. VÖGE, *Die Anfänge des monumentalen Stiles in Mittelalter*, Strasbourg, 1894; L. GRODECKI, *La première sculpture gothique. Wilhelm Vöge et l'état actuel des problèmes*, dans *Bulletin Monumental*, 117, 1959-4, p. 265-289 ; K. BRUSCH, *The shaping of Art History. Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt and the Study of medieval Art*, Cambridge University Press, 1996, p. 57-87.

d'influences. Il situait, dans ce sens, les orfèvreries d'Hugo d'Oignies dans la lignée directe de la statuaire rémoise.

Hanns Swarzenski, en 1942, apporterait une ultime critique à la théorie de Schnitzler¹⁵⁵⁸. Reprenant une idée déjà ancienne, il devait, en effet, démontrer que l'œuvre de Hugo d'Oignies, si elle reflétait incontestablement l'apport artistique du gothique rémois, n'en restait pas moins fondamentalement apparentée à un groupe d'orfèvreries de la région de Trèves-Mettlach. Dans cette perspective, Hugo semblait véritablement s'être situé au carrefour des influences, durant une période d'intense foisonnement artistique. Swarzenski refusait toutefois de limiter l'œuvre d'Hugo au seul jeu des influences réciproques de la France et de l'Allemagne ; on avait trop souvent, selon lui, négligé la part de l'évolution intrinsèque de l'art mosan.

Il devait, par ailleurs, substituer à la théorie de Schnitzler, l'idée selon laquelle la domination de l'orfèvrerie sur les autres disciplines artistiques, qui avait caractérisé toute la période romane, se serait effacée, au début du XIIIe siècle, au profit d'un dictat généralisé de la sculpture monumentale¹⁵⁵⁹.

Dès la fin des années cinquante, les européens, sortis du contexte difficile des années de guerre, allaient également commencer à envisager les choses sous un œil plus serein. Les courants d'influences seraient, dès ce moment, perçus sous l'angle d'une évolution continue, nourrie de rapports constants.

5. questions d'attributions

Les spécialistes semblent s'être assez tôt interrogés au sujet de la quantité d'œuvres réellement imputables à Hugo d'Oignies.

Le premier réflexe fut de lui attribuer la quasi-totalité du trésor d'Oignies. Léon Cahier attribuait au seul Hugo jusque « 16 à 18 objets » du trésor. Son nom n'apparaissait que sur trois œuvres, le calice, le plat de reliure et le reliquaire de la côte de saint Pierre, mais les autres pièces du trésor dégageaient une familiarité stylistique suffisante avec ces dernières

¹⁵⁵⁸ Les jugements que Hanns Swarzenski porte sur l'art européen se caractérisent en général par une incontestable neutralité. Le fait qu'il ait trouvé refuge aux États Unis dès le début de la seconde guerre mondiale, comme tant d'autres scientifiques allemands, explique certainement en grande partie cette attitude détachée et impartiale.

¹⁵⁵⁹ H. SWARZENSKI, *Book and periodical reviews. Ivories, bronzes and enamels of the twelfth and thirteenth centuries in Limoges, Venice, Lorraine, Cologne, Lower Saxony, Poland, Scandinavia and Ireland*, dans *Art Bulletin*, 24, 1942, p. 298 et sv.

pour que les scientifiques estiment raisonnable de lui en faire assumer la paternité. Par la suite, le regard critique des historiens de l'art devenant plus aiguisé, l'intervention de plusieurs collaborateurs serait envisagée.

Cette question serait probablement restée limitée au seul trésor d'Oignies si, dans un périmètre plus au moins large autour du prieuré, d'autres orfèvreries n'avaient présenté d'évidentes similitudes avec l'œuvre de Hugo. Il convient, à cet égard, de distinguer, dans la littérature scientifique, les attributions concernant directement les pièces du trésor d'Oignies et les attributions se rapportant à des œuvres extérieures.

Les orfèvreries originaires de Walcourt, terre natale d'Hugo et de ses frères, doivent tout d'abord retenir notre attention. Il s'agit d'une croix filigranée et d'un reliquaire. Le chanoine Reusens, suivi par Camille de Roddaz, fut le premier, après avoir comparé le tracé des filigranes sur les croix d'Oignies et de Walcourt, à réfuter l'attribution de cette dernière à notre orfèvre¹⁵⁶⁰. La majorité des spécialistes devaient, par la suite, se rallier à cette évidence.

Dans la littérature scientifique, plusieurs croix filigranées, des reliquaires, des plaquettes ornementales, se trouvent associés au nom de Hugo d'Oignies. Quelques unes, parmi ces œuvres, sont attribuées à Hugo en personne ; c'est, par exemple, le cas de la porte du reliquaire de Saint-Feuillen de Fosse. Dans la majorité des cas, toutefois, il est question de l'atelier d'Oignies ou de l'école d'Entre-Sambre-et-Meuse¹⁵⁶¹.

Ferdinand Courtoy, en 1930, parlait prudemment, au sujet des orfèvreries de Walcourt de la « tradition du frère Hugo »¹⁵⁶².

Eva Maria Link, dans sa thèse de doctorat, en 1964, serait la première à mettre en cause cette notion d'école. Elle préférerait rendre à Hugo une place plus juste, au carrefour des styles, des époques et des influences. De l'impressionnante liste d'œuvres qui lui avaient été personnellement attribuée, dans la littérature scientifique du début du XXe siècle, elle ne conservait, en fin d'analyse, que l'évangélaire et la coupe de Gilles de Walcourt, les croix filigranées du trésor d'Oignies et des *Musées royaux d'art et d'histoire*, le fragment du reliquaire de Fosses, les nielles du reliquaire de saint Nicolas, et les phylactères (pl. 58 à 60).

¹⁵⁶⁰ *Album de l'art ancien en Belgique*, planches XII-XIII, Bruxelles, 1884.

¹⁵⁶¹ Camille de Roddaz, en 1880, fut le premier à voir en la personne de Hugo d'Oignies le chef de file d'une école d'orfèvrerie centrée, dans le premier quart du XIIIe siècle sur les rives de la Sambre. La plupart des historiens de l'art mosan devaient reprendre cette idée, en la conjuguant toutefois avec la notion d'art mosan. Suzanne Collon-Gevaert, par exemple, en faisait la figure de proue d'une école d'Entre-Sambre-et-Meuse...

¹⁵⁶² F. COURTOY et J. SCHMIDT, *Mémorial*, *op.cit.*, 1930, p. 21.

Elle se refusait en revanche formellement à lui attribuer le bras reliquaire du *Musée des arts anciens du Namurois*, qui lui semblait plus récent et le reliquaire tourelle du *Victoria Albert Museum*¹⁵⁶³.

Les débats actuels, tout en reconnaissant l'importance et l'intérêt de l'œuvre de Hugo, tendent à se situer dans la même mouvance, tout en se montrant un peu moins sévères en ce qui concerne les attributions.

Dans la catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, une distinction nette est établie entre les œuvres réellement attribuables à Hugo, les œuvres produites par son atelier, et les œuvres assimilées au point de vue stylistique, mais issues d'autres ateliers.

L'évolution majeure de ce catalogue, par rapport aux thèses antérieures, porte sur le nombre accru d'orfèvreries attribuées à l'atelier d'Oignies. Par ailleurs, Robert Didier, l'auteur des notices, ne limite pas sa prospection au trésor d'Oignies, ce qui confère au catalogue une ampleur jusqu'alors inégalée¹⁵⁶⁴.

Parmi les œuvres formellement attribuées à Hugo, figurent, comme on est en droit de s'y attendre, l'évangélaire, le calice dit de Gilles de Walcourt, le reliquaire de la côte de saint Pierre, le petit reliquaire de saint Nicolas, les croix à doubles traverses d'Oignies et de Bruxelles, le gobelet et le reliquaire phylactère du doigt de Marie d'Oignies, la plaque niellée du buste reliquaire de saint Feuillien, le bras-reliquaire de saint Adrien (**pl. 61-5**), provenant de l'abbaye de Floreffe, ainsi que la calice de saint Berthuin, provenant de l'abbaye de Malonne¹⁵⁶⁵.

La collaboration personnelle de l'orfèvre est également envisagée pour le reliquaire-phylactère de saint Martin, pour la monture d'un des gobelets sassanides du trésor, mais également pour une monstrance inédite provenant de l'ancienne collection des frères Bourgeois à Cologne (**pl. 61-1**)¹⁵⁶⁶. Cette production, pour le moins impressionnante pour un seul homme, surtout en comparaison du corpus particulièrement réduit des œuvres réellement attribuables à Godefroid de Huy et Nicolas de Verdun, reste néanmoins relativement congrue

¹⁵⁶³ E. M. LINK, *Hugo von Oignies, Inaugural-Dissertation zu Erlangung der Doktorwürde*, Fribourg et Brigau, 1964; Rapport par J. LAFONTAINE DOSOGNE, dans la revue *belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1968, p. 152-154.

¹⁵⁶⁴ R. DIDIER, *Trésor des Sœurs de Notre-Dame de Namur. Catalogue critique*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, 2003, p. 193-290 ; *Œuvres dispersées du Trésor d'Oignies*, dans *Idem*, p. 291-319 ; *Œuvres de l'atelier d'Oignies et d'autres ateliers*, dans *Idem*, p. 319-385.

¹⁵⁶⁵ R. DIDIER, *Les œuvres attribuées au frère Hugo et à son atelier*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 305-318.

¹⁵⁶⁶ *Idem*, p. 314.

par rapport à la liste impressionnante d'orfèvreries rattachées à l'activité de ses successeurs directs.

En effet, à l'effectif cet atelier nous retrouvons le Trésor d'Oignies dans sa quasi-intégralité (le groupe des reliquaires phylactères, la monture du second gobelet Sassanide, le reliquaire du lait de la Vierge, le pied reliquaire de saint Jacques, celui de saint Blaise, la pyxide reliquaire et les deux reliquaires monstrance, le grand reliquaire tourelle de saint Nicolas, le pied de la croix byzantine, le triptyque de Jacques de Vitry, le pied d'un reliquaire monstrance remanié au XVII^e siècle), la croix du *Musée des Arts anciens du Namurois*, les pièces majeures du *Trésor de Walcourt* (le revers ciselé de la célèbre Vierge, la croix à double-traverse, le reliquaire tourelle de la vraie Croix, et - ce qui peut surprendre davantage - la croix du *Victoria & Albert Museum* (Inv. N^o 244-1874), celle de l'ancienne collection Arenberg, un pied de croix conservé au *Bargello*, la partie inférieure du calice d'Andenne, la pyxide d'Aywière et le ciboire de Baudoin de Villerec¹⁵⁶⁷.

Une telle quantité d'attributions, à un seul atelier, dont l'activité est centrée sur les années 1250-1260, reste évidemment problématique et ne manque pas, en tout cas, de poser un certain nombre de questions relatives à son mode de fonctionnement et son organisation, que ce soit au sein même ou à l'extérieur du prieuré¹⁵⁶⁸.

6. le point de vue des historiens

Les historiens se sont également, dès les premiers débats, penchés sur l'histoire du prieuré d'Oignies. Leur approche, dans la plupart des cas, ne concerne pas directement Hugo, mais se concentre sur l'histoire de la fondation du prieuré, sur sa position dans le contexte général de l'ordre de saint Augustin ainsi que sur la toile de fond politico-religieuse de la région mosane et de l'Entre-Sambre-et-Meuse¹⁵⁶⁹.

¹⁵⁶⁷ R. DIDIER, *Œuvres de l'atelier d'Oignies et d'autres ateliers*, dans *Idem*, p. 319-384 ; Chaque notice est accompagnée d'une bibliographie assez complète.

¹⁵⁶⁸ On pourrait également s'interroger quant au bien fondé de l'attribution à un ou plusieurs ateliers localisés à Liège d'une série d'orfèvreries de provenance diverse ; voir *op.cit.* ; plaquette filigranée p. 316, fragments de gable, p. 317, croix-reliquaire p. 368, croix-reliquaire, p. 381 ; si, en effet, rien ne semble s'opposer à de telles attributions, aucun élément ne semble non plus apporter à leur sujet de démonstration définitive.

¹⁵⁶⁹E. REUSENS, *Fondation du prieuré d'Oignies au commencement du XIII^e siècle*, dans *Annalectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, X, 1873, p. 100-107 ; E. PONCELET, *Chartes du prieuré d'Oignies de l'ordre de Saint-Augustin*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 31, 1912, p. I-LXXIV ; E. de MOREAU, *Histoire de Belgique. Les chanoines réguliers, Abbayes isolées*, dans *l'Eglise féodale (1122-1378)*, t. III, Bruxelles, 1945, p. 422-438 ; L. GÉNICOT, *La spiritualité médiévale*, Paris, 1958 ; L. GÉNICOT, *Les lignes de façade du Moyen Age*, Tournai, 1961 ; L. GÉNICOT, *Le XIII^e siècle européen*, Paris,

De nombreuses études se focalisèrent sur les implications diverses de la présence, au prieuré, de Jacques de Vitry et de la Bienheureuse Marie d'Oignies, en relation avec le contexte général du développement de la piété féminine dans le courant du XIII^e siècle¹⁵⁷⁰.

Eva Maria Link, dans sa thèse de doctorat, revisitait, quant à elle, les sources manuscrites relatives au prieuré, pour y chercher des informations relatives à la vie de Hugo et de ses frères. Dans cette optique, elle se fondait sur l'âge avancé de sa mère, à l'époque de la fondation du prieuré, pour estimer qu'Hugo devait alors avoir déjà 45 ans¹⁵⁷¹.

Si cette observation devait se confirmer, cela signifierait que notre orfèvre avait atteint un âge fort avancé lors de la réalisation de ses œuvres majeures...

Des calculs du même type, pour les orfèvres Godefroid de Huy et Nicolas de Verdun, avaient révélé que l'on possédait pour chacun d'entre eux au moins une œuvre de vieillesse ; les châsses de Huy pour Godefroid, la châsse de Tournai pour Nicolas...

Serait-il réellement envisageable d'avancer un raisonnement analogue pour Hugo d'Oignies ? Les orfèvres mosans étaient-ils donc tous des vieillards ? Leurs œuvres de jeunesse seraient-elles toutes perdues ?

Il est inutile de souligner ce que ce type de spéculation peut revêtir de risqué, et de fallacieux...

On serait, pas ailleurs, en droit de se demander dans quelle mesure cette perception des choses ne peut être influencée par la condition des artistes, à l'époque moderne, pour lesquels la reconnaissance et la notoriété n'arrivent souvent qu'en fin de carrière, si ce n'est de manière posthume.

Dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, Robert Didier défendait une toute autre hypothèse :

« À la fondation du prieuré, on ne sait quel âge il avait, peut-être une quinzaine d'années. »¹⁵⁷²

1968 ; J. B. LEFÈVRE, *Le cadre religieux*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 21-36.

¹⁵⁷⁰ F. BUISSERET, *Histoire de la vie, miracles et translations de S. marie d'Oignies*, Louvain, 1609 ; *De beata Maria Oigniacensi in Namurcensi Belgii diocesi. Commentarius Prævius*, dans *Acta Sanctorum*, juin, t. 5, Paris-Rome, 1867, p. 545 ; M. COENS, *Jacques de Vitry*, dans *Biographie nationale*, t. 31, Supplément, t. 3, Bruxelles, 1962, p. 465-473 ; A. WANQUENNE, *Jacques de Vitry : Vie de Marie d'Oignies. Supplementum par Thomas de Cantimpré*, Namur, Société des Études classiques, 1989 ; U. BERLIÈRE, *Jacques de Vitry. Ses relations avec les abbayes d'Aywières et de Doorzeele*, dans *Revue bénédictine*, t. 25, 1908, p. 190 ; P. FUNK, *Jakob von Vitry. Leben und Werke*, Berlin, 1909, p. 34-35 ; G. DUCHET-SOUCHAUX, *Jacques de Vitry*, dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, Paris, 1999, p. 187-192 ; E. FORMIGNI, *Jacques de Vitry et le prieuré d'Oignies*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 37-45.

¹⁵⁷¹ E. M. LINK, *op. cit.*

¹⁵⁷² R. DIDIER, *Hugo d'Oignies, prolégomènes*, dans *op.cit.*, p. 61.

En réalité, il convient ici d'adopter la plus extrême prudence : on ignore quasiment tout, et de la vie de Hugo à Oignies, et de ses années de formation.

7. le point de vue des philologues

Les inscriptions de dédicace présentes sur le calice, le plat de reliure et le reliquaire de la côte de saint Pierre attirèrent dès les premiers débats l'attention des philologues. L'inscription de l'évangélaire est de loin la plus intéressante et la plus mystérieuse :

« +LIBER : SCRIPTUS : INTUS : ET : FORIS:/

HUGO : SCRIPSIT : INTUS : QUESTU : FORIS : MANU :

+ORATE: PRO: EO: /

+ORE: CANUNT: ALII: CRISTUM: CANIT: /

ARTE : FABRILI : HUGO : SUI : QUESTU : SCRIPTA : LABORIS : ARANS.»¹⁵⁷³

Dès les premières publications, les spécialistes se focalisèrent sur la problématique du mot « *questu* ». En fonction de la traduction qu'ils en donnaient, la participation d'Hugo à la réalisation de l'évangélaire se trouvait limitée au plat de reliure ou étendue à la copie du manuscrit.

En 1846, Léon Cahier avait proposé de traduire « *questus* » par « la tâche », « le devoir »¹⁵⁷⁴.

James Weale, en 1908, préférerait, quant à lui, traduire ce terme par l'expression « *par procuration* ». Dans cette optique, il arrivait à la traduction suivante :

« Livre écrit au dedans et au dehors. Hugues en fut l'écrivain du dedans par procuration, de dehors par sa main. Priez pour lui.

D'autres chantent le Christ de la voix, Hugues le chante en ornant par l'art de l'orfèvrerie le manuscrit acquis par son travail. »¹⁵⁷⁵

Ces deux traductions, en dépit de leurs nuances, s'appuyaient toutes les deux sur la traduction du mot latin *quæstus* dans le sens de « gain », « profit », « bénéfice ».

¹⁵⁷³ D'après R. DIDIER, *op.cit.*, p. 195.

¹⁵⁷⁴ L. CAHIER, *op.cit.*, p. 319 ; L'abbé Charles Texier faisait, quant à lui, observer que la formule « *liber intus et foris* » était calquée sur un passage de l'*Apocalypse* ; C. TEXIER, *op.cit.*, col. 1034.

¹⁵⁷⁵ J. WEALE, *op.cit.*, dans *Revue de l'art Chrétien*, 1908, p. 157.

En 1880, en revanche, Toussaint, dans son histoire du prieuré d'Oignies, devait privilégier un autre mot latin *questus*, signifiant « la plainte », « le gémissement ».

Courtoy, en 1952, allait reprendre cette dernière traduction :

« *Livre écrit à l'intérieur et à l'extérieur. Hugo l'a écrit à l'intérieur avec des gémissements. Priez pour lui. D'autres chantent le Christ par la voix, Hugo le chante par son art d'orfèvre, traçant son labeur en gémissant sur lui* »¹⁵⁷⁶

Victor Tourneur, en 1953, proposerait de traduire *questus* par « piété ». Dans ce sens, le livre aurait donc été écrit, à l'intérieur, par piété. L'inscription finale devenait :

« *Hugo chante le Christ par son art d'orfèvre, en traçant le sillon de son œuvre par la piété de son labeur.* »¹⁵⁷⁷

J. van Ooteghem, en 1960, s'écarterait encore davantage de la traduction littérale en retournant à la première traduction de *questus* dans le sens de « profit ». « *HUGO SCRIPSIT INTUS QUESTU* » devenait :

« *au dedans ce fut un profit pour son âme* ».

L'inscription finale devait donc être lue :

« *Hugo chante le Christ par son art d'orfèvre, grâce au labeur de son œuvre qui lui procure un profit spirituel.* »¹⁵⁷⁸

À l'occasion de l'exposition *Rhin-Meuse*, en 1972, Anton von Eeuw reviendrait prudemment à une version plus traditionnelle :

« *D'autres chantent le Christ par la voix. Hugo la chante par son art d'orfèvre, labourant les écrits de son labeur en gémissant* ».¹⁵⁷⁹

Albert d'Haenens, en 1985, faisait observer que ses prédécesseurs n'avaient pas respecté la ponctuation de l'inscription, ce qui en avait considérablement modifié le sens.

¹⁵⁷⁶ F. COURTOY, *Le Trésor du prieuré d'Oignies*, dans *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites*, 3, 1951-1952, p. 22-24.

¹⁵⁷⁷ V. TOURNEUR, *Questus dans l'inscription de la reliure de l'évangélaire d'Oignies*, dans *Archivum latinitatis Medii Ævi*, 23, 1953, p. 69-74

¹⁵⁷⁸ J. VAN OOTEGHEM, *Encore l'inscription de l'évangélaire de Hugo d'Oignies*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Classe des lettres*, 5, 46, 1960, p. 548-547.

¹⁵⁷⁹ Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, M 6-7, p. 350.

Il refusait d'admettre que Hugo ait pu être à la fois le copiste du manuscrit et l'auteur du plat de reliure et proposait dès lors de traduire la séquence « *HUGO SCRIPSIT INTUS QUESTU* » par « *Hugo a fait écrire ce livre à ses frais* ». Il interprétait, par ailleurs, la dernière séquence comme une revendication du statut d'artisan par rapport à ceux qui chantent, qui accèdent au chœur, c'est à dire par rapport à la pratique liturgique¹⁵⁸⁰.

Pierre Hamblenne, deux ans plus tard, après avoir fait le point sur ces différentes versions, proposerait, quant à lui, de traduire *questus* par « raffinement ». Sa traduction suit d'assez près le texte original :

« *Livre écrit à l'intérieur et à l'extérieur.*

Hugo a écrit à l'intérieur avec raffinement, à l'extérieur en un travail manuel.

Priez pour lui.

C'est avec la bouche que d'autres chantent le Christ :

Hugo le chante par sa technique d'orfèvre,

*Tout en traitant le manuscrit avec un enrichissement relevant de son propre travail. »*¹⁵⁸¹

Cette nouvelle traduction semblait, par ailleurs, indiquer que Hugo n'aurait pas été uniquement l'auteur du plat de reliure mais également le copiste et l'enlumineur de l'évangélaire.

Récemment, Jacqueline Leclercq-Marx, en faisant le point sur cet important dossier, semblait arriver à des conclusions analogues. Elle se demandait, dans ce sens, si l'indiscutable qualité graphique des orfèvreries du frère Hugo, par rapport à la maladresse relative de ses personnages au repoussé ne pourrait être une indication complémentaire démontrant que ce dernier avait d'abord reçu une formation de calligraphe¹⁵⁸². Elle soulignait, avec raison, que Hugo était, avec Nicolas de Verdun, le seul orfèvre de cette époque dont plusieurs œuvres signées nous étaient parvenues. Reprenant une idée de Robert Favreau, elle faisait observer que les deux artistes avaient d'ailleurs veillé à ce que leur nom figure bien en évidence, en place d'honneur, sur leurs œuvres¹⁵⁸³. Elle considérait, par ailleurs, comme assez révélateur de

¹⁵⁸⁰ A. D'HAENENS, *Liber scriptus intus et Foris. Une signature d'Hugo d'Oignies vers 1230-1240*, dans *Mélanges offerts à Léon Gilissen*, p. 33-40.

¹⁵⁸¹ P. HAMBLLENNE, *Le labeur du frère Hugo d'Oignies*, dans *Scriptorium*, 41, 1987, p. 91-97.

¹⁵⁸² Ce qui, selon elle, pouvait également contribuer à expliquer qu'aucune œuvre orfèvrée de sa main antérieure aux chefs d'œuvres d'Oignies ne soit connue ; J. LECLERCQ-MARX, *Les inscriptions dans l'œuvre de frère Hugo*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 146.

¹⁵⁸³ *Idem*, p. 143 ; R. FAVREAU, *Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévales*, dans M. ZIMMERMAN (sous la dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes

son statut social, que Hugo ait été non seulement l'auteur, mais aussi le donateur de l'évangélaire¹⁵⁸⁴.

L'évangélaire d'Oignies semble avoir été quelque peu relégué au second rang, au profit de l'étude des pièces d'orfèvreries. Pourtant, l'étude de ce manuscrit, indépendamment de son intérêt dans le contexte général de la codicologie mosane, pourrait se révéler d'un intérêt capital, en ce qui concerne Hugo d'Oignies et l'organisation de la vie artistique et intellectuelle au sein du prieuré, dans les premières décennies du XIII^e siècle.

Dès 1908, James Weale avait proposé une datation du manuscrit établie sur la mention de certaines fêtes. Il relevait, comme *terminus post quem*, la fête de Saint François d'Assise, qui s'était répandue à travers la chrétienté dès 1329, et comme *terminus antequem*, la mention de la *Fête-Dieu*, officiellement instaurée, dans le diocèse de Liège, en 1243¹⁵⁸⁵.

Par la suite, une rectification serait apportée à cette observation, l'annotation de la *Fête-Dieu* résultant d'une addition postérieure à la transcription principale¹⁵⁸⁶.

Si la datation du manuscrit d'Oignies ne semble guère avoir engendré de polémiques, il n'en va pas de même en ce qui concerne le lieu potentiel de sa transcription.

Paul Faider pensait que le manuscrit pouvait provenir du *scriptorium* de l'abbaye cistercienne d'Aulne¹⁵⁸⁷. D'autres auteurs, comme Ferdinand Courtoy, Jean Smeyers, et plus récemment Judith Oliver, préféreraient, pour leur part, y reconnaître une production locale, issue d'un atelier situé au sein même du prieuré¹⁵⁸⁸.

du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines, juin 1999, Paris, 2001, p. 37-59 ; voir également P. SKUBISZEWSKI, *L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane*, dans J. HAMESSE et C. MURAILLE-SAMARAN (sous la dir.), *Le travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire. Actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, 21-23 mai 1987*, Louvain-la-Neuve, 1990, p. 263-321.

¹⁵⁸⁴ J. LECLERCQ-MARX, *op.cit.*, p. 147-150 ; et du même auteur, *Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le haut Moyen Âge. Une première approche*, dans *Gazette des Beaux Arts*, t. 143, I, Paris, 2001, p. 1-16 ; *Les signatures d'orfèvres au Moyen Âge. Entre sociologie, théologie et histoire*, dans *Mélanges offerts à Michel Hanotiau*, Bruxelles, 2000, p. 89-112.

¹⁵⁸⁵ Assez curieusement son collaborateur, l'abbé van Drival datait la plaque de la *Crucifixion* du XIV^e siècle.

¹⁵⁸⁶ Xavier Hermand faisait par ailleurs observer qu'un délai important avait existé entre la proclamation de la *Fête-Dieu* et la date effective de son application dans le diocèse ; X. HERMAND, *l'évangélaire d'Oignies (Namur, Trésor des Sœurs de Notre-Dame), vers 1230*, dans le catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 172.

¹⁵⁸⁷ P. FAIDER, *Catalogue des manuscrits conservés à Namur*, dans *Catalogue des manuscrits des bibliothèques de Belgique*, n° 1, Gembloux, 1934, p. 557-558.

¹⁵⁸⁸ F. COURTOY, *Le trésor du prieuré d'Oignies aux Soeurs de Notre-Dame à Namur et l'oeuvre du frère Hugo*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des sites*, 3, 1951-1952, p. 22-24 ; J. SMEYERS, *L'art de la miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle*, Tournai, 1988, p. 157 ; J. OLIVER, dans le catalogue de l'exposition *In beeld geprezen. Miniaturen uit Maaslandse devotieboeken 1250-1350*, Saint-Trond, Provinciaal Museum voor religieuze Kunst, Begijnhoofdkerk, 10 août-12 novembre 1989, Louvain, 1989, p. 116-119.

En admettant cette possibilité, il convient encore de trancher au sujet de la participation éventuelle de Hugo dans sa réalisation. Nous avons déjà signalé, à ce sujet, que deux camps s'affrontaient, certains limitant l'intervention de notre orfèvre à la décoration des plats de reliure, et d'autres l'étendant également au manuscrit.

Encore faut-il faire, sur ce dernier point, la part entre la transcription du texte et son ornementation. Xavier Hermand attribuait à Hugo en personne, sur base d'un certain nombre d'affinités stylistiques avec les personnages niellés du plat de reliure, la miniature le représentant. Il estimait, en revanche, qu'aucun indice précis ne permettait de lui attribuer l'entièreté du travail de copiste. Il admettait cependant que le climat intellectuel qui régnait au prieuré dans les premières décennies du XIIIe siècle devait avoir été propice à l'organisation d'un *scriptorium*¹⁵⁸⁹.

Le fait que Xavier Hermand situe la réalisation du manuscrit entre 1215 et 1230 ne reste pas sans influence sur la chronologie de l'ensemble du trésor.

Ferdinand Courtoy avait donné une lecture fautive du parchemin contenu dans le reliquaire de la côte de saint Pierre ; croyant lire 1228, il avait situé à cette date la fin de l'activité de notre orfèvre. En réalité il convient de lire 1238. Cette erreur a été, depuis, corrigée à plusieurs reprises¹⁵⁹⁰.

Or, cette datation basse, qui repousse la chronologie du trésor d'une dizaine d'année, cadre assez bien à d'autres repères chronologiques, comme par exemple ceux qui se rapportent à la transcription de l'évangélaire.

F. le gothique confirmé

« A présent, ils vont tous parler la nouvelle langue, la langue gothique. Leurs productions vont se confondre et se ressembler à tel point qu'il sera à peu près impossible d'y vouloir déceler des marques d'origine précises. C'est l'inévitable rançon d'une soumission trop rigoureuse à la leçon des maîtres étrangers. Et tandis que les orfèvreries françaises, parmi les plus belles de la première moitié du XIIIe siècle, devaient, en définitive, être rattachées plus ou moins directement à l'école du grand orfèvre d'Oignies, celles qui,

¹⁵⁸⁹ X. HERMAND, *op.cit.*, p. 174-176.

¹⁵⁹⁰ *Idem*, p. 175 ; F. COURTOY, *Le trésor du prieuré d'Oignies*, p. 12 et 36 ; A. LANOTTE, *Le trésor du prieuré d'Oignies et d'œuvre de frère Hugo*, dans *Namurcum*, 27, 1953, p. 49-53 ; Catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 204.

*chez nous, vont voir le jour après le milieu du siècle, porteront inévitablement le sceau du gothique français. »*¹⁵⁹¹

1. orfèvreries de la seconde moitié du XIIIe siècle

a. le polyptique de Floreffe

Le polyptique de Floreffe, qui se trouvait alors en la possession du baron de Snoy, participa à la grande exposition de Bruxelles, en 1880. Le chanoine Reusens le considérait comme un des grands chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge du XIIIe siècle¹⁵⁹². Charles de Linas, qui le présentait de son côté comme « *la great attraction du gros public* », soulignait également, en dépit de nombreux remaniements, ses mérites artistiques véritables¹⁵⁹³.

Avec l'évolution des recherches, il apparut assez tôt que le polyptique s'intégrait assez mal au sein de la production orfèvrée mosane du XIIIe siècle. Les chercheurs belges, désireux de l'intégrer au patrimoine mosan, se voyaient obligés, en parallèle, d'en souligner les caractéristiques éminemment françaises.

Suzanne Collon-Gevaert, en 1951, proposerait d'intégrer le polyptique dans la production artistique de l'Ecole d'Entre Sambre-et-Meuse. Elle y voyait cependant une œuvre de transition, partagée entre les traditions mosanes et les influences nouvelles venues du nord de la France¹⁵⁹⁴. Elle poursuivait en cela l'opinion de Margarete Fügmann, qui avait défendu l'idée selon laquelle, dans le polyptique, les nouveaux courants artistiques venus de France n'avaient pas encore étouffé la tradition mosane¹⁵⁹⁵.

Dans le même ton, le comte Joseph de Borchgrave d'Altena, dans le catalogue de l'exposition de Liège, en 1951, intégrait le polyptique dans la production artistique de l'Entre-Sambre-et-Meuse ou du Hainaut. Il insistait sur le caractère local de certains ornements végétaux¹⁵⁹⁶.

¹⁵⁹¹ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 214.

¹⁵⁹² E. REUSENS, *Les merveilles de l'art ancien en Belgique ou l'art ancien à l'exposition nationale de 1880, Orfèvrerie et Emaillerie*, Bruxelles, 1890, p.29.

¹⁵⁹³ C. de LINAS, *Les expositions rétrospectives de Bruxelles*, Düsseldorf, p. 15-16.

¹⁵⁹⁴ L'ornementation abondante était située dans la prolongation des œuvres d'Hugo d'Oignies ; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 211 ; S. COLLON-GEVAERT et M.-G. GOLDENBERG, *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 294.

¹⁵⁹⁵ M. FÜGMANN, *Frügotische Reliquiare*, p. 43-71.

Alors que les chercheurs belges s'efforçaient d'intégrer le polyptique au répertoire de l'art mosan, leurs homologues français tenteraient, pour leur part, de déterminer l'origine exacte de ses influences françaises présupposées. L'influence de l'orfèvrerie parisienne des années 1240-1260 serait rapidement privilégiée.

Pierre Verlet, en conclusion d'un exposé donné en 1952 dans le cadre des *Journées d'études* consacrées à l'art mosan, avait soutenu que le polyptyque de Floreffe, par son style, témoignait de l'existence d'échanges artistiques soutenus entre la Meuse et l'Ile-de-France¹⁵⁹⁷.

Hubert Landais irait, de son côté, jusqu'à attribuer les remarquables figurines des volets à un atelier parisien ou, au moins, à un orfèvre formé dans cette sphère artistique¹⁵⁹⁸.

Le catalogue de l'exposition parisienne consacrée, en 1968, à l'Europe gothique, situait évasivement la création du polyptique dans les Flandres. Le texte de la notice, qui comparait les figurines de l'avvers aux statuettes de la châsse de sainte Gertrude, insistait sur l'influence stylistique du gothique français, plus particulièrement rémois¹⁵⁹⁹.

Plus récemment, Jannic Durand profiterait de la très belle exposition consacrée à la châsse de sainte Gertrude de Nivelles pour faire le point. L'œuvre étant analysée en fonction des variations stylistiques évoquées plus haut, quatre tendances distinctes y seraient relevées. Alors que les statuettes des volets étaient comparées aux plus beaux produits des ateliers parisiens, comme par exemple la Vierge du second volume de l'*Apocalypse* de la Sainte Chapelle, les deux anges du panneau central étaient, pour leur part, rapprochés de quelques œuvres mosanes comme la Vierge de Walcourt, certaines figurines de la châsse de sainte Gertrude, ou encore la Vierge de la châsse de saint Remacle de Stavelot. Les ornements feuillagés semblaient, quant à eux, selon l'auteur, trouver leurs équivalents sur la fameuse couronne reliquaire provenant du couvent des Dominicains à Liège. Le revers était également partagé entre deux styles distincts ; les représentations de Pierre et de Paul étaient assimilées

¹⁵⁹⁶ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, Catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens* , Liège, 1951, n° 137, p. 181-182.

¹⁵⁹⁷ P. VERLET, *Orfèvrerie mosane et parisienne au XIIIe siècle* , dans *l'Art mosan. Journées d'études* , Paris, 1952, p. 214-215.

¹⁵⁹⁸ LANDAIS, *Le polyptyque de Floreffe au Musée du Louvre* , dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* , 1957, p. 121-123.

¹⁵⁹⁹ Catalogue de l'exposition *l'Europe gothique XIIe-XIVe siècle* , Paris, 1968, n° 412, p. 265 ; voir également M.-M. GAUTHIER, *Les routes de la Foi* , 1983, 149-151.

au décor gravé de l'évangélaire de Saint-Denis. Les autres personnages étaient rattachés à la production artistique du nord de la France, généralement plus raide et géométrique, comme en témoignent, par exemple, le reliquaire de Montreuil-sur-Mer et les ivoires de Soisson¹⁶⁰⁰.

Le polyptique de Floeffe marque une étape particulière dans l'évolution de l'orfèvrerie mosane du XIIIe siècle. Les modèles stylistiques du XIIe siècle y sont presque entièrement effacés. L'œuvre est entièrement tournée vers la France, tant et si bien que l'on pourrait se demander si elle trouve encore réellement sa place dans une étude historiographique de l'orfèvrerie mosane. Cette observation s'applique, avec peut-être encore plus de pertinence, aux trois œuvres suivantes.

b. la châsse de sainte Gertrude de Nivelles (pl. 42-2)

Comment retracer l'historiographie de l'orfèvrerie mosane de la seconde moitié du XIIIe siècle sans évoquer la tristement célèbre châsse de sainte Gertrude de Nivelles ? Cette châsse, irrémédiablement détruite dans l'incendie de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles, en 1940¹⁶⁰¹, constituait en effet un des fleurons de l'orfèvrerie européenne du XIIIe siècle. Les historiens de l'art ne mirent d'ailleurs pas longtemps à s'en convaincre, comme en témoigne l'abondante littérature qui lui fut consacrée depuis le XIXe siècle¹⁶⁰².

Les appréciations relatives à la qualité de la châsse, comme à son importance dans l'histoire de l'orfèvrerie gothique, sont absolument unanimes. Les questions d'attribution, en revanche, présentent quelques divergences. En effet, si cette châsse avait bel et bien été créée pour une des plus anciennes collégiales du pays mosan, elle n'en devenait pas pour autant une œuvre mosane en terme d'école artistique. Le fait de la rattacher à l'art français ne manquerait

¹⁶⁰⁰ J. DURAND, dans le catalogue de l'exposition *Schatz aus den Trümmern*, n° 13, p. 300.

¹⁶⁰¹ L. DENIS, *La destruction de la châsse de sainte Gertrude et du trésor de Nivelles en 1940*, dans *Rif tout dju* 156, 1972 ; *La châsse de Sainte Gertrude. Son histoire, sa destruction, sa restauration*, dans *Rif tout dju* 302, 1987.

¹⁶⁰² ASSELIN et C. DEHAISNES, *Études sur la châsse de sainte Gertrude de Nivelles*, dans *Mémoires lus à la Sorbonne. Archéologie*, 1867, p. 245-257. C. DEHAISNES, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, 627-1373*, *Mémoires de la Commission historique des départements du nord*, Lille, 1886, p. 234, 272-277, 575 ; *Le char et la châsse de sainte Gertrude*, dans *Annales de la Société archéologique de l'arrondissement de Nivelles* 3, 1892, XXVI-XXVII et de BEHAULT de DORNON, p. XXVIII-XXXIV ; M. CREUTZ, *Belgische Kunstdenkmäler*, 1923, p. 151 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Notes pour servir à l'étude des œuvres d'art du Brabant*, II. *La châsse de Sainte Gertrude de Nivelles*, dans *Le Folklore Brabançon*, 1926, p. 71-118.

pas d'entraîner un flot de discussions, visant à déterminer la part des ateliers rémois et parisiens dans la genèse de son style.

Dès le premier regard, en effet, tout, dans cette châsse, semble s'opposer à une attribution au corpus mosan. La conception architecturale de l'œuvre, tout d'abord, rompt de manière définitive avec la tradition séculaire des châsses mosanes, conçues comme des sarcophages à l'antique. Les techniques décoratives rhéno-mosanes y sont d'ailleurs abandonnées au profit d'une nouvelle conception esthétique. Enfin, le nom d'un des orfèvres mentionnés sur le contrat d'exécution de la châsse, Colars de Douai, n'évoque pas vraiment le contexte mosan...

Dès les premières publications, les principaux spécialistes proposèrent de rapprocher cette œuvre remarquable de l'art français¹⁶⁰³.

En 1939, l'abbé Lestocquoy avait, à partir des archives publiées jadis par Dehaisnes, compilé une série de documents d'archives confirmant l'appartenance de Colard de Douai à une famille d'orfèvres renommés, actifs en Artois durant les XIII^e et XIV^e siècles¹⁶⁰⁴. Sur cette base, il devait ériger une analyse stylistique de la châsse, dans laquelle il soulignait l'influence conjuguée des milieux artistiques parisiens et rémois sur les ateliers d'orfèvrerie actifs en Artois, à la fin du XIII^e siècle¹⁶⁰⁵.

Affligé par la destruction de la châsse, le comte de Borchgrave d'Altena devait également, vers la même époque, lui consacrer quelques publications. Il y étudiait les émaux préromans utilisés en remploi dans la décoration de la châsse, et rapprochait les principales statuettes en ronde bosse de la sculpture rémoise. Il insistait toutefois lourdement sur la part de Jackemon de Nivelles, ce qui le poussait à considérer la châsse comme une œuvre de collaboration entre un orfèvre local et un orfèvre étranger¹⁶⁰⁶.

¹⁶⁰³ Le texte du contrat présentait le transept comme une pièce d'essai. Sur cette base, Margarete Fügman partageait la réalisation de la châsse en trois étapes chronologiques ; tout d'abord, évidemment, le transept, puis les longs côtés, et enfin les pignons. Pour chacune de ces phases, elle répartissait le travail entre les deux orfèvres en fonction de leurs tendances stylistiques respectives. Au premier, elle attribuait les figures féminines, Vierge comprise, et les reliefs du toit, et au second elle attribuait le Christ et les apôtres. Indépendamment de ces variations stylistiques, les deux orfèvres étaient rattachés à l'art français contemporain ; M. FÜGMAN, *Frühgotische Reliquiare*, p. 72-94 ; Marthe Crick-Kuntziger, en 1939, insistait également sur le caractère français de la châsse ; M. CRICK-KUNTZIGER, dans *l'Art en Belgique*, 1939, p. 162.

¹⁶⁰⁴ J. LESTOCQUOY, *Colard de Douai, orfèvre d'Arras et la châsse de Sainte Gertrude à Nivelles*, dans *Bulletin de la Société archéologique de Nivelles*, 1939.

¹⁶⁰⁵ J. LESTOCQUOY, *The reliquary of St Gertrude et Nivelles*, dans *the Burlington Magazine*, 77, 1940, 2, p. 163 ; *Colard de Douai, orfèvre d'Arras et la châsse de Sainte-Gertrude à Nivelles*, dans *Bulletin de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas-de-Calais*, 2^e série, 7, 1941, p. 68-74, et *Annales de la Société archéologique de Nivelles et du Brabant wallon*, 13, 1942, p. 111-117 ; J. LESTOCQUOY, *La châsse de Sainte-Gertrude et l'art parisien*, dans *Bulletin des MRAH*, 14, 1942, p. 137-140.

Suzanne Collon-Gevaert, en 1951, faisait observer que, sur les trois noms d'artistes renseignés par le contrat de 1272, aucun ne semblait indiquer une origine mosane. Sur base de cette observation, elle proposait d'attribuer la châsse au domaine artistique flandrio-brabançon¹⁶⁰⁷. Elle estimait, comme Joseph de Borchgrave, que l'abbé Lestocquoy avait insisté de manière excessive sur le rôle joué par Colars de Douai dans la réalisation de la châsse et se demandait, sans autre forme d'argumentation, si la majeure partie du projet ne devait pas être attribuée à Jackemon de Nivelles. Elle reconnaissait toutefois que le projet à l'origine de la châsse était, quant à lui, bel et bien français¹⁶⁰⁸, et étayait cette attribution en soulignant le caractère hautement architectural de l'œuvre, dont les statuettes étaient traitées en ronde-bosse à la manière des ensembles monumentaux de la cathédrale de Reims. Elle insistait toutefois sur l'intégration de la châsse au sein de l'évolution artistique régionale¹⁶⁰⁹.

En 1961, Claudine Donnay-Rocmans devait avancer une hypothèse particulièrement déterminante quant à l'intégration de la châsse au sein de l'évolution de l'orfèvrerie gothique française. Son argumentation principale s'appuyait sur la présence de motifs héraldiques de différents types. Parmi ceux-ci, certains, comme par exemple les fleur-de-lys et les châtelets de la toiture, tendaient à démontrer l'existence d'un lien possible, quel qu'il soit, entre la châsse et la royauté française. Les lions, figurés sur certains piédroits, faisaient quant à eux directement référence aux ducs de Brabant. Une seule personne, selon elle, pouvait, à l'époque de l'exécution du reliquaire, justifier la cohabitation de ces symboles héraldiques : Marie de Brabant, seconde épouse du roi de France Philippe III¹⁶¹⁰.

¹⁶⁰⁶ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Des statuettes de la châsse de sainte Gertrude*, dans *Annales du cercle archéologique et historique de Nivelles*, 13, 1943, p. 283-291 ; *Les émaux préromans de la châsse de Sainte Gertrude à Nivelles*, dans *Bulletin des MRAH*, 1944, p. 134-139 ; *Œuvres de nos imagiers romans et gothiques*, 1944, XXXII-XXXIV.

¹⁶⁰⁷ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 224.

¹⁶⁰⁸ *Idem*, p. 225.

¹⁶⁰⁹ « Afin que l'illusion soit complète, il n'est pas jusqu'aux verrières de Reims qui n'aient été suggérées par un travail ajouré d'un effet tout à fait surprenant. On s'étonne, dès lors, de rencontrer sur les versants du toit, des scènes narratives dont le présence ne semblait nullement réclamée par l'aspects du reliquaire : c'est là la seule concession qui ait été faite à la tradition de l'orfèvrerie, celle où s'étaient illustrés les artistes de la Meuse. Par ailleurs, toutes les effigies obéissent fidèlement aux lois de la statuaire monumentale. Elles sont traitées en ronde-bosse, largement, dans un style qui rappelle Reims, mais qui annonce aussi, dans certaines figures, des qualités régionales flamandes qui détermineront l'orientation future des arts dans la Belgique occidentale. » (*Idem*, p. 226).

¹⁶¹⁰ C. DONNAY-ROCMANS, *La châsse de sainte Gertrude à Nivelles*, dans *Gazette des Beaux Arts*, 58, 1961, 1, p. 185-202.

Alors que la notice du catalogue de l'exposition parisienne de 1968 devait rester fidèle aux hypothèses de J. Lestocquoy^{1611 1612}, Philippe Verdier, quatre ans plus tard, dans le catalogue de l'exposition de Toronto, reprenait l'attribution à l'Ile-de-France avancée par Claudine Donnay-Rocmans¹⁶¹³.

La même année, les fragments de la châsse de sainte Gertrude participaient à l'exposition *Rhin-Meuse*. Le texte qui leur est consacré, dans le catalogue, est particulièrement révélateur du caractère pour le moins paradoxal de leur présence à l'exposition. Anton von Eeuw, auteur de la notice, situait l'origine artistique de la châsse à Douai. Il reconnaissait par ailleurs que son caractère éminemment architectonique impliquait l'exclusion des techniques ornementales traditionnelles de tradition mosane, comme par exemple les vernis bruns, les filigranes et les pierreries. Malgré cela, il ne remettait pas fondamentalement en cause l'intégration de la châsse de Nivelles au sein du patrimoine orfèvre mosan¹⁶¹⁴.

La double exposition organisée, en 1995-1996, au *Schnütgen Museum* de Cologne et à l'Hôtel *des Thermes de Cluny* allait permettre la constitution d'un dossier remarquablement complet¹⁶¹⁵.

La châsse s'y trouvait appréhendée sous différents points de vue ; historique, technique, stylistique et iconographique. Ses rapports à l'art courtois français, à l'orfèvrerie, à la miniature mais également à l'architecture¹⁶¹⁶ étaient présentés dans de remarquables contributions, dressant chacune un bilan exhaustif des connaissances actuelles¹⁶¹⁷. Les vestiges restaurés de la châsse, confrontés aux diverses œuvres exposées, et éclairés d'un jour

¹⁶¹¹ « Les études de J. Lestocquoy ont montré qu'il s'agit d'un produit des ateliers artésiens » Catalogue de l'exposition *l'Europe gothique*, n° 413, p. 266.

¹⁶¹² Ignace Vandevivere, dans le texte introductif de ce même catalogue poursuivait dans la même direction : « *Mais c'est incontestablement la châsse de Nivelles qui constitue le manifeste le plus complet et le plus brillant du gothique français* ». I. VANDEVIVERE, dans *op.cit.*, p. LXVIII.

¹⁶¹³ P. VERDIER, P. BRIEGER, M. FARQHAR MONTPETIT, catalogue de l'exposition *Art and the Courts, France and England from 1259 to 1328*, I, Ottawa 1972, 116-119, p. 131

¹⁶¹⁴ A. VON EEUW, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, M 12, p. 356.

¹⁶¹⁵ Catalogue de l'exposition *Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgothik*, Cäcilienkirche, 24 novembre 1995-11 février 1996.

¹⁶¹⁶ F. BUCHER, *Micro-architecture as the Idea of gothic theory and Style*, dans *Essay in Honor of Sumner McKnight Crosby*, dans *Gesta* 15, 1-2, 1976, p. 73.

J. BUGSLAG, *The Shrine of sainte Gertrude de Nivelles and the Process of the Gothic Design*, dans *Revue d'art canadienne*, 20, 1993, p. 16-28

¹⁶¹⁷ Parmi celles-ci, signalons P. KURMANN, *Miniaturkathedrale oder monumentales Reliquiar? Zur Architektur des Gertrudenschreins*, p. 135-153 ; R. DIDIER, *Zum figurlichen Schmuck des Schreins : Statuetten, Bauskulptur und Dachreliefs*, p. 154-175; R. DIDIER et L.-P. BAERT, *Zu den technischen Problemen des Schreins*, p. 198-207; B. KURMANN-SCHWARZ, *Der Schrein der hl. Gertrud und das Problem der französischen Hofkunst im 13 Jahrhundert. Stand der Forschung und Probleme*, p. 237-249; D. GABORIT-CHOPIN, *Die Schatzkunst*, p. 250-261.

nouveau grâce aux études susmentionnées, reprenaient leur juste place au sein de la production artistique du XIII^e siècle finissant.

Or, à la lecture de ce catalogue, il apparaît, d'une manière assez révélatrice, qu'à aucun moment, la question des rapports éventuels de la châsse à l'art mosan ne se trouve abordée. Tout au plus, Bruno Boerner trace-t-il quelques parallèles iconographiques entre certains détails des châsses de Nivelles et de Marburg¹⁶¹⁸. Ces liens ténus avec la tradition rhéno-mosane ne font finalement que souligner encore davantage le caractère profondément novateur de la châsse de sainte Gertrude.

c. le saint Nicaise, alias saint Blaise de Namur (pl. 63-1)

Jules Helbig, fut un des premiers à signaler l'intérêt de cette statuette¹⁶¹⁹. Il y relevait une forte influence de la statuaire française, ce qui ne l'empêchait cependant pas d'avancer une attribution à un orfèvre, actif en région mosane, à la fin du XIV^e siècle¹⁶²⁰.

Cette attribution à la Meuse ne devait guère convaincre ; la plupart des auteurs s'accorderaient, en effet, pour trouver le saint Blaise bien trop beau, et certainement bien trop français, pour y reconnaître le produit d'un art régional. Dans le même ordre d'idées, une datation à la fin du XIV^e siècle serait assez rapidement rejetée au profit d'une chronologie de plus en plus précoce.

Dans le *Mémorial* de l'exposition de Namur, en 1930, Ferdinand Courtoy, qui considérait qu'il s'agissait de la plus belle œuvre médiévale conservée en Belgique, précisait qu'il ne s'agissait pas d'une production locale. Il l'attribuait, soit à la France, soit à l'école champenoise, vers la fin du XIII^e ou le début du XIV^e siècle¹⁶²¹.

Le comte Joseph de Borchgrave, en revanche, en 1944, avec le patriotisme qui le caractérise généralement, attribuait le saint Blaise et la Vierge de Walcourt à des ateliers locaux travaillant sous l'influence de l'art rémois¹⁶²².

¹⁶¹⁸ B. BOERNER, *Zur interpretation des ikonographischen Programms am Schrein der hl. Gertrud von Nivelles*, dans *op.cit.*, p. 225-236.

¹⁶¹⁹ Il s'agit en réalité d'une statuette de saint Nicaise. Elle fut transformée en saint Blaise en 1643, par l'adjonction d'un râteau et d'une mitre ; L. LAHAYE, *La statuette de saint Blaise au trésor de la cathédrale de Namur*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, XXVI, p. 269-270.

¹⁶²⁰ J. HELBIG, *Statuette reliquaire de saint Blaise*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XII, p. 241-243.

¹⁶²¹ F. COURTOY, *Mémorial de l'exposition des trésors d'art*, Namur, 1930, p. 324.

¹⁶²² J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Œuvres de nos imagiers*, pl. XXXV-XXXVI, idée reprise également dans le catalogue de l'exposition internationale de 1951-1952 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, 1951, n° 139, p. 183.

En 1968, dans le catalogue de l'exposition *l'Europe gothique*, on retrouvait toujours cette même insistance sur l'apport de l'art rémois. L'auteur de la notice hésitait cependant à se prononcer de manière définitive quant à une attribution au milieu champenois. Il proposait une datation vers 1300¹⁶²³.

Hans Peter Hilger, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, maintenait cette datation, mais semblait hésiter entre le nord de la France et le Namurois.¹⁶²⁴

Timmers, en 1980, revenait également sur ces problèmes d'attribution. Si la présence d'éléments rémois lui paraissait incontestable, il estimait, en revanche, que la question d'une appartenance à la Meuse n'était pas nécessairement close. Il en repoussait en tout cas la réalisation avant 1300.

Robert Didier devait, à son tour, s'intéresser au saint Blaise de Namur, qu'il considérait comme une œuvre de très haut niveau. Contrairement aux hypothèses antérieures, qui l'avaient systématiquement situé dans la prolongation de la statuaire rémoise, il en recherchait les sources stylistiques à Amiens, ainsi que dans les milieux parisiens, vers le milieu du XIIIe siècle. Contrairement au polyptyque de Floreffe, il ne relevait sur cette œuvre aucune trace évidente de régionalisme. Cette observation devait le conduire à avancer une attribution à un atelier parisien, actif dans les années 1250-1260.¹⁶²⁵

d. la Vierge de la trésorerie de Walcourt (pl. 63-2)

Des observations analogues peuvent être formulées au sujet de la Vierge de la Trésorerie, à Walcourt. Compte tenu de sa provenance, cette statuette fut pendant longtemps considérée comme une œuvre locale¹⁶²⁶. Rien ne permettait cependant de rattacher de manière définitive son auteur, un certain Licuars, aux ateliers d'orfèvrerie actifs dans la région, pendant les XIIIe et XIVe siècles. Par ailleurs, aucun document ne venait confirmer la présence de la Vierge, à Walcourt, durant l'époque médiévale, puisqu'elle est mentionnée pour la première fois dans un inventaire daté de 1656.

Un rédacteur du *Bulletin de la Gilde de Saint Thomas et de saint Luc* avait proposé d'attribuer le saint Blaise de Namur et la Vierge de Walcourt à un même orfèvre¹⁶²⁷. Compte

¹⁶²³ Catalogue de l'exposition *l'Europe gothique*, n° 420, p. 270.

¹⁶²⁴ H. P. HILGER, dans le catalogue de l'exposition *Rhin Meuse*, P3, p. 390.

¹⁶²⁵ R. DIDIER, *statue-reliquaire de saint Blaise*, dans le catalogue de l'exposition *Schatz aus den Trümmern*, n° 24, p. 324-325.

¹⁶²⁶ Catalogue de l'exposition rétrospective, Bruxelles, 1888, n° 113, p. 258.

¹⁶²⁷ *Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, XIX, p. 70.

tenu de la grande qualité du reliquaire namurois, cette attribution ne serait cependant guère suivie.

Marquet de Vasselot avait estimé, avec sévérité, que la Vierge de Walcourt, œuvre de second ordre, manquait singulièrement de style¹⁶²⁸ ; un argument sur lequel Ferdinand Courtoy allait se fonder pour attribuer la Vierge au milieu mosan¹⁶²⁹, une opinion défendue également par le comte Joseph de Borchgrave d'Altena¹⁶³⁰.

L'auteur de la notice du catalogue de l'exposition parisienne de 1968 hésitait quant à lui à intégrer la Vierge dans l'école mosane, aucun indice ne permettant de confirmer de manière probante l'origine de son créateur.

Sa chronologie, invariablement liée à celle du saint Blaise, était généralement située dans les alentours de 1300¹⁶³¹.

Hans Peter Hilger, en 1972, la situait avant cette date. Il signalait cependant une évolution stylistique par rapport aux figurines de la châsse de Nivelles¹⁶³².

Robert Didier estimait quant à lui, bien que l'on ne sache, ni qui était ce Licouart, ni où il avait été formé, qu'il ne fallait pas douter de sa connaissance approfondie de l'art courtois parisien des années 1250-1260. Il ne relevait aucune trace de style régional dans l'œuvre de ce maître dont l'art se différenciait de manière évidente des orfèvreries contemporaines de l'Entre-Sambre-et-Meuse¹⁶³³.

2. le XIV^e siècle

L'orfèvrerie mosane du XIV^e siècle reste assez mal connue. Relativement peu d'œuvres liégeoises de grande qualité nous sont parvenues. On attribue souvent ce fait aux événements dramatiques de 1468. Il est en réalité assez difficile de se faire une idée exacte de l'ampleur de ces dommages et des pertes qui en résultèrent. Visiblement, Tongres et Maastricht, qui échappèrent à cette vague destructive, ont, quant à elles, pu conserver quelques orfèvreries. Elles sont toutefois de qualité et de valeur artistique fort inégales.

¹⁶²⁸ MARQUET DE VASSELLOT, dans *Histoire de l'art*, A. MICHEL (sous la dir.), Paris, tome II, p. 923.

¹⁶²⁹ F. COURTOY, *La Vierge de la Trésorerie de Walcourt*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 37, 1925, p. 314-332 ; F. COURTOY, *Mémorial des trésors d'art*, XIV, p. 25-26

¹⁶³⁰ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Le trésor et le mobilier de l'église Saint-Materne de Walcourt*, dans *Bulletin de la société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1938, p. 56.

¹⁶³¹ Catalogue de l'exposition *l'Europe gothique*, n° 414, p. 267.

¹⁶³² H. P. HILGER, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, P 2, p. 390.

¹⁶³³ R. DIDIER, dans le catalogue de l'exposition *Schatz aus den Trümmern*, n° 23, p. 323-324.

Pour se faire une idée juste du contexte de l'orfèvrerie mosane, au XIV^e siècle, Il convient sans doute de prendre en compte la dispersion des ateliers, vers l'Entre-Sambre-et-Meuse, le Limbourg et la région d'Aix-la-Chapelle, un phénomène déjà observé à l'époque précédente. Comme au XIII^e siècle, Aix-la-Chapelle, cœur historique de l'Empire inclus dans le domaine mosan, semble avoir attiré des orfèvres de haut niveau.

Jan Timmers, qui avait particulièrement bien saisi toute la complexité de cette situation, insistait sur la nécessité de prendre en compte ces différents facteurs :

*« Het heeft er de schijn van dat de edelsmeedkunst in de 14de eeuw te Aken tot hoge bloei is gekomen. Daarbij dient niet vergeten te worden dat Luik veel zal zijn verloren gegaan bij de plundering van die stad door de troepen van Karel de Stoute in het jaar 1468. Dagenlang werd Luik leeggeroofd en uitgemoord. Kerken en Kloosters zouden gespaard worden, maar in feite bleven slechts de kathedraal en drie van de grote abdijen verschoond. Daarna werd de stad systematisch met de grond gelijk gemaakt. Uiteraard zullen voorwerpen in edel metaal de grootste aantrekkingskracht op de plundersaars hebben uitgeoefend. Dat is waarschijnlijk mede oorzaak dat de oogst aan gotisch edelsmeedwerk er thans vrij schamel blijft.»*¹⁶³⁴

Les orfèvreries conservées pour la période 1300-1400 déclinent, sous diverses nuances, les principales tendances stylistiques de l'époque. Il est, dès lors, relativement difficile d'y percevoir une spécificité mosane. Cette particularité a d'ailleurs souvent conduit les spécialistes à les percevoir comme le pâle reflet, teinté de régionalisme, des œuvres de premier ordre issues des ateliers artésiens et parisiens. Cette omniprésence de la France, conjuguée à une influence grandissante des styles architecturaux, devait conduire les spécialistes de l'orfèvrerie mosane à se désintéresser ostensiblement de la production artistique de cette époque.

Suzanne Collon-Gevaert, en 1951, tenait à ce sujet des propos assez révélateurs :

« Au XIII^e siècle, nous avons vu l'orfèvrerie belge perdre peu à peu l'originalité qui avait été son mérite le plus manifeste durant l'époque romane. En se soumettant aux principes de l'architecture gothique, en construisant une châsse comme on construisait une cathédrale, les orfèvres méconnurent les principes qui avaient fait naître les chefs-d'œuvre de leurs devanciers et mirent leur art à la remorque de celui des constructeurs. Ce fut leur tort

¹⁶³⁴ J. J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, II, p. 181.

*le plus grave. L'orfèvrerie perd, de la sorte, la belle indépendance qui lui avait permis de suivre ses initiatives propres et la voie qui répondait le mieux à ses aspirations. »*¹⁶³⁵

Des observations analogues à ce qui a pu être dit pour la sculpture mosane du XIVe siècle peuvent également être avancées au sujet de l'orfèvrerie. À cette époque plus que jamais, ces deux productions furent étroitement liées, de sorte qu'il s'avère souvent nécessaire de les envisager en parallèle pour suivre les étapes majeures de leur évolution.

D'une manière générale, les spécialistes ont eu, comme pour la sculpture, tendance à envisager les questions de chronologie en fonction d'un retard supposé par rapport aux modèles français. C'est ce qui explique que le saint Aubain/Nicaise de Namur et la Vierge de la Trésorerie de Walcourt, dont il a été précédemment question, aient pu, quelques fois, être situés en plein XIVe siècle, ce qui devait, du même coup, entraîner un décalage dans la chronologie des orfèvreries plus récentes.

a. le trésor d'Aix-la-Chapelle

Pour le XIVe siècle, c'est à nouveau vers Aix-la-chapelle qu'il convient de se tourner pour trouver la plus forte concentration d'orfèvreries de haut niveau. Ce trésor fut étudié, à diverses reprises, par Ernst Gunther Grimme¹⁶³⁶. Ses conclusions n'ont, dans l'ensemble, guère été contestées. Jan Timmers, en 1980, devait d'ailleurs les reprendre telles qu'elles dans le second volume de son *Kunst van het Maasland*¹⁶³⁷.

Si Aix-la-Chapelle est historiquement incluse dans le domaine mosan, seules quelques orfèvreries peuvent, de toute évidence, être rattachées à la production artistique de cette région : deux statuettes de la Vierge, en argent, et le reliquaire de Siméon. La plupart des spécialistes s'accordent pour relever, sur ces pièces, des références à l'art mosan et à la sculpture des cathédrales de Chartres et de Reims¹⁶³⁸.

La plus ancienne de ces Vierges semble dater des années 1280 (**pl. 64-2**). Parallèlement à une référence évidente à la statuaire française du XIIIe siècle¹⁶³⁹, Ernst Gunther Grimme

¹⁶³⁵ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 333.

¹⁶³⁶ E. G. GRIMME, *Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter von Karl dem Großen bis zu Karl V*, Cologne, 1957; *Der Aachener Domschatz*, dans *Aachener Kunstblätter*, 42, 1972.

¹⁶³⁷ J. J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, II, 1980, p. 176-180.

¹⁶³⁸ H. P. HILGER, *Zur Goldschmiedekunst des 14 Jahrhunderts an Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 457-458.

¹⁶³⁹ Par exemple la Vierge du portail occidental d'Amiens et la Vierge du portail central de la façade occidentale de Reims.

relevait, dans le rendu des visages, l'influence du dernier maître de la châsse de saint Remacle, à Stavelot¹⁶⁴⁰.

La Vierge au donateur (**pl. 64-1**) s'intègre, quant à elle, dans une phase stylistique un peu plus récente. Elle est en général datée dans les années 1330. Deuchler avait proposé de l'attribuer à un atelier de l'est de la France, influencé par le style élégant des orfèvreries parisiennes¹⁶⁴¹. Grimme avait de son côté observé, dans le rendu du vêtement, l'assouplissement du drapé caractéristique de la statuaire mosane des années 1330-1340. Il rappelait par ailleurs qu'une Vierge mosane, appartenant à la même phase stylistique, était également conservée au trésor.¹⁶⁴²

Le reliquaire de Siméon, avec son iconographie unique dans l'histoire de l'orfèvrerie médiévale, présente la même dépendance simultanée à des modèles mosans et français. Dans le catalogue de l'exposition *l'Europe gothique*, en 1968, ce reliquaire était attribué à un atelier actif dans le nord de la France ou la région d'Aix-la-Chapelle. Une forte influence du portail de Chartres y était relevée¹⁶⁴³. Grimme, qui maintenait cette dépendance stylistique à Chartres pour la représentation de Siméon, situait, en revanche, la Vierge dans la mouvance artistique mosane relevée précédemment sur la Vierge au donateur. La présence, parmi les éléments décoratifs de la base, d'un émail translucide directement inspiré par le relief de la dédicace, sur la châsse de Charlemagne, venait toutefois démontrer de manière incontestable l'origine aixoise de ce reliquaire¹⁶⁴⁴.

Le reliquaire de l'éponge du Christ (**pl. 65-1**) ne semblait présenter, de son côté, aucun trait stylistique attribuable à une influence mosane. Les petits anges portant des reliquaires, sur son socle, sont clairement dérivés d'un modèle français. On les retrouve, à Aix, sur le reliquaire de Charlemagne, et à Tongres, sur le reliquaire de sainte Ursule¹⁶⁴⁵.

Le buste reliquaire de Charlemagne (**pl. 65-2**) constitue sans aucun doute la pièce maîtresse du trésor d'Aix-la-Chapelle. Il fut réalisé sous le règne de Henri IV Parler, soit après son couronnement, en 1349. La couronne gemmée, qui n'est pas d'origine, n'appartient pas au domaine rhéno-mosan. Il s'agit d'une pièce bohémienne des années 1325-1350.

¹⁶⁴⁰ E. G. GRIMME, *Beobachtungen zu einigen Madonnenpkastiken des ausgehenden 13 und des beginneneden 14 jahrhunderts im Aachen-Lütticher Raum*, dans *Aachener Kunstblätter*, 24/25, 1962/63, p. 158; *Der aachener Domschatz*, n° 55, p. 78.

¹⁶⁴¹ F. DEUHLER, *Gotik*, Stuttgart, 1970, p. 93.

¹⁶⁴² E. G. GRIMME, *Beobachtungen*, p.58 ; *Der aachener Domschatz*, n° 62, p. 81.

¹⁶⁴³ Catalogue de l'exposition *l'Europe gothique XIIe-XIVe siècle*, Paris, 1968, n° 446, p. 287.

¹⁶⁴⁴ E. G. GRIMME, *Der aachener Domschatz*, n° 64, p. 82-84.

¹⁶⁴⁵ E. G. GRIMME, *Idem*, n° 65, p. 84 et n° 70, p. 90 ; J. J. M. TIMMERS, *op.cit.* , p. 183.

Comme ce buste appartient au trésor d'Aix, il fut systématiquement repris dans toutes les études de synthèse traitant de l'orfèvrerie mosane du XIV^e siècle.

En 1965, Poche avait proposé d'attribuer le buste de Charlemagne au milieu artistique pragois, une opinion serait cependant assez peu suivie¹⁶⁴⁶. Ernst Gunther Grimme a montré que, en réalité, il s'apparenterait à un groupe d'œuvres colonaises : les bustes reliquaires du pape Sylvestre et des saints Félix et Nabor, ainsi que le saint Quirin du portail de Saint-Pierre¹⁶⁴⁷.

b. la région mosane

Les quelques bustes reliquaires conservés en région mosane, pour la même époque, sont loin de présenter le même niveau de qualité. Le buste de saint Jean Baptiste, provenant de Tongerlo, et celui de saint Livin, tout deux conservés au trésor de Saint-Servais de Maastricht, sont visiblement des œuvres de second ordre¹⁶⁴⁸. Ce même trésor conservait autrefois un buste de saint Servais, réalisé en 1403. L'œuvre est aujourd'hui perdue. Les plaques narratives du socle, qui sont, quant à elles, conservées à Hambourg, sont de très haut niveau. Elles s'inscrivent, au point de vue iconographique, dans les prolongements de la tradition narrative développée par les orfèvres mosans, dès le XII^e siècle¹⁶⁴⁹. Timmers estimait cependant que ces plaques pourraient avoir été réalisées à une époque plus récente que le buste¹⁶⁵⁰.

Aucune châsse de grand format, datée du XIV^e siècle, n'a pu être conservée en région mosane. Le trésor de la Collégiale de Tongres conserve quelques statuette d'argent provenant de la châsse de la Vierge, détruite dans l'incendie de 1677. Cette châsse avait été réalisée par l'atelier des orfèvres tongrois Gufkens, vers 1400¹⁶⁵¹. L'attribution de la statuette de la Vierge à maître Hendrick, avancée par Devigne, ne repose en réalité sur aucun argument solide¹⁶⁵². Jean Lejeune, dans le catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne*, estimait que ces

¹⁶⁴⁶ E. POCHE, *Einige Erwägungen über die Kameen Karls IV*, dans *Sbornik k semdesiatinam J. Květa*, Acta Universalis Carolinae, 1965, 1, Prague, 1965, p. 88 et sv.

¹⁶⁴⁷ E. G. GRIMME, *Aachener Goldschmiedekunst*, p. 69-71 et *Der aachener Domschatz*, n° 69, p. 88-90; J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 184.

¹⁶⁴⁸ J. J. M. TIMMERS,

¹⁶⁴⁹ F. BOCK, *Antiquités sacrées*, p. 216-219 ; J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques*, p. 143-146, et *L'art mosan*, p. 152-153 ; S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 337.

¹⁶⁵⁰ TIMMERS, *op.cit.*, p. 195.

¹⁶⁵¹ S. COLLON-GEVAERT, *op.cit.*, p. 333-337.

¹⁶⁵² M. DEVIGNE, *op.cit.*, p. 108 ; TIMMERS, *Idem*, p. 191

statuettes étaient de qualité relativement inégale. Il les intégrait au sein d'une production à caractère provincial influencée par Claus Sluter¹⁶⁵³.

Quelques mors de chape peuvent également être mentionnés. Celui du trésor d'Aix-la-Chapelle, qui représente une *Annonciation*, est sans aucun doute le plus intéressant¹⁶⁵⁴. Il date des années 1360-1370. Grimme le rattachait essentiellement à des modèles colonais¹⁶⁵⁵.

Celui du trésor de Tongres, représentant une Vierge assise sous un baldaquin gothique, fut daté, selon les auteurs, entre le dernier quart du XIVe siècle et le début du siècle suivant¹⁶⁵⁶.

Le *Musée d'art religieux et d'art mosan* et le *Musée Curtius* conservent également d'autres mors de ce type. Ces pièces furent, dans l'ensemble, très peu étudiées¹⁶⁵⁷.

Une dernière pièce doit encore être évoquée. Il s'agit du célèbre *Repos de Jésus*, ou *Jésueau*, provenant de l'abbaye cistercienne de Marche-les-Dames. La présence d'un poinçon en forme d'aigle bicéphale a permis à Pierre Colman d'attribuer cette pièce étrange à un orfèvre liégeois actif au début du XVe siècle¹⁶⁵⁸. Il signalait une oeuvre du même type, mais de plus grandes dimensions, dans une collection privée de Dublin¹⁶⁵⁹.

Robert Didier hésitait, de son côté, à maintenir une datation aussi tardive en raison du style de certaines figurines décoratives, comme par exemple les petites sainte Barbe et sainte Catherine, qui faisaient encore écho aux développements de la sculpture mosane du XIVe siècle. Il précisait toutefois que cet archaïsme inattendu, pour une orfèvrerie postérieure à 1400, pouvait se justifier par le remploi de moules plus anciens, une pratique amplement attestée chez les orfèvres médiévaux¹⁶⁶⁰.

¹⁶⁵³ J. LEJEUNE, dans le catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne*, n° 140, p. 141.

¹⁶⁵⁴ E. STEINGRABER, *Alter Schmuck*, Munich, 1956, p. 53; H. KOLHAUSEN, *Geschichte des deutschen Kunsthandwerks*, Munich, 1955, p. 160.

¹⁶⁵⁵ E. G. GRIMME, *Aachener Goldschmiedekunst*, p. 85; *der aachener Domschatz*, n° 72, p. 97-99; TIMMERS, *op. cit.*, p. 186.

¹⁶⁵⁶ J. PAQUAY, *L'église Notre-Dame de Tongres*, dans *Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*, XXIX, p. 21.

¹⁶⁵⁷ Catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne*, n° 128-130, p. 139; J. J. M.; TIMMERS, *op. cit.*, p. 193.

¹⁶⁵⁸ P. COLMAN, *L'orfèvrerie liégeoise*, t. I, p. 158-160, et dans le catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne*, n° 134, p. 140.

¹⁶⁵⁹ P. COLMAN, *Idem*, p. 160, et dans le catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne*, n° 135, p. 140.

¹⁶⁶⁰ R. DIDIER, dans le catalogue de l'exposition *Filles de Cîteaux au Pays mosan*, Liège, 1990, n° 108, p. 105-106.

II. LA DINANDERIE

La dinanderie, ou peut-être faudrait-il dire « dinanterie ¹⁶⁶¹ », occupe, par sa nature même, une place tout à fait particulière au sein du concept d'art mosan. En effet, en dépit du caractère géographiquement ciblé de cette terminologie, la question de la dinanderie médiévale dépasse de loin les limites traditionnelles de l'art mosan puisque tous les auteurs s'accordent pour appliquer ce terme aux œuvres de cuivre, de laiton et de bronze, coulées, et par extension battues, médiévales ou modernes, qu'elles proviennent indifféremment de Dinant ou du reste du monde ¹⁶⁶². Cette précision étant faite, il n'en reste pas moins vrai que l'histoire de cette technique reste étroitement liée à l'histoire du développement économique et artistique de la région mosane, durant l'époque médiévale. Cette constatation est par ailleurs renforcée par le fait que, pour les XI^e et XIII^e siècles, c'est-à-dire *grosso modo* pour la phase d'apogée de l'art mosan, il soit assez difficile d'établir une distinction précise entre l'orfèvrerie et la dinanderie au sens strict du terme, puisque dans les deux cas, le matériau de prédilection est le laiton et que, fondamentalement, les techniques de mise en œuvre, c'est-à-dire la fonte et le battage, restent les mêmes ¹⁶⁶³.

Il ne faut pas oublier que les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, œuvre emblématique de l'art mosan du XII^e siècle, restent, selon l'acception technologique du terme, une dinanderie. Il est, pour cette raison, assez courant d'observer une sorte de

¹⁶⁶¹ Certains auteurs du XIX^e siècle, comme par exemple Alexandre Pinchart, préférèrent employer le terme « *Dinanterie* », plus proche de l'orthographe moderne de la ville de Dinant, dont il dérive. Cela dit, cette coquetterie orthographique ne se justifie pas vraiment puisque le terme « *Dynanderie* » apparaît comme tel déjà au XVI^e siècle sous le plume de Philippe de Commines ; J. TOUSSAINT, *De Renier de Huy à Félix Roulin*, dans *Art du Laiton/Dinanderie*, n° hors série de *Confluent*, 1992.

¹⁶⁶² « *Dinanderie : marchandise de cuivre jaune. Les poêlons & chauderons, platines & chenets de cuivre appartiennent à la dinanderie. Dans les tarifs des Aides il y a des articles particuliers pour la taxe des dinanderies. Ce mot vient de Dinant, ville du País de Liège ; país abondant en calamine, dont le mélange avec la rosette fait le cuivre jaune. Ainsi on a appelé dinanderie, parmi les Marchands, le cuivre jaune que la ville envoie par toute l'Europe. On appelle même en plusieurs lieux les chauderonniers, Dinandiers* » (A. FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel*, 1690) ; « *L'industrie dont nous allons retracer l'histoire consistait originellement à fondre le cuivre, à le forger, à lui faire prendre, en le travaillant au marteau, toutes sortes de formes, selon le caprice de l'ouvrier, puis à terminer certaines pièces en se servant du ciselet* » (A. PINCHART, *Histoire de la dinanterie*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie.*, t. XIII, 1874, p. 308) ; « *Sous le nom de Dinanderies, on comprend non seulement les œuvres sorties des ateliers dinantais, mais aussi tout ce qui se rattache au travail du cuivre sous les aspects les plus variés.* » (Avant-propos au catalogue de *l'exposition de Dinanderies*, Dinant, 1903).

¹⁶⁶³ Voir à ce sujet F. ROUSSEAU, *La Meuse et la pays mosan au moyen âge*, p. 198 ; « *L'art de la dinanderie ne se séparait d'ailleurs pas de celui de l'orfèvrerie. On appliquait le nom d' « aurifaber » au dinandier comme à l'orfèvre* » (S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, p. 124).

glissement d'une technique à l'autre en fonction du sujet étudié ou de l'auteur¹⁶⁶⁴. Les fonts de Liège dont il vient d'être question, mais aussi le pied de croix monumental de Saint-Denis, ou encore, d'une manière peut-être plus inattendue, les petits évangélistes de l'autel portatif de Stavelot ont pu être alternativement intégrés dans l'orfèvrerie, la dinanderie, ou plus simplement les arts du métal. Il est vrai que, pour la haute époque médiévale, les textes anciens nous ont presque uniquement transmis le souvenir des objets destinés au service religieux et à la décoration des églises, ce qui, d'une certaine manière, dut contribuer à cette confusion. La plupart des dinanderies conservées pour cette époque sont des chandeliers, des encensoirs, des ornements et des vases liturgiques de différents types.

La problématique du positionnement de la dinanderie, au sein du concept d'art mosan, se situe également au niveau chronologique. En effet, si on respecte les limites chronologiques traditionnellement imparties à l'essor artistique mosan, soit du XIe à la fin du XIIIe siècle, on se rendra aisément compte que l'on se trouve dans une impasse. En effet, comme nous venons de la rappeler, la dinanderie semble avoir été pratiquée assez tôt, sur les bords de la Meuse, au sein d'un phénomène général du développement des arts du métal incluant aussi l'orfèvrerie¹⁶⁶⁵. Toutefois, alors que la phase d'apogée de l'orfèvrerie mosane semble prendre fin après le 3^e/4 du XIIIe siècle, la dinanderie, quant à elle, traverse sans trop d'encombres les siècles médiévaux et, lorsque les temps sont durs, exporte son savoir-faire et ses fondeurs à travers l'Europe. Dès lors, si on veut inclure la dinanderie dans l'art mosan, il convient également d'admettre, comme pour la sculpture, l'existence d'une chronologie parallèle débordant amplement des limites généralement admises. Plus que jamais le concept d'art mosan semble se dessiner comme un concept à géométrie variable....

¹⁶⁶⁴ Cette confusion est particulièrement perceptible dans l'ouvrage que Otto von Falke et Erich Meyer ont consacré à la « petite » dinanderie romane et gothique. Les dinanderies mosanes de l'époque romane y sont en effet clairement rapprochées aux œuvres des « grands orfèvres mosans » de l'époque, à savoir Renier de Huy, Godefroid de Huy, le maître anonyme de l'autel portatif de Stavelot et Nicolas de Verdun ; O. von FALKE et E. MEYER, *Romanische Leuchter und Gefässe Giessgefässe der Gotik*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1935, p. VII et 8.

¹⁶⁶⁵ À ce sujet, Suzanne Collon-Gevaert affirmait ceci : « L'art de travailler le cuivre fut pratiqué longtemps avant qu'on ait songé à le baptiser d'un nom particulier : la chaudronnerie belgo-romaine des premiers siècles de notre ère est déjà de la « dinanderie » ; il en est de même de toutes les productions de cuivre et de bronze dont nous avons fait l'étude jusqu'à la fin du XIIIe siècle. » (S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, p. 248).

A. historique des recherches

Comme on serait en droit de s'y attendre, le XIXe siècle, siècle des arts industriels par excellence, fit preuve d'un intérêt marqué pour les produits de la dinanderie et leur histoire. Le comte Alexandre de Laborde affirmait, en 1853, dans son catalogue des orfèvreries anciennes conservées au Louvre :

*« Les Dinants, potiers d'airain, travaillaient grossièrement au repoussé, mais leur hâtive inhabilité empruntait à l'atmosphère des goûts distingués et de noble style, qu'on respirait partout, au XIIIe siècle, quelque chose de sa grandeur et de son charme. C'est ainsi qu'il nous reste des œuvres d'art qui n'étaient que des chaudrons. »*¹⁶⁶⁶

Adolphe Napoléon Didron quant à lui, en introduction à son *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie*, affirmait dans un grand élan lyrique :

*« Certes, je comprends bien l'orgueil du poète qui s'écrie : « Exegi monumentum aere perenius » car il semble attribuer à cette pérennité son génie actuel et sa gloire future. Cet airain, auquel est comparée la durée des œuvres les plus durables, est précisément la substance principale dont sont composées, avec l'or et l'argent, la plupart des objets dont nous allons parler. Si donc à leur forme, qui est déjà si remarquable, ces œuvres joignent la durée du métal, qui est presque éternelle, on peut dire que l'art s'est élevé en elles jusqu'à son apogée. »*¹⁶⁶⁷

Dès les premiers débats, les discussions se concentrèrent sur l'origine de cette technique et l'époque de son apparition sur les bords de la Meuse. Il est à ce sujet assez amusant d'observer que, d'une manière assez symptomatique, alors que les considérations de type nationaliste prenaient encore souvent le pas sur une approche impartiale de l'histoire de l'art, quelques auteurs français, et non des moindres, se prononcèrent au sujet d'une origine française de la dinanderie. Paul Lacroix, par exemple, estimait que l'art de la dinanderie avait été introduit en région mosane par des ouvriers de Limoges et de Lyon¹⁶⁶⁸. Viollet-le-duc, quant à lui, tout en reconnaissant l'activité de Dinant dans l'art de la chaudronnerie, attribuait

¹⁶⁶⁶ A. de LABORDE, *Notice des émaux, des bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, Paris, 1853, p. 253.

¹⁶⁶⁷ A. N. DIDRON, *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du Moyen Age*, Paris, 1859, p. 7.

¹⁶⁶⁸ P. LACROIX, *Histoire de l'orfèvrerie. Curiosités de l'histoire des arts*, Paris, 1858.

sans hésiter à la France toutes les cuves baptismales de métal antérieures à la fin du XVIII^e siècle¹⁶⁶⁹...

La plupart des auteurs adoptèrent heureusement une attitude plus scientifique ; Jules Labarte, par exemple, défendait l'idée selon laquelle l'art de la fonte serait réapparu, en Saxe, au début du XI^e siècle, à l'instigation de Bernward de Hildesheim¹⁶⁷⁰.

Alexandre Pinchart, qui, en 1874, publiait une histoire de la dinanderie dans les *Bulletins des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, se prononçait également en faveur de cette hypothèse. Il portait en effet peu de crédit à la tradition locale qui, sur base de documents écrits, reportait à l'époque de Charlemagne les débuts de cette industrie dans nos régions. Il préférait en situer le développement au XI^e siècle, une époque qui avait vu la construction d'un nombre élevé d'églises. Une fois achevées, ces églises se seraient trouvées dans la nécessité de se pourvoir en ustensiles liturgiques et orfèvreries de différents types¹⁶⁷¹. Les artisans de nos régions se seraient alors tournés vers les fondeurs allemands, non seulement pour bénéficier de leurs conseils techniques, mais également, et peut-être faut-il dire surtout, pour leur acheter le cuivre nécessaire à la fabrication du laiton¹⁶⁷².

Charles Cahier n'était, quant à lui, pas de cet avis. Il estimait en effet que, si, peu avant le milieu du XII^e siècle, le grand abbé Suger avait éprouvé le besoin de s'adresser à des artisans lotharingiens pour la fabrication de son monumental pied de croix, c'est précisément parce que ces derniers jouissaient alors d'une renommée internationale. Ce simple fait semblait dès lors impliquer que cette industrie n'était pas neuve sur le territoire lotharingien, mais que, bien au contraire, elle pouvait en être originaire :

« Or, dans toute la Lotharingie, il n'y avait qu'une seule localité, Liège, où l'art de l'orfèvrerie et de l'émaillerie fussent assez habilement exercées, dans la première moitié du XIII^e siècle, pour que la renommée s'en étendit au loin : cette assertion ne saurait être contestée. D'ailleurs les reliquaires existant encore à Maestricht, à Tongres, à Liège, etc., sont là pour attester l'excellence des ouvriers de cette dernière ville. D'autre part la cuve baptismale de l'église de Saint-Barthélémi démontre l'habileté extraordinaire des fondeurs des rives de la Meuse. Quoi d'étonnant donc à ce que l'abbé de Saint-Denis ait entendu

¹⁶⁶⁹ « Il n'est pas besoin de dire que les fonts baptismaux de bronze antérieurs à la fin du dernier siècle ont été fondus en France ; on en voit encore quelques-uns en Italie, en Allemagne, en Belgique » (VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. V, p. 540).

¹⁶⁷⁰ J. LABARTE, *Histoire des arts industriels au moyen âge*, 1^{er} éd. Tome Ier, p. 342.

¹⁶⁷¹ A. PINCHART, *Histoire de la dinanderie et de la sculpture de métal en Belgique*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, XIII, 1874, p. 309-312.

¹⁶⁷² *Idem*, p. 330.

*parler des orfèvreries que l'on fabriquait à Liège, et ait prié quelque évêque ou quelque prélat de ce pays de lui envoyer des orfèvres émailleurs liégeois et des fondeurs dinantais, qui habitaient, les uns comme les autres, au cœur de cette Lotharingie, dont faisait aussi partie l'abbaye de Stavelot, selon le témoignage irrécusable de l'abbé Wibald».*¹⁶⁷³

Par la suite, les spécialistes, se ralliant en masse à l'avis du Père Cahier, allaient s'attacher à démontrer l'ancienneté et la continuité de la pratique métallurgique en territoire mosan, en se fondant sur les informations apportées par les sources écrites et sur les nombreux vestiges récoltés sur les sites gallo-romains de la région. En 1949, Suzanne Collon-Gevaert affirmait encore :

« L'art de travailler le cuivre fut pratiqué longtemps avant qu'on ait songé à le baptiser d'un nom particulier : la chaudronnerie belgo-romaine des premiers siècles de notre ère est déjà de la « dinanderie » ; il en est de même de toutes les productions de cuivre et de bronze dont nous avons fait l'étude jusqu'à la fin du XIIIe s.

*Si au XIVe s., cet art connaît une période de prospérité exceptionnelle, il ne faut pas oublier qu'il est, en réalité, le prolongement d'une tradition séculaire dont la continuité, sur notre territoire, semble définitivement établie. »*¹⁶⁷⁴

Exception faite des grilles de la tribune d'Aix-la-Chapelle, la région mosane n'a pas conservé d'œuvre de bronze ou de laiton de grande ampleur, antérieure aux célèbres fonts baptismaux de Saint-Barthélemy.

Les sources écrites conservent, en revanche, la mention d'un certain nombre de témoins, de grand et de moyen format, attestant d'une pratique ancienne de la fonte du laiton dans l'ancien diocèse de Liège. Parmi ceux-ci il convient de mentionner le monumental ambon exécuté pour l'abbaye de Lobbes, à l'époque de l'abbé Folcuin. La description de cette œuvre, publiée de bonne heure, ne manqua pas d'attirer l'attention des historiens de l'art, qui y virent la preuve de l'ancienneté de la pratique des arts du métal, et de manière plus spécifique, de la dinanderie, en région mosane¹⁶⁷⁵.

¹⁶⁷³ *Idem*, p. 338.

¹⁶⁷⁴ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, p. 248.

¹⁶⁷⁵ Nous renvoyons le lecteur au chapitre traitant de l'orfèvrerie du XIe siècle.

Indépendamment de la fiabilité globale de ces données historiques, plusieurs facteurs, totalement indépendants l'un de l'autre, contribuent à expliquer cette tendance, généralisée chez les spécialistes belges, de vouloir à tout prix ancrer la dinanderie dans un lointain passé local.

Il importe tout d'abord de se rendre compte qu'un facteur déterminant sépare un Alexandre Pinchart d'un Joseph Destrée ; il s'agit de l'introduction du concept d'art mosan dans le paysage historique du pays, dès les années 1880. Le contexte artistique médiéval de la région mosane devenait tout à coup plus concret et gagnait en légitimité. Par ailleurs, la forte connotation toponymique de l'appellation « *dinanderie* »¹⁶⁷⁶, venait apporter un crédit supplémentaire à la notion d'identité artistique mosane.

Il n'est dès lors guère étonnant de constater que, pendant longtemps, l'attention des spécialistes, historiens comme historiens de l'art, se focalisa sur le passé artistique, économique et social de Dinant. Il y avait certes bel et bien une réalité historique derrière cette terminologie, nul ne songerait à le contester. L'appellation « *dinanderie* » ne s'était pas imposée sans raison, loin de là. Force est toutefois de constater, à cet égard, un effet pervers qui poussa les chercheurs à se concentrer sur le destin spécifique de cette ville mosane, au détriment de l'étude d'autres centres de production.

Jean Squilbeck observait à ce sujet :

«... La dinanderie dans notre pays se présente encore comme une équation à nombreuses inconnues. Tout d'abord on n'a voulu se soucier que de Dinant. Dans la suite, on s'est intéressé à Tournai et à Malines, mais la lumière totale ne s'est pas encore faite. Elle ne surgira donc que lorsqu'on aura établi la valeur de toutes les inconnues, en l'occurrence le

¹⁶⁷⁶ Le caractère localisé du terme « *dinanderie* » n'avait pas pour seul effet d'influencer les recherches des historiens. Il semble en effet avoir jeté un certain trouble au sein du grand public. Nous en voulons pour preuve le rapport que l'abbé Lemaire faisait des remarques formulées par les visiteurs de l'exposition de Dinanderie organisée à Dinant au cours de l'été 1903 : «... Aussi rien n'est-il plus intéressant que d'entendre, dans les salles mêmes de l'exposition, les appréciations des visiteurs. Les uns s'imaginent que les anciens dinandiers n'ont produit que de la batterie de cuisine et ils paraissent tout surpris de voir là autre chose que des samovars, des porte-mèches et des lanternes. D'autres ont l'air déçu en lisant les étiquettes ; ils se figuraient que toutes les pièces qui passent cette saison dans la jolie cité mosane n'ont fait que revoir leur mère patrie, et que les Dinantais, au moyen âge, avaient le monopole de l'industrie du laiton. » (R. L. LEMAIRE, *La dinanderie belge au moyen âge*, dans *Bulletin des métiers d'art*, 1904, p. 81).

*rôle de chacun des centres considérés, les uns à tort et les autres avec de bonnes raisons, comme secondaires.»*¹⁶⁷⁷

Présentes en grand nombre au sein des principales collections privées du XIXe siècle, à l'étranger mais aussi, comme on est en droit de s'y attendre, dans les anciennes villes de Wallonie et de Flandres, les œuvres de dinanderie, perçues comme une des manifestations les plus remarquables du passé artistique des Pays-Bas Méridionaux et de l'ancien pays de Liège, prirent part à de nombreuses expositions rétrospectives.

Ces diverses manifestations avaient contribué à souligner l'intérêt artistique et historique de la dinanderie ancienne. Elles en avaient également entretenu le goût auprès du grand public.

Les nombreux efforts déployés en Belgique depuis plusieurs décennies pour la promotion de cette ancienne industrie d'art allaient trouver une véritable consécration, en 1903, à l'occasion de l'exposition organisée à Dinant, en parallèle de la XVIIe session du *Congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique*.

Il faut dire que l'on n'avait pas lésiné sur les moyens. Des collectionneurs locaux, mais également des institutions internationales avaient apporté leur contribution bienveillante en expédiant leurs plus belles œuvres. Lorsque l'envoi d'une œuvre importante pu s'avérer périlleux ou difficile, on n'hésita pas à en faire réaliser à grands frais des fac-simile en plâtre :

*« Il est apparu opportun, au Comité organisateur d'offrir aux visiteurs certains spécimens de bronze, tel le fac-simile du candélabre de Milan, afin de montrer le rôle important des fontes de cuivre dans l'histoire de l'art. Tous les fac-similes, sauf les aquamaniles de Copenhague, ont reçu leur patine à Bruxelles. C'est M. Pierre Baes qui a été chargé de cette délicate besogne et, il a procédé, chaque fois qu'il a pu, d'après les originaux ou d'après une aquarelle.»*¹⁶⁷⁸

¹⁶⁷⁷ J. SQUILBECK, *Pour une nouvelle orientation des recherches de la dinanderie en Belgique*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXVII, 1958, p. 117-118.

¹⁶⁷⁸ Avant-propos du catalogue de *l'Exposition de dinanderies*, p. 19-20 ; En réalité, ce texte est trompeur. Lorsque Destrée évoque des fac-simile en bronze, il convient de comprendre des plâtres patinés à la manière du bronze. Le cas du moulage du candélabre de Milan est ici éloquent. Le moulage, qui appartenait à la commission royale des échanges internationaux, existait déjà et était déposé à la section d'art monumental des musées royaux. Il dut toutefois, pour participer à l'exposition de Dinant, recevoir une patine reproduisant la couleur de l'original. Cette entreprise ne coûta pas moins de 600 francs ; Archives de la *Commission royale Belge des échanges internationaux. Section artistique*. Dossier n° 955.

Bénéficiant sans doute des conditions météorologiques désastreuses de l'été 1903¹⁶⁷⁹, l'exposition fut un véritable succès :

*« ..., il est permis d'affirmer que jamais on ne réunit autant d'objets importants se rattachant à l'ancienne industrie de la Dinanderie. Aussi l'Exposition a-t-elle obtenu un grand succès. Il est, je crois, sans exemple en Belgique, qu'une Exposition spéciale ait réussi à attirer autant de visiteurs. On peut en fixer le chiffre à 32,000, soit plus de quatre fois la population de la ville de Dinant.... »*¹⁶⁸⁰

Cet évènement culturel allait également permettre aux historiens de faire le point sur les connaissances accumulées, en quelques décennies, au sujet de la dinanderie et de son histoire. D'une manière générale, l'étude de Pinchart restait une référence. Seuls étaient proposés quelques réajustements concernant des points précis, comme par exemple la question de l'attribution des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy¹⁶⁸¹.

Parallèlement aux discussions visant à déterminer l'origine et l'ancienneté de la pratique de la dinanderie en pays mosan, les historiens belges, qui s'intéressaient de près à l'histoire économique de la région mosane, ne tardèrent guère à mettre en relation l'essor commercial des villes mosanes et le commerce international du cuivre brut et de ses produits. Il n'est d'ailleurs pas exagéré d'affirmer que l'étude des documents anciens relatifs au commerce médiéval de la dinanderie devait contribuer à souligner l'importance du contexte mosan, de son fleuve ainsi que de ses ressources naturelles dans l'histoire du développement économique et artistique de toute la région.

Henri Pirenne, dans son introduction au catalogue de l'exposition de 1903, présentait le contexte économique au sein duquel l'art et le commerce de la dinanderie s'étaient développés, en les replaçant dans le contexte général de l'histoire mosane :

« Si les villes flamandes et brabançonnnes ont été, à partir du XIIe siècle, les centres les plus actifs de la draperie dans l'Europe occidentale, Dinant, de son côté, a donné l'essor, dès

¹⁶⁷⁹ Et contrairement à l'avis de Joseph Destrée qui s'étonnait que le mauvais temps n'ait pas dissuadé les visiteurs.

¹⁶⁸⁰ J. DESTRÉE, préface de la troisième édition du catalogue de *l'Exposition de Dinanderies*, Dinant, 1903, p. 14.

¹⁶⁸¹ Nous aurons l'occasion d'en reparler plus en détail dans la suite de ce chapitre.

la même époque, à une industrie métallurgique qui, jusqu'à la fin du moyen-âge, a joui d'une renommée universelle.»¹⁶⁸²

Il expliquait brièvement comment les artisans mosans avaient exportés leurs produits, vers l'Allemagne dans un premier temps, puis, dès le milieu du XIIIe siècle, vers Bruges et l'Angleterre. Il expliquait également comment les survivants du sac de Dinant s'étaient expatriés, exportant leur savoir faire vers Huy, Namur et les villes flamandes¹⁶⁸³.

Il publiait la même année, dans les actes du *Congrès archéologique*, un brillant exposé consacré à la place que Dinant avait occupé au sein de la Hanse teutonique. Il y développait de manière détaillée, à l'appui de nombreux documents d'archives, le contexte précis des échanges commerciaux avec l'Angleterre, du XIIIe au XVe siècle¹⁶⁸⁴.

Quelques années plus tard, Arthur Pelzer devait à son tour publier une étude historique consacrée à l'industrie du laiton et à la dinanderie, à Aix-la-Chapelle et dans les régions situées entre la Meuse et le Rhin¹⁶⁸⁵. Les jalons posés par cette étude serviraient de base au volet socio-économique du brillant article que Félix Rousseau consacrait à l'histoire du pays mosan, en 1930, dans les *Annales de la Société archéologique de Namur*¹⁶⁸⁶. L'activité des villes mosanes, Dinant, mais aussi Namur, Huy et Liège, était soulignée. Rousseau défendait, entre autres, l'idée selon laquelle ces villes mosanes avaient exercé une sorte de monopole dans le commerce du laiton, non seulement au sein du domaine impérial, mais également dans les relations commerciales avec l'Angleterre¹⁶⁸⁷. Ce parti pris, qui ignorait totalement l'importance artistique et commerciale de la Basse-Saxe influencerait pour des décennies les recherches consacrées à la dinanderie. Il faudra attendre la fin du XXe siècle pour que certaines attributions à la Meuse soient enfin reconsidérées¹⁶⁸⁸.

En 1935, Otto von Falke et Erich Meyer allaient entamer la série des *Bronzegeräte des Mittelalters* avec un premier tome consacré aux chandeliers et aquamaniles des temps romans et gothiques. Erich Meyer y adoptait un point de vue assez proche de celui que Otto van Falke

¹⁶⁸² H. PIRENNE, *Notice sur l'industrie du laiton à Dinant*, dans le catalogue de l'*Exposition de Dinanderies*, Dinant, 1903, p. 7.

¹⁶⁸³ *Idem*, p. 9-14.

¹⁶⁸⁴ H. PIRENNE, *Dinant dans la hanse Teutonique*, dans *Annales de la fédération archéologique*. Congrès de Dinant, 1903, p. 523-546.

¹⁶⁸⁵ A. PELZER, *Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderies) in Aachen und den Ländern zwischen Maas und Rhein, von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, Aix-la-Chapelle, 1909.

¹⁶⁸⁶ F. ROUSSEAU, *La Meuse et la Pays mosan en Belgique. Leur importance historique avant le XIIIe siècle*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, Namur, XXXIX, 1930, p. 4-218.

¹⁶⁸⁷ *Idem*, p. 103-108.

¹⁶⁸⁸ Nous renvoyons le lecteur au chapitre traitant des influences artistiques entre la Meuse et la Basse-Saxe.

avait défendu, une trentaine d'années auparavant, dans son célèbre *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*. La majorité des dinanderies médiévales étaient présentées comme des produits de l'art germanique, une position qui reposait sur le fait que, à cette époque, les duchés de Haute et de Basse Lotharingie faisaient partie du Saint Empire de la Nation Germanique, au même titre que la Rhénanie et la Saxe¹⁶⁸⁹. L'insistance sur le germanité des principaux laitons et bronzes médiévaux, en dépit de son caractère totalement justifié du strict point de vue historique, doit évidemment être replacée dans le contexte politico-culturel de l'époque¹⁶⁹⁰. Toutefois, il convient d'observer que cette démarche permettait aux auteurs d'envisager l'origine géographique de cette technique sans aucun parti pris de type nationaliste. Ainsi, avançaient-ils que la plupart des bronzes originaires de la Basse-Saxe avaient été créés à partir de modèles mosans¹⁶⁹¹. Meyer estimait à ce sujet que l'influence des orfèvres mosans devait avoir été, à cet égard, fondamentale¹⁶⁹². Dans cette optique, il allait entreprendre de situer certaines dinanderies par rapport aux principales tendances stylistiques mosanes. Il convient, à ce sujet, de mentionner le maître de l'autel portatif de Stavelot, auquel il proposait d'attribuer la paire de chandeliers ornée de personnifications féminines de la Cathédrale d'Hildesheim, le pied de croix de la collection Soltykoff, conservé au *Victoria &*

¹⁶⁸⁹ « Für einzelne Gattungen, namentlich die Aquamanilien in Tierformen, war schon bisher die Meinung vorherrschend, daß sie zumeist aus Deutschland stammen. Das erweist sich nun für die meisten romansichen Bronzeegeräte überhaupt als zutreffend, sofern man dafür die politischen Grenzen des alten Deutschen Reichs des 12 Jahrhunderts gelten läßt. Sie umspannten im Herzogtum Niederlothringen auch das zweisprachige Maasgebiet und die Niederlande und überschritten im oberlothringischen Herzogtum mit dem Bistümern Verdun, Metz und Toul die deutsche Sprachgrenze. Die große Mehrzahl der erhaltenen Erzgeräte des hohen Mittelalters läßt sich mit ziemlicher Sicherheit innerhalb dieser damaligen Reichsgrenzen auf mehrere Erzeugungsgebiete zwischen Maas und Elbe regional verteilen, während die örtlichen Sitze der Werkstätten mit einigen Ausnahmen mehr vermutet als nachgewiesen werden können. » (O. von FALKE et E. MEYER, *Romanische Leuchter und Gefässe. Giessgefässe der Gotik, Bronzeegeräte des Mittelalters*, I, *Deutscher Verein für Kunstwissenschaft*, Berlin, 1935, *Einleitung*, p. VII.)

¹⁶⁹⁰ Jamais dans le contexte de l'entre-deux-guerres, un chercheur belge ou français n'aurait pas insisté sur le fait que la Meuse et la Lorraine faisaient partie du saint Empire de la Nation Germanique, une vision des choses qui aurait d'ailleurs été relativement difficile à concilier, d'un simple point de vue terminologique, avec le caractère très localisé du terme français « *dinanderie* », qui ne trouve d'ailleurs pas de réel équivalent en langue allemande....

¹⁶⁹¹ *Idem*, p. 5 ; « Just as the art of metal casting was able to develop in Lorraine on account of the presence of glamey, large workshops could exist in Germany on the northern slopes of the Harz Mountains on account of the presence there of the second of the two necessary raw materials, copper. Since the time of Bernward of Hildesheim (about 1000), both centers, Lorraine and Lower Saxony, had remained in close touch with one another and through the trade in raw materials these relations continued on a lively footing. We have shown in our book that models of candlesticks and water-jugs made in Lorraine were often imitated with alterations, and that the eastern versions, through a certain coarseness and clumsiness, generally differ from the well-proportioned, precise and neatly executed originals. » (E. MEYER, *A Romanesque aquamanile in the form of a dragon*, dans *Burlington magazine*, 92, 1950, p. 104); il convient ici d'observer que l'auteur, qui n'utilise pas le terme mosan, utilise couramment une attribution à la Lorraine, une solution qui présente l'avantage d'intégrer en un même concept des centres aussi éloignés que Verdun et Maastricht ; voir également E. MEYER, *Les origines de la technique du bronze dans la vallée de la Meuse*, dans *l'Art mosan*, Paris, 1953, p. 47-49.

¹⁶⁹² *Idem*, p. 8.

Albert Museum, ainsi qu'une allégorie de la prudence conservée au *Liebighaus Museum* de Francfort¹⁶⁹³. Dans le même ordre d'idées, il rapprochait également le chandelier de Milan de l'art d'un Nicolas de Verdun, sans toutefois oser s'aventurer, ici, dans une attribution trop catégorique¹⁶⁹⁴. Il intégrait également de cette même mouvance un chandelier en forme de dragon, de la collection Carrand¹⁶⁹⁵, ainsi que les deux aquamaniles niellés en forme de griffon, respectivement conservés à Vienne et à Londres¹⁶⁹⁶. Ici aussi, les deux auteurs défendaient l'hypothèse d'une origine mosane pour ce type de récipient, sous prétexte qu'un aquamanile en forme de colombe, et probablement niellé, se trouvait déjà mentionné dans la chronique de l'abbé Rodolphe de Saint-Trond¹⁶⁹⁷.

Le point de vue défendu par Erich Meyer était peut-être un peu trop catégorique. Il présentait en tout cas l'inconvénient de se baser uniquement sur des considérations d'ordre stylistique, ce qui est toujours un peu risqué, et qui le devient sans doute plus encore dans le cas de la dinanderie, reproductible et imitable à souhait...

Par la suite les historiens de l'art adopteront à ce sujet un point de vue plus prudent, délaissant l'hypothèse de Meyer au profit du concept d'échanges artistiques et d'influences réciproques. Cette attitude, à la fois plus raisonnable, et sans doute aussi plus fidèle à la réalité, aurait toutefois comme conséquence fâcheuse de jeter un certain trouble parmi les esprits. Aussi, lorsque l'on parcourt les publications scientifiques et les catalogues d'exposition des cinquante dernières années, on se rend compte qu'un même objet put se voir successivement attribuer des provenances fort différentes, en l'absence d'élément neuf au dossier, simplement au gré du sentiment personnel de l'auteur. Le cas du griffon aquamanile de Vienne illustre à merveille cette problématique. Marc Rosenberg, en 1925, avait proposé de l'attribuer à un atelier limousin¹⁶⁹⁸. Il sera ensuite, au gré des circonstances, successivement attribué à la Meuse, à la Rhénanie, à la Saxe ou à la Lotharingie¹⁶⁹⁹.

¹⁶⁹³ *Idem* p. 9-10.

¹⁶⁹⁴ *Idem*, p. 11 ; En cela il ne suivait pas totalement les opinions de son maître ; O. von FALKE, *Der Bronzenleuchter des Mailander Dom*, dans *Pantheon*, VII, p. 127-132 et 196-202.

¹⁶⁹⁵ *Idem*, p. 39-40. Meyer le rapprochait plus précisément du chandelier monumental de Prague également attribué à l'école de Nicolas de Verdun.

¹⁶⁹⁶ *Idem*, p. 39-40.

¹⁶⁹⁷ *Columbam cupream, auro tamen superius argenteoque variatam, continentem aquam ad opus manuum (Gesta abbatum trudoniensium)* ; O.von FALKE et E. MEYER, *op.cit.*, p. 39.

¹⁶⁹⁸ M. ROSENBERG, *Niello*, II, 1925, p. 48.

¹⁶⁹⁹ Erik Meyer l'attribuait à la Lotharingie ; E. MEYER et O. VON FALKE, *Bronzegegeräte*, n° 229, p. 39-40 ; Dietrich Kötzsche, en 1972, hésitait entre la région mosane et la lorraine ; catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, G 26, p. 262.

Au cours de la seconde moitié du XXe siècle, plusieurs études de synthèse allaient être consacrées à la dinanderie mosane. D'une manière générale, elles tendent à se répéter sans rien apporter de véritablement novateur. Suzanne Collon-Gevaert, qui situait au XIVE siècle l'essor véritable de la dinanderie, l'expliquait par la promulgation des lois corporatives :

« À vrai dire, à partir du XIVE siècle, il importe de distinguer les œuvres de métal précieux de celles de métal vil, car les lois corporatives n'autorisent plus l'orfèvre à traiter d'autres matières que l'or et l'argent ; une distinction nette est donc établie désormais entre l'orfèvre qui traite les métaux précieux et l'artisan qui traite le cuivre et les alliages, c'est-à-dire le dinandier. »¹⁷⁰⁰

D'une manière générale, elle conserve un point de vue assez mosano-centriste, où le rôle joué par Dinant, dans la production des œuvres de laiton, est peut-être un peu surévalué¹⁷⁰¹.

Une vingtaine d'années plus tard, Jean Squilbeck, qui consacrait à son tour quelques pages à la dinanderie, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, adoptait un point de vue encore plus partisan. Il insistait, en effet, sur l'ancienneté de la pratique en territoire mosan, en rappelant que les artisans mosans achetaient déjà du cuivre à Cologne au IXe siècle, soit près deux siècle avant l'apogée des ateliers saxons travaillant pour Bernward d'Hildesheim¹⁷⁰².

Un peu plus loin dans son exposé, il s'appuyait sur le témoignage précoce de la lame de Wibold von Dobilstein, conservée autrefois à Altenberg, pour attribuer les lames funéraires du groupe de Menved à des ateliers rhéno-mosans¹⁷⁰³. Il défendait, en réalité, l'idée selon laquelle la dinanderie serait restée essentiellement mosane jusqu'au sac de Dinant, évènement à partir duquel les artisans auraient été contraints, pour assurer leur survie, d'essaimer à travers le pays¹⁷⁰⁴.

Josy Muller, en 1974, dans *la Wallonie*, développait des conceptions analogues. Il n'était aucunement fait mention de la Saxe. La Meuse avait exporté ses dinandiers à travers l'Europe. La ville de Dinant avait exercé un monopole absolu dans la fabrication du laiton, du

¹⁷⁰⁰ S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 237.

¹⁷⁰¹ *Idem*, p. 249-256.

¹⁷⁰² J. SQUILBECK, *Dinanderie*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 67 ; selon le témoignage de Robert Didier, une version remaniée de cette contribution circulait, peu de temps après l'impression du catalogue, sous la forme d'un tirage à part.

¹⁷⁰³ *Idem*, p. 68.

¹⁷⁰⁴ *Idem*, p. 69.

XIIIe au XVe siècle, de sorte que toutes les œuvres antérieures à 1500 et conservées en Wallonie pouvaient lui être attribuées¹⁷⁰⁵.

Jan Timmers, qui n'avait pas abordé la dinanderie comme un phénomène à part entière, au sein de l'art mosan de l'époque romane, lui consacrait un chapitre entier de son second volume¹⁷⁰⁶. En toute logique, la production des dinandiers de la Meuse hollandaise (Aert van Tricht, Johan van Venlo, ...), à peine mentionnée dans les publications belges, se voyait consacrer d'importants développements¹⁷⁰⁷. La chronologie de cet ouvrage incluant des œuvres du XVIIe siècle, les fonts baptismaux réalisés par Herman den Potgieter, vers 1620, pour l'église Saint-Martin de Venlo étaient intégrés à la sélection. La question des lames funéraires, si chère aux chercheurs belges, ne se voyait en revanche consacrer aucun développement, ce qui apporte, de manière tacite, la preuve que, dans le chef de l'auteur, cette production de devait pas trouver sa place au sein d'une histoire de la dinanderie mosane.

Les dernières décennies du XXe siècle connurent également la parution de plusieurs volumes spécialisés, au sein de la collection des *Bronzegeräte des Mittelalters*. Des œuvres mosanes s'y retrouvent inévitablement en bon nombre, bien que la question mosane ne se trouve, bien évidemment, pas au cœur des propos¹⁷⁰⁸.

Tel était également le cas de l'ouvrage monographique publié, en 2005, par le musée des arts anciens du namurois, en complément à l'exposition *Art du laiton-Dinanderie*¹⁷⁰⁹.

En réalité, dès les années cinquante, les chercheurs semblent s'être trouvés dans une impasse. En près d'un demi siècle, la recherche, dans le domaine de la dinanderie, avait peu progressé. En réalité, l'approche traditionnelle, fondée à la fois sur des données historiques et des critères d'ordre stylistiques, ne pouvait suffire. Jean Squilbeck qui, suite à l'exposition de

¹⁷⁰⁵ J. MULLER, *De la Meuse à l'Escaut. Dinanderie mosane et tournaisienne avant 1500*, dans *la Wallonie, le pays et les hommes. Lettres, arts et culture*, I, p. 355-362.

¹⁷⁰⁶ J. J. M. TIMMERS, *Geelgieterskunst of Dinanderie*, dans *De Kunst van het Maasland*, tome II, Assen, 1980, p. 212-229.

¹⁷⁰⁷ *Idem*, p. 220-223.

¹⁷⁰⁸ U. MENDE, *Die Türzieher des Mittelalters*, dans *Bronzegeräte des Mittelalters*, II, Berlin, 1981 (qui ne compte aucun exemple mosan); P. SPRINGER, *Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes*, dans *Idem*, III, Berlin, 1981; A.-E. THEUERKAUFF-LIEDERWALD, *Mittelalterliche Bronze- und Messinggefäße. Eimer - Kannen - Lavabokessel*, dans *Idem*, IV, Berlin 1988; P. BLOCH, *Romanische Bronzekruzifixe*, dans *Idem*, V, Berlin 1992.

¹⁷⁰⁹ *Art du laiton-Dinanderie*, J. TOUSSAINT (sous la dit.), dans *Monographies du Musée provincial des Arts anciens du Namurois*, Namur, 2005.

Deurne de 1957, dressait ce triste constat, soulignait à quel point il devenait impératif de se diriger vers une approche plus technique de la dinanderie¹⁷¹⁰.

À cette époque, J. Maréchal et M. Cameron avaient déjà, dans leurs recherches réciproques¹⁷¹¹, appréhendé la fabrication du laiton sous un angle technologique. Arthur Pelzer avait lui-même publié les résultats de quelques analyses¹⁷¹². Le ton était donné. Il convenait à présent d'envisager, de manière systématique, les dinanderies sous un angle purement métallographique.

En réalité, il ne suffisait pas de définir un type d'alliage. Seule une caractérisation précise et systématique des minerais utilisés pouvait réellement faire progresser les recherches, en apportant des informations d'ordre technologique aux questions d'attributions et de localisation des ateliers. Les multiples recherches menées dans ce sens par Otto Werner, dès les années septante, devaient ouvrir de nouvelles perspectives¹⁷¹³.

Au cours des dernières décennies, plusieurs œuvres mosanes, et non des moindres, firent l'objet d'analyses poussées menées en fonction des techniques les plus performantes¹⁷¹⁴. Les résultats de ces analyses archéométriques sont multiples et intéressants.

¹⁷¹⁰ « Ayons le courage de le dire. Le problème a très peu progressé. Ainsi, bien que datant de 1874, les travaux d'Alexandre Pinchart n'ont pas été renouvelés. Ceux de Joseph Destrée n'ont guère été dépassés. Evidemment, des théories sérieusement établies ne doivent jamais céder la place à d'autres. Cependant, certaines opinions périmées devraient avoir perdu tout crédit et, en outre, la somme de nos connaissances dans ce domaine ne s'est pas assez enrichie. Aussi espérons-nous que l'effort accompli par MM.A. Jansen et P. Baudouin suscitera de nouvelles recherches, mais encore convient-il de proposer un programme. Tout d'abord il s'impose d'approfondir les problèmes de la technique. Les archéologues ne peuvent se désintéresser de l'histoire des procédés de fabrication, parce qu'une connaissance approfondie de l'évolution des divers métiers leur permet de mieux dater les œuvres et de contrôler leur authenticité. » (J. SQUILBECK, *Pour une nouvelle orientation des recherches sur la dinanderie en Belgique*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1958, p. 117).

¹⁷¹¹ J. MARECHAL, *La fabrication du laiton avant la découverte du procédé Dony d'extraction du zinc*, dans *Bulletin scientifique de l'Association des élèves des écoles spéciales*, Liège, 1938, p. 1-14 ; M. H. K. CAMERON, *The metals used in Monumental brasses*, dans *Transactions of the Monumental Brass Society*, Vol. VIII, part IV, Décembre 1946, p. 4 du tiré à part.

¹⁷¹² A. PELZER, *Geschichte der Messing Industrie*, p. 13.

¹⁷¹³ O. WERNER, *Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge*, dans *Archäologie und Kunstwissenschaften*, 1, 1977, et II, 1981, p. 106-170 ; *Idem* dans *Berliner Beiträge zur Archäometrie*, VII, 1982, p. 35-174 ; L. VERBOIS, *Les fonts baptismaux de saint-Barthélemy à Liège. Étude technologique*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, CV, 1993 ; M. De RUETTE, *Les résultats d'analyse de teneurs des laitons coulés dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège*, dans *Revue des historiens de l'art et des archéologues de Louvain*, XVI, 1983, p. 252-278.

¹⁷¹⁴ M. de RUETTE, M. DUPAS, G. GENIN L. MAES et I. VANDEVIVERE, *Étude technologique des dinanderies coulées*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 58-1, 1987, p. 5-41 ; L. MARTINOT, G. WEBER et P. GEORGE, *La clé de Saint-Hubert*, dans les *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, 21-22, 1996, p. 1-24 ; L. MARTINOT, G. DUMORTIER, J. GUILLAUME, A. CHEVALIER et P. COLMAN, *Analyse PIXE et examen métallographique d'un ensemble de dinanderies médiévales conservées au Musée Curtius à Liège*, dans *Feuillets de la cathédrale de Liège*, n° 27, 1996, p. 2-10 ; L. MARTINOT, P. TRINCHERINI, J. GUILLAUME et I. ROELANDTS, *Le rôle des méthodes de laboratoire dans la recherche de la provenance de dinanderies médiévales*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, 1-6, 1997, p. 19-36 ; D. BOSSIROY, L. MARTINOT, A. JOASSIN, J. GUILLAUME et L. RABET, *Eglise Saint-Barthélemy*

Ils viennent, en fonction des cas, confirmer ou contredire les méthodes d'analyse plus traditionnelles. Il ne faut toutefois pas tomber dans le piège facile qui consisterait à leur porter un crédit aveugle pour la seule et simple raison qu'il s'agit de données quantifiables. Toute donnée, chiffrée ou non, fait l'objet d'une interprétation humaine, subjective par définition. Les recherches les plus récentes montrent en effet qu'un même résultat peut engendrer les interprétations les plus diverses. À elle seule, une analyse métallographique, pour aussi informative qu'elle soit, ne résout rien. Elle doit impérativement être appréhendée non seulement en fonction des caractéristiques artistiques de l'œuvre, mais aussi en fonction du contexte historique, économique et social susceptible d'avoir présidé à sa création. Nous y reviendrons avec plus de précision dans la suite de ce chapitre.

Sommes toutes, l'étude de la dinanderie mosane ne semble pas avoir suscité des débats aussi nombreux et variés que les autres techniques artistiques du pays mosan. Cette situation, qui, en réalité, ne revêt rien d'étonnant, peut être attribuée à différents facteurs. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà signalé, à l'époque romane, la pratique de la dinanderie se confond, au point de vue technologique, avec celle de l'orfèvrerie¹⁷¹⁵. Pour les époques reculées (Xe-XIe siècles), il y eut vraisemblablement de nombreuses pertes. Les textes nous apprennent que des lutrins, des chandeliers monumentaux ont existé, mais il n'en existe pratiquement plus rien. Dès lors, l'étude de la dinanderie romane, limitée dans son ensemble à l'étude de pièces de petite taille, se fond dans des discussions plus générales se rapportant à l'orfèvrerie.

Il faut ensuite tenir compte de la relative stagnation des recherches consacrées à la dinanderie mosane, pendant une grande partie du XXe siècle. En effet, avant le développement des techniques archéométriques, les discussions liées aux problèmes d'attribution et aux échanges artistiques tournaient un peu à vide. La question de l'attribution, à des fondeurs mosans, des principaux chandeliers monumentaux des XIIe et XIIIe siècles, n'engendra guère de polémiques, et ce bien que, à l'heure actuelle, la plupart des œuvres concernées soient attribuées à des centres étrangers (Angleterre, Basse-Saxe, Lotharinge, ...)¹⁷¹⁶.

à Liège. *Analyses des prélèvements extraits des fonts baptismaux*, Rapport I. S. Se. P. n° 324, 2000, p. 1-26 ; L. RABET, L. MARTINOT, J. GUILLAUME, *Rapport d'analyse des deux Christs des MRAH* (non publié).

¹⁷¹⁵ Les évangélistes de l'autel portatif de Stavelot, ceux du pied de croix de Saint-Omer, et les multiples figurines du même type conservées pour les XIIe et XIIIe siècles, s'intègrent tout autant dans la dinanderie que dans l'orfèvrerie.

¹⁷¹⁶ A. DIDRON, *L'arbre de la Vierge*, dans *Annales archéologiques*, XIII, 1853, p. 13 ; O. VON FALKE, *Französische Bronzen des XIIe Jahrhunderts*, dans *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, 43 (1922), p. 57-58 ; *Der Bronzeleuchter des Mailänder Doms*, dans *Pantheon*, 1931, p. 132 ; S. COLLON-GEVAERT, *Le*

Étant donné l'absence flagrante de preuves matérielles, les débats se rapportant à l'origine mosane des lames funéraires furent étouffés dans l'œuf¹⁷¹⁷.

En réalité, un seul dossier semble émerger de cette mer tranquille : celui des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, qui occupe le cœur des débats d'une façon pratiquement ininterrompue depuis le milieu du XIXe siècle.

B. Les fonts baptismaux de Notre-Dame-aux-Fonts

« *La vérité n'a pas besoin de plaire ; elle s'impose à ceux-là même qui ferment les yeux pour ne pas la voir.* »¹⁷¹⁸

Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy (**pl. 69-1**), du nom de l'église dans laquelle ils sont actuellement conservés, proviennent en réalité de la petite église Notre-Dame-aux-Fonts, ancien baptistère de la cathédrale Saint-Lambert. Lorsque, à la fin du XVIIIe siècle, les troubles révolutionnaires éclatèrent, les fonts échappèrent de peu à la saisie ordonnée par le gouvernement révolutionnaire. La cuve de laiton fut alors cachée dans une maison de la rue Gérardrie. A la fin de l'année 1803, elle fut restituée à l'évêque de Liège, Mgr. Zaepffel, qui en fit présent à l'église Saint-Barthélemy, où l'ancienne paroisse Saint-Thomas venait d'être déplacée¹⁷¹⁹.

chandelier de Reims, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 12, 1942, p. 21-30 ; *Histoire des arts du métal*, p. 181-182 ; J. MULLER, *op.cit.*, dans *la Wallonie*, p. 356 ; N. STRATFORD, dans G. ZARNECKI, J. HOLT, et T. HOLLAND, *English Romanesque Art*, (Arts Council of Great Britain), p. 249 ; U. MENDE, *Le chandelier pascal de Parc et la question de la localisation des oeuvres romanes dans la vallée de la Meuse ou en Basse Saxe*, Conférence du 29 mai 1996 à l'IRPA, dans le cadre du colloque « *Arts et techniques métallurgiques du Moyen Age et des Temps modernes* » organisé sous les auspices du FNRS.

¹⁷¹⁷H. ROUSSEAU, *Frottis de tombes plates*, Bruxelles, 1912, S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal*, p. 284-302 ; J. SQUILBECK, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 68 et IV-4, p. 71 ; J. MULLER, *Laiton-Dinanderie, Guide du visiteur*, Bruxelles, 1983, p. 14 ; H. KOCKEROLS, *Lames funéraires de laiton*, dans *Art du laiton-dinanderie*, Namur, 2005, p. 131-159, avec bibliographie.

¹⁷¹⁸G. KURTH, *Étude critique sur Jean d'Outremeuse*, Liège, 1910, p. 9.

¹⁷¹⁹J. DEMARTEAU, *Idem*, p. 8-14 ; Th. GOBERT, *Idem*, p. 10-12.

1. La littérature ancienne

a. Les fonts dans les récits des chroniqueurs et des historiens de l'ancien régime

Dès son installation à Notre-Dame, la cuve de laiton, œuvre d'une exceptionnelle maîtrise tant au point de vue esthétique que technique, semble avoir marqué les esprits. Son influence sur le développement des arts plastiques semble avoir été telle que, si la cuve avait disparu, nous en conserverions quand même le souvenir au travers des œuvres qui, à plus d'un siècle d'intervalle quelques fois, en portent encore l'empreinte¹⁷²⁰. Il n'est dès lors pas étonnant d'en trouver mention dans diverses sources écrites.

Parmi les documents médiévaux parvenus jusqu'à nous et dans lesquels il est fait mention des fonts, le plus important et le plus intéressant est sans conteste *le Chronicon rhythmicum*. Il s'agit d'un poème, en vers léonins, relatant les événements majeurs, catastrophes ou décès de personnages importants, de 1117 à 1119. Ce texte, contenu dans deux manuscrits, respectivement conservés aux Bibliothèques d'Arras et de Charleville, présente donc l'avantage d'être pratiquement contemporain de l'installation des fonts à Notre-Dame. Il fut très probablement rédigé par un chanoine de la cathédrale Saint-Lambert dont on ignore toutefois le nom, et ce en dépit de quelques tentatives infructueuses d'identification¹⁷²¹ :

« *OBIT ABBAS HILLINUS NOBILIS*
MORS ILLIUS, SORS LACRIMABILIS.
DIES ILLA FUIT ECCLESIAE
CALAMITATIS ET MISERIAE.
FONTES FECIT OPERE FUSILI
FUSOS ARTE VIX COMPARABILI

¹⁷²⁰ Karl Hermann Usener, nous aurons l'occasion d'y revenir, voyait dans les fonts de Notre-Dame un des éléments fondateurs du prestigieux développement artistique connu par les arts de la Meuse à l'époque romane ; K. H. USENER, *Les débuts du style roman dans l'art mosan*, dans *l'Art Mosan. Journée d'études*, Paris, février 1952, p. 103-117.

¹⁷²¹ Monseigneur de Clercq, suivant une hypothèse avancée autrefois par Monseigneur G. Monchamps, a proposé de reconnaître en la personne du chanoine Reimbald, l'auteur du *Chronicon Rhythmicum*, mais il semble qu'il n'ait guère été suivi ; G. MONCHAMPS, *Reimbaldus*, dans *Biographie Nationale*, XVIII, 1905, col. 912-925 ; C. DE CLERCQ, *Reimbaldi leodiensis opera omnia*, dans *Corpus Christianorum – continuatio mediaevalis*, 1966, p. 122-140 ; et compte rendu par P. C. JACOBSEN, dans *Mittellateinisches Jahrbuch*, 4, 1967, p. 285-289

DUODECIM QUI FONTES SUSTINENT
BOVES TYPUM GRATIAM CONTINENT.
MATERIA EST DE MYSTERIO
QUOD TRACTATUR IUN BAPTISTERIO :
HIC BAPTISAT JOHANNES DOMINUM,
HIC GENTILEM PETRUS CORNELIUM ;
BAPTIZATUR GRATON PHYLOSOPHUS,
AD JOHANNEM CONFLUIT POPULUS.
HOC QUOD FONTES DESUPER OPERIT,
APOSTOLOS PROPHETAS EXERIT. »¹⁷²²

Ces quelques vers, admirablement détaillés, sont instructifs en de nombreux points. Tout d'abord, le fait qu'ils aient été rédigés en commémoration du décès d'Hellin confirme la datation des fonts sur base de sa prélatrice à Notre-Dame, soit de 1107 à 1118. Ils sont particulièrement complets dans l'identification du programme iconographique et, ce qui ne gâche rien, fournissent de surcroît des renseignements relatifs à l'iconographie du couvercle, élément dont nous ne conservons, aujourd'hui, plus aucune trace¹⁷²³. Malheureusement aucun nom d'artiste, aucun renseignement relatif à l'atelier qui fondit la cuve baptismale n'y sont avancés. Cette lacune, qui se trouve à l'origine de nombreux débats acharnés, semble d'autant plus regrettable que l'auteur du *Chronicon*, visiblement sensible à la perfection plastique de l'œuvre, prend la peine de préciser que la cuve fut façonnée par la technique du métal coulé, avec un art à peine comparable. Cette précision technique, particulièrement remarquable pour un texte rédigé aux alentours des années 1118-1119, laisse supposer que la réalisation de l'œuvre, qui ne fut certainement pas une petite entreprise, dut marquer l'esprit des membres du milieu cathédral.

¹⁷²² *Canonici leodiensis Chronicon rhythmicum*, W. WTTENBACH (éd.), dans *Monumenta Germaniae historica, Scriptores*, t. XII, p. 419 ; En dehors des *M.G.H.*, le texte du *Chronicon rhythmicum* fit, depuis le XIXe siècle l'objet de diverses éditions ; J. QUICHERAT, *Chronique liégeoise pour les années 1117, 1118 et 1119*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 2^e série, III, 1846 ; J. ALEXANDRE, *le Chronicon rhythmicum*, Société des Bibliophiles liégeois, Liège, 1882 ; S. BALAU, *les sources de l'histoire de Liège au moyen âge*, Bruxelles, 1903, p. 320-322 ; voir également l'étude qu'Etienne Evrard consacra à ce texte ; E. EVRARD, *Études sur le Chronicon rhythmicum leodiense*, dans *Annuaire d'histoire liégeoise*, 1982, p. 115-195.

¹⁷²³ Piotr Skubiszewski justifiait d'ailleurs cette précision du texte en évoquant la possibilité que le chanoine ait recopié le texte du projet écrit de l'œuvre ; P. SKUBISZEWSKI, *L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre au moyen âge*, Actes du Colloque *le Travail au moyen âge*, Louvain, 1992, p. 281.

Vers le milieu du XIII^e siècle, la *Gesta abbreviata* reprendra ces informations¹⁷²⁴. Il en va de même de Gilles d'Orval qui, dans sa *Gesta episcoporum Leodiensium*, achevée en 1251, recopiera textuellement le passage du *Chronicon rhythmicum* se rapportant aux fonts¹⁷²⁵. Il s'agit d'un fait à ne pas négliger, car c'est de ces textes que, d'une manière directe ou indirecte, une majorité d'auteurs médiévaux et modernes tireront leurs renseignements.

Le chanoine de la Collégiale Sainte-Croix, Mathias de Lewis qui, au XIV^e siècle, entreprend la rédaction de l'histoire de son diocèse, se situe clairement dans cette tradition. Sylvain Balau estimait en effet que la première partie de sa Chronique avait été établie sur base de la *Gesta abbreviata*, de Gilles d'Orval et de la *Chronique de Saint-Trond*¹⁷²⁶ :

« HOC TEMPORE FLORUIT HELINUS ABBAS SANCTE MARIE CLARIMONTIS, QUI FONTES IN EADEM ECCLESIA EX OPERE FUSILI FECIT. »¹⁷²⁷

L'auteur de l'*Historia insignis Monasterii Sancti Laurentii Leodiensis* s'exprimera lui aussi dans des termes pratiquement identiques :

« FLORUIT ETIAM EO TEMPORE VIR NOBIKIS HELLINUS ABBAS SANCTAE MARIAE ? QUI FONTES FECIT IN EADEM ECCLESIA OPERE FUSILI. »¹⁷²⁸

Nous sommes donc ici visiblement confrontés à une première tradition narrative, découlant de manière directe ou indirecte du *Chronicon Rhythmicum*, seul document contemporain de l'installation de la cuve à Notre-Dame.

Jean d'Outremeuse, se démarquera de cette tradition. Sous sa plume, le récit de l'installation de la cuve baptismale à Notre-Dame se trouve en effet enrichi d'un lot de précisions et de détails narratifs inédits :

« Là fut li emperere coroneis de corone d'achier. Là ont conquesteit moulte de saintez reliquez encassee en or » ...

« Li évesque Obiers fist à liège apoteir maintez belles relicques et mains beaiz joweaiz que li rois li donat. Entre lesquels ilz y oit xxviiij biestes de métals, de demi-piet de lonc, sicom chierf, bisse, vaches, porc, braches, loyemier, et fist à Liège caroïer ; dont li évesque donat

¹⁷²⁴ *Gesta abbreviata*, Bibliothèque Royale Albert Ier, Ms 19. 627, f° 22v-23.

¹⁷²⁵ Gilles d'Orval, *Gesta episcoporum Leodiensium*, dans les *M.G.H.*, SS., t.XXV, p. 95.

¹⁷²⁶ S. BALAU, *Les sources de l'histoire de Liège*, p. 539.

¹⁷²⁷ S. BORMANS (éd.), *Chronique de Mathias de Lewis, publiée d'après un manuscrit du XIV^e siècle*, Société des Bibliophiles liégeois, Liège, 1865, p. 50 ; voir également dans les *Commissions Royales d'Histoire*, 3^e série, tome Y, p. 419. ; Cette chronique couvre les 17 premiers feuillets d'un Cartulaire de la Collégiale sainte Croix conservé aux *Archives de l'Etat* à Liège. Elle commence à saint Materne et se termine en 1376.

¹⁷²⁸ Dom MARTENE & DURAND, *Amplissima Collectio*, t. IV, col. 1081.

*monsieur Hélin, le fil al duc de Suaure, prévost de St-Lambert, archediach de Liège et abbeis séculers de Notre-Damme-as-Fons de Liège. Chis les volt jouer à l'évesque et li donat une somme. Puis at Hélin li prévoste mandeit j soldeur en la vilhe de Dynant, qui astoit bon ovriers, et si avoit à nom Lambiers Patyras, le batours. Cheli fait geteir une bachin d'on golfe de métal espesse, que tenrait une ayme d'ayghe, et metit en la forme de bachins les biestes tout altour, siqu'ilh furnet le bachin tennates ensi qu'ilh issent hors al moitié en masquant de bachin. Et en fist j noble ovrage. Chis bachins fut assis à Nostre-Dame, en lieu là les viez fons astoient, qui adont furent osteis, et astoient de pire ensi com es altrez fons, et le fist warnier de une chappe de plonc al dedens pour le seil qui mangeoit le métal pour défendre contre. Et ancor sunt là li fons : se les puet veoir qui là iroit. »*¹⁷²⁹

Jean d'Outremeuse situe sans hésitation l'installation des fons à Notre-Dame sous l'abbatiat de Hellin, ce qui autorise à penser qu'il connaissait la tradition dérivée du *Chronicon rythmicum*. Les divergences de son récit par rapport à celui-ci semblent appartenir au domaine de la fiction. Prenons tout d'abord le nom du batteur dinantais Lambert Patras ; à l'époque où Jean d'Outremeuse tenait la plume, l'allusion à un travail de fonte devait automatiquement suggérer l'intervention d'un dinandier¹⁷³⁰. L'addition d'un nom, qui apparaît uniquement dans *Ly Myreur des Histors*, relève de la fantaisie. Cela a souvent été démontré. Nous y reviendrons plus tard¹⁷³¹.

Le récit du siège de Milan ensuite, ne repose sur aucun fondement historique. Il s'agit ici aussi d'une pure invention¹⁷³². Il ne faut dès lors apporter aucun crédit au fait que Jean d'Outremeuse présente les animaux du soubassement comme un butin de guerre, ramené d'Italie. Ce passage peut toutefois engendrer une certaine perplexité ; comment cela se fait-il que le chroniqueur, qui était liégeois et qui connaissait certainement la cuve baptismale, identifie ces animaux comme étant des cerfs, des biches, des vaches, des porcs, des chiens braques et limiers ? Nous n'entendons évidemment pas répondre à cette interrogation. Mais n'est-il pas légitime de s'étonner de cette confusion ?

¹⁷²⁹ S. BORMANS (éd.), *Ly Myreur des histors*, p. 312-313.

¹⁷³⁰ Le fait que, dans ce texte, la cuve soit attribuée à un batteur dinantais a pu lui être suggéré par le texte du *Chronicon*, repris par Gilles d'Orval : « *fontes fecit opere fusili* »...

¹⁷³¹ J. LEJEUNE, *Renier, l'orfèvre, et les fons de Notre Dame*, dans *Anciens Pays et assemblées d'Etats*, t. III, 1952, p. 5.

¹⁷³² G. KURTH, *Renier de Huy, auteur véritable des fons de Saint-Barthélemy*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1903, p. 522 ; et *infra*.

Le texte du *Myreur des histors* doit être considéré comme un élément à la fois fantaisiste et isolé. Jean d'Outremeuse n'avait pas, à sa disposition, d'autres sources écrites que celles qui se rattachaient à la lignée du *Chronicon rhythmicum*. Les divergences par rapport à cette tradition semblent être des additions de son meilleur cru.

Le récit que Louis Abry fera du pseudo siège de Milan et de la saisie des fonts comme butin de guerre dérive directement des chroniques de Jean d'Outremeuse, et ne mérite pas davantage de crédit :

« ... par la vaillantise de l'évesque Obert et ses chevaliers hesbignon, la ville de Milan fut conquise l'an 1112 le 26 de may et raportat l'évesque plusieurs grands thresors que l'emp(ereur) Henry luy donnat en récompense. Hellin de St Lambert ramenat le fond de baptesme de Nostre-Dame au fonds qui est de bronze et qui se voit à présent. »¹⁷³³

Le texte du *Chronicon Gemblacense*, mieux connu sous le nom de *Chronique liégeoise de 1402* semble se détacher encore davantage de cette tradition :

« ALBERONIS LEODIENSIS EPISCOPI JUSSU RENERUS, AURIFABER HOYENSISI, FONTES ENEOS IN LEODIO FECIT MIRABILI YMAGINUM VARIETA CIRCUMDATOS, STANTES SUPER DUODECIM BOVES DIVERSI MODES SE HABENTES. »¹⁷³⁴

Ce passage, dont le contenu séducteur trompa bon nombre d'historiens et d'archéologues, se trouve à l'origine de l'attribution des fonts à l'orfèvre Renier de Huy. Il aurait cependant du engendrer une certaine méfiance ; la création de la cuve baptismale y est en effet située sous l'épiscopat d'Albéron II (1135-1145), le successeur d'Otbert, et ce contrairement aux affirmations de l'ensemble des autres documents dans lesquels l'épisode se trouve mentionné. Jean Lejeune a montré par quel mécanisme l'auteur de cette chronique avait erronément associé le personnage historique de Renier de Huy au récit de la création des fonts, et avait, par la même occasion, rajeuni ces évènements d'une trentaine d'années¹⁷³⁵. Nous aurons l'occasion d'y revenir dans la suite de ce chapitre.

¹⁷³³ Archives de l'État à Liège, Fonds Abry, 29, p. 81 ; texte cité d'après P. COLMAN et B. LHOIST-COLMAN, *Recherches sur deux chefs-d'œuvre du patrimoine artistique liégeois : l'ivoire dit de Notger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1984, p.171.

¹⁷³⁴ E. BACHA, *La chronique liégeoise de 1402*, p. 131.

¹⁷³⁵ J. LEJEUNE, *op.cit.*, p. 3-27.

Les siècles modernes ne semblent guère s'être émus devant les qualités plastiques de la vieille cuve baptismale.

Chapeaville, dans son édition de Gilles d'Orval, date la cuve baptismale de 1113, d'après le *Chronicon Tungrense*¹⁷³⁶. C'est dans cette édition que Théodose Bouille, au début du XVIIIe siècle, ira puiser ses renseignements :

« *Hellin chanoine de Saint-Lambert et abbé de sainte-Marie, fit faire les fonts de l'Eglise Paroissiale, dite Nôtre-Dame aux Fonts* »¹⁷³⁷.

Saumery, qui donne dans son ouvrage une description des peintures conservées Notre-Dame-aux-Fonts, ainsi que de son plafond, ne mentionne pas la cuve baptismale¹⁷³⁸.

Le Baron de Villenfagne, membre de la *Société Libre d'Émulation*, publiait en 1788 des *Mélanges de littérature et d'histoire* dans lesquels nous trouvons un court commentaire consacré aux fonts de Notre-Dame :

« *Une chose qui mérite encore d'être remarquée comme rare de ce temps, c'est qu'Hillin, abbé séculier de Notre-Dame de Liège, enferma les baptistères de cette église d'un ouvrage jetté en fonte. Si l'on fait attention aux désordres où les peuples grossiers de ces siècles ténébreux étaient plongés, à l'ignorance fatale qui maîtrisait toute l'Europe, on ne sera pas surpris de voir les arts chercher asyle au fond des cloîtres où ils furent accueillis.* »¹⁷³⁹

Le ton semble assez révélateur de la manière dont le moyen âge était alors perçu. Il n'est fait aucune allusion à la valeur esthétique de l'œuvre en elle-même ni à son décor figuré.

¹⁷³⁶ « *anno 1113, Helinus, abbas Sanctae Mariae, fontes fecit, in eadem ecclesia, opere fusili.* » (CHAPEAVILLE, *Gesta pontificum Leodiensium*, 3 vol., Liège, 1612-1616, t. II, p. 51) ; observation de J. LEJEUNE, *op.cit.*, p. 4, n. 1.

¹⁷³⁷ T. BOUILLE, *Histoire de la ville et du Pays de Liège*, tome 1, Liège, 1725, p. 137.

¹⁷³⁸ P. L. de SAUMERY, *Les délices du Pais de Liège ou description géographique, topographique et chorographique des monumens sacrés ou profanes de cet évêché principauté et de ses limites*, t. 1, 1^e partie, 1738, p. 146. Il explique toutefois que Notre-Dame-aux-Fonts doit son nom au fait que l'évêque Notger, son fondateur, y avait fait transférer la cuve baptismale qui se trouvait autrefois à la cathédrale Saint-Lambert. Peut être a-t-il cru qu'il s'agissait de la cuve de laiton ? On peut s'étonner qu'il ne mentionne pas l'abbé Hellin alors qu'il mentionne, dans ses sources, l'édition de Gilles d'Orval par Chapeaville et l'*Histoire de la ville et du pays de Liège* de Théodose Bouille.

¹⁷³⁹ H. Baron de VILLENFAGNE, *Mélanges de littérature et d'histoire*, Liège, 1788, p. 111.

b. le XIXe siècle

L'installation des fonts baptismaux de Notre-Dame à l'église Saint-Barthélemy, au début de l'année 1804, ne semble pas avoir fait grand bruit. Il faudra encore attendre quelques décennies pour que les historiens et les archéologues, sensibilisés à l'esthétique médiévale, commencent à s'y intéresser de plus près.

Karl Schnaase fut, semble-t-il, le premier à s'intéresser de près à l'ancienne cuve de laiton. Il lui consacre une longue notice dans le récit du voyage qu'il effectua vers 1830 en Belgique et en Hollande, lors des premiers troubles de la guerre d'indépendance belge. Comme il ne connaît pas les sources du passé liégeois, son exposé se limite à une simple analyse descriptive. Il convient toutefois de signaler l'intérêt précoce de cet auteur pour l'origine et l'évolution des styles médiévaux¹⁷⁴⁰.

L'élan patriotique lié à l'indépendance belge se trouve à l'origine d'un vaste mouvement d'intérêt pour les hauts faits du passé national. Ce contexte politique particulier allait être particulièrement propice au développement d'un attrait romantique pour les vestiges du passé médiéval.

Dès 1842, le romantique liégeois Mathieu Polain, signalait, dans son *Liège Pittoresque*, la présence des anciens fonts de Notre-Dame à Saint-Barthélemy. Il attribuait l'œuvre à Lambert Patras, le batteur dinantais, dont il avait trouvé mention dans la chronique de Jean d'Outremeuse¹⁷⁴¹. Un résumé de cette notice, accompagné d'une gravure représentant les fonts, allait être publié par Félix Stappaerts dans *la Belgique Monumentale*, vaste ouvrage de compilation brochant, avec une emphase romantique, le portrait des provinces belges et de leurs traditions.

Il est amusant de constater que, dans cette publication, la cuve de laiton est attribuée à un certain Jean Patras. Les reliefs dont elle est ornée sont présentés comme étant l'illustration de différents épisodes de la vie de saint Jean Baptiste et de saint Jean l'évangéliste¹⁷⁴².

Ces deux études, adressées à un public aisé et cultivé, s'inscrivent dans une démarche poétique. Bien plus que par un réel souci archéologique, leurs auteurs respectifs semblent

¹⁷⁴⁰ K. SCHNAASE, *Niederländische Briefe*, Stuttgart et Tübingen, 1834, p. 526.

¹⁷⁴¹ « Ils peuvent être considérés comme l'un des objets d'art les plus curieux que la Belgique possède » (M. POLAIN, *Liège pittoresque*, Bruxelles, 1842, p. 204-205).

¹⁷⁴² *Belgique Monumentale*, tome II, p. 147-148. Félix Stappaerts y annonçait la parution imminente d'une étude monographique consacrée aux fonts par le jeune archéologue français Achille Jubinal. A notre connaissance, cette étude ne vit jamais le jour.

avoir été motivés par un intérêt littéraire pour le folklore et les traditions régionales, pour un passé proche ou lointain, mais toujours anecdotique et pittoresque.

Les archéologues et les historiens ne s'étaient jusqu'alors guère intéressés aux fonts baptismaux. Un événement particulier devait toutefois entraîner un fort revirement de cette situation ; dans sa séance du mois de février 1846, la classe des Beaux-arts de l'*Académie Royale de Belgique* encourageait ses membres à réunir les éléments nécessaires pour la rédaction d'une histoire de l'art en Belgique. Cette requête, liée peut-être à l'impulsion romantique des écrits de Mathieu Polain, allait motiver la rédaction des premières thèses scientifiques consacrées aux fonts de Notre-Dame.

André Van Hasselt serait le premier à répondre au souhait de l'*Académie*. Désireux d'apporter sa contribution à l'étude de l'histoire de la sculpture en Belgique, branche qui ne bénéficiait alors d'aucune étude conséquente, il allait publier dans les *Bulletins de l'Académie Royale* une notice entièrement consacrée aux fonts de Saint-Barthélemy. André van Hasselt était, avec Mathieu Polain, un des pionniers du mouvement romantique, historique et littéraire liégeois, ce qui justifie aisément son intérêt nostalgique pour l'ancienne cuve baptismale et son destin romanesque. La bibliothèque de l'*ULg* conserve, par ailleurs, une lettre autographe d'André van Hasselt à Mathieu Polain, datée du 20 juin 1846, et dans laquelle il est question du déchiffrement des inscriptions des fonts de Saint-Barthélemy¹⁷⁴³. C'est d'ailleurs probablement par l'intermédiaire de Polain qu'il connaissait la chronique de Jean d'Outremeuse, à laquelle il est fait allusion dans son texte. Il avait également lu, dans l'édition de Chapeville, les passages que le chroniqueur Gilles d'Orval avait consacrés à la cuve baptismale. Sa notice contient la première description iconographique de la cuve¹⁷⁴⁴.

La même année, répondant également à l'appel de l'*Académie*, le comte Xavier Van Den Steen de Jehay publiait un essai historique sur l'ancienne cathédrale Saint-Lambert. Les informations relatives aux fonts baptismaux de Notre-Dame, évoquant les animaux de bronze pillés lors du siège de Milan, sortaient en droite ligne de Jean d'Outremeuse¹⁷⁴⁵.

En 1846 toujours, les frères Schaepkens éditaient, dans leur *Trésor de l'art ancien*, une lithographie présentant une vue d'ensemble de la cuve baptismale, ainsi que des gravures détaillées de chaque relief¹⁷⁴⁶.

¹⁷⁴³ (Liège, *Bibliothèque de l'Université*, ms. 2941) ; catalogue de l'Exposition *le Romantisme au Pays de Liège*, 10 septembre-31 octobre 1955, Liège, *Musée des Beaux Arts*, Liège, n° 87.

¹⁷⁴⁴ A. VAN HASSELT, dans le *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 1846.

¹⁷⁴⁵ X. VAN DEN STEEN de JEHAY, *Essai historique sur l'ancienne cathédrale St-Lambert*, 1846, p. 76-77.

¹⁷⁴⁶ A. et A. SCHAEPKENS, *Trésor de l'art ancien*, Bruxelles, 1846, pl. VII et X, p. 9.

Au même moment, quelques archéologues français commençaient également à s'intéresser aux vestiges du passé mosan. Polain avait fait à Michelet les honneurs de Liège. C'est, à n'en pas douter, à cette occasion que ce dernier avait pu admirer les fonts baptismaux. Il leur consacrerait, en 1844, des propos encenseurs :

« *Ceux qui ont vu les fonts baptismaux de Liège et les chandeliers de Tongres se garderont bien de comparer les dinandiers, ceux qui ont fait ces chefs d'œuvre, à nos chaudronniers d'Auvergne et du Forey dans les mains des premiers la batterie fut un art qui le disputait au grand art de la fonte.* »¹⁷⁴⁷

La leçon de Polain avait porté ses fruits...

Deux ans plus tard, Adolphe Napoléon Didron publiait, dans ses *Annales Archéologiques*, un article intitulé *Les cérémonies et les fonts de baptême*, dans lequel il consacrait une note détaillée aux fonts de Liège. Il y donnait une description commentée de la cuve et de son iconographie, admirablement illustrée de gravures exécutées d'après les dessins de Olivier Henrotte¹⁷⁴⁸. Il avait été, pour cette étude, précieusement conseillé par le liégeois Louis Fabry-Rossius, correspondant du *Comité historique des Arts et Monuments*, qui lui avait fait visiter sa ville natale au cours du mois d'août 1843 et grâce auquel il avait non seulement eu connaissance du passage de la chronique de Gilles d'Orval consignant les quelques vers relatifs aux fonts, mais aussi du nom de Lambert Patras retrouvé, affirmait-il, par Fabry-Rossius dans un écrivain liégeois du XIV^e siècle, Jean d'Outremeuse, dont la chronique, écrite en français, était encore inédite¹⁷⁴⁹. Il ne connaissait visiblement pas la bibliographie belge antérieure à sa publication.

2. questions d'attribution

Les historiens de l'art du XIX^e siècle se fièrent sans méfiance aux chroniques de Jean d'Outremeuse. Il s'agissait, d'après leurs connaissances, du seul texte mentionnant le nom d'un auteur, et il ne leur semblait pas, à priori, nécessaire de rejeter cette attribution. Les œuvres médiévales étaient trop souvent condamnées à rester anonymes. Passer à côté de cette

¹⁷⁴⁷ J. MICHELET, *Histoire de France*, Paris, 1844.

¹⁷⁴⁸ DIDRON (éd.), *Les cérémonies et les fonts de baptême*, dans *Annales archéologiques*, p. 27-35 ; le chanoine Lonay donnerait par la suite une reproduction de cet article au volume XII du *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*.

¹⁷⁴⁹ *Idem*, p. 29.

aubaine leur aurait certainement paru inconcevable. Jules Helbig, par exemple, à l'encontre des règles les plus élémentaires de la critique historique, privilégiait clairement le texte de Jean d'Outremeuse, sous prétexte que ce dernier était le plus complet. Il avait relevé quelques inexactitudes chez le chroniqueur, comme par exemple la naissance prétendument ducale de Hellin, mais ne semblait guère s'en soucier. Le fait que des textes plus anciens, comme par exemple la chronique de Gilles d'Orval, aient pu corroborer les points essentiels du récit de Jean d'Outremeuse, lui semblait être un argument suffisant pour laver ce dernier de tout soupçon¹⁷⁵⁰.

Alexandre Pinchart, qui publiait en 1874, dans les *Bulletins des Commissions Royales d'art et d'archéologie*, un essai retraçant l'histoire de la dinanderie, semble alors avoir été le seul à faire preuve d'esprit critique face aux affirmations du chroniqueur liégeois¹⁷⁵¹. Il avait en effet relevé d'importantes variations entre les deux manuscrits alors connus de la chronique de Jean d'Outremeuse, c'est à dire la *Geste de Liège*, où les fonts restaient anonymes, et le *Myreur des Histoires*, où ils retrouvaient subitement leur auteur. Rendu à une certaine méfiance, il avait décidé de mener plus loin ses investigations, et s'était rendu compte que le sac de Milan par Henri V n'avait jamais eu lieu. Par conséquent, le récit du don à l'abbé Hellin de Notre-Dame, pour l'exécution de ses fonts, de statuettes de bronze pillées lors du siège de cette ville perdait du même coup tout fondement historique. Ce même raisonnement, le conduirait également à mettre en doute le nom du «*batteur dinantais*» auquel le *Myreur* attribuait les fonts¹⁷⁵².

Ces observations pertinentes ne devaient cependant pas s'avérer suffisantes pour condamner au silence la voix unanime qui attribuait la paternité des fonts au pseudo Lambert Patras. Alors que tout le monde s'entendait pour chanter les louanges du batteur dinantais, Godefroid Kurth, porté par sa volonté indémontable de discréditer Jean d'Outremeuse, allait entreprendre le démantèlement des mécanismes de création par lesquels l'inventif chroniqueur avait donné naissance au fondeur Patras. Il n'aurait cependant pas donné d'amplification à ce sujet s'il n'avait trouvé, dans un manuscrit de la *Bibliothèque Royale*, une allusion aux fonts

¹⁷⁵⁰ J. HELBIG, *Histoire de la sculpture et des arts plastiques du Pays de Liège*, 1889, p. 74.

¹⁷⁵¹ A. PINCHART, *Histoire de la dinanderie*, dans *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 1874, p. 339-342.

¹⁷⁵² «*Que de fables et d'erreurs dans ce récit où rien n'est vrai, ni le voyage de l'évêque Otbert en Italie, ni la prise de Milan par Henri V, ni conséquemment l'histoire de ces deux croix et de ces quelques statuettes de métal que l'on y aurait enlevées*»... «*Peut-être même le nom du batteur dinantais est-il une invention du chroniqueur : nous n'avons pas, à cet égard, une fois bien robuste dans son assertion. Une seule chose est exacte, parce qu'elle est corroborée par des témoignages authentiques : c'est l'exécution des fonts aux frais de l'abbé Hélin*» (*Idem*, p. 342).

de Notre-Dame. Ce manuscrit, provenant de l'abbaye de Gembloux et subitement arrêté à la date de 1402 avançait le nom d'un autre artiste : l'orfèvre Renier de Huy¹⁷⁵³. Kurth devait publier cette sensationnelle découverte dès 1892, dans l'étude que consacrait à Maurice de Neufmoustier :

« *Godefroid de Claire est arrivé à la gloire ; un autre, Renier, ne la mérite pas moins, s'il est vrai qu'il soit l'auteur des fonts de Saint-Barthélemy, attribués d'ordinaire à Lambert Patras, de Dinant.* »¹⁷⁵⁴

Sa formulation discrète, en note infra-paginale, explique certainement en grande partie l'absence de réaction de la part du monde scientifique. Aucun auteur ne semble alors en tenir compte. Seul le baron de Chestret de Hanneffe, dans la notice qu'il consacre en 1901 au dinantais Patras, dans la *Biographie Nationale*, y fait discrètement allusion. Il souligne, à la suite d'Alexandre Pinchart, l'étrangeté du nom Patras et son invraisemblance, et rappelle que le siège de Milan renseigné par Jean d'Outremeuse n'a jamais eu lieu. Il manifeste sa préférence pour l'attribution de la cuve à l'orfèvre Renier de Huy mentionné dans la *Chronique de 1402*¹⁷⁵⁵.

Il faudra attendre 1903 pour que Godefroid Kurth publie enfin un exposé détaillé consacré aux fonts de Liège¹⁷⁵⁶. La crédibilité historique de Jean d'Outremeuse s'y trouve, faut-il le dire, impitoyablement réduite à néant. La démonstration se fait en trois temps.

Dans le premier point, Kurth s'efforce de démontrer que le passage du *Myreur des Histors* relatif aux fonts de Notre-Dame ne reflète aucune forme de réalité historique. Il y rappelle que le siège de Milan en 1112 n'a jamais eu lieu et que la mention de vingt-quatre bêtes de métal, biches, vaches, cerfs, chiens braques et limiers, relève de la pure fantaisie¹⁷⁵⁷. Le nom même de Lambert Patras est présenté une pure invention, la *Geste de Liège* n'avançant, de son côté, aucun nom. Le nom du batteur dinantais avait été, selon lui, introduit dans le *Myror* pour le besoin de la rime. Pour la création de ce nom, Jean d'Outremeuse avait dû s'inspirer de l'histoire du martyr de saint André dans la ville portuaire de Patras, en Grèce. Il y avait joint le prénom Lambert, particulièrement courant dans le diocèse de Liège. La

¹⁷⁵³ Il s'agit bien sûr de la *Chronique de 1402*, Bibliothèque Royale, Ms. 3803.

¹⁷⁵⁴ G. KURTH, *Étude sur Maurice de Neufmoustier*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 3^e série, t. XXIII, 1892, p. 671.

¹⁷⁵⁵ J. de CHESTRET de HANEFFE, *Biographie Nationale*, t. XVI, 1901, col. 696-697.

¹⁷⁵⁶ G. KURTH, *Renier de Huy, auteur véritable des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège et le prétendu Lambert Patras*, dans *Bulletin de L'Académie royale de Belgique. Classes des Lettres*, 1903, p. 519-553.

¹⁷⁵⁷ *Idem*, p. 522-523.

preuve essentielle de cette démonstration résidait, selon Kurth, dans le fait que, au début du XIII^e siècle, les noms de famille n'existaient pas encore¹⁷⁵⁸.

Le second point de l'exposé vise à démontrer la validité de l'attribution des fonts à l'orfèvre Renier de Huy. Kurth pensait que la première partie de la *Chronique de 1402*, dans laquelle se trouvait le passage relatif aux fonts, avait été en grande partie tirée de la *Chronique* de Jean de Warnant, auteur auquel Kurth accordait une autorité bien supérieure à celle de Jean d'Outremeuse¹⁷⁵⁹. Le fait que ce texte se trompe d'épiscopat en associant le nom d'Albéron I ou II, le texte ne le dit pas, ne constituait pas à ses yeux d'obstacle majeur. Il pensait pouvoir justifier cette divergence par rapport au texte du *Chronicon* en évoquant l'éventuelle participation de cet évêque à l'installation ou au parachèvement de l'œuvre¹⁷⁶⁰. En réalité, Kurth avait trouvé une preuve supplémentaire de l'existence de ce Renier dans un diplôme émis en 1125 par Albéron I^{er} pour la Collégiale Notre-Dame de Dinant. L'orfèvre hutois y figurait comme témoin¹⁷⁶¹.

On attribuait alors à la ville de Dinant la primauté dans le développement des arts du métal : batterie, chaudronnerie, dinanderie et orfèvrerie¹⁷⁶². Pour appuyer l'attribution des fonts baptismaux à Renier de Huy, Godefroid Kurth entendait démontrer, dans la troisième et dernière partie de son exposé, le rôle majeur joué dans ce domaine par les villes mosanes, et plus précisément par la ville de Huy, dès les premiers siècles du moyen âge. Il multipliait les exemples. Il en venait même à se demander si l'illustre Godefroid de Claire n'aurait pu être un descendant de Renier¹⁷⁶³.

Cette communication allait faire grand bruit. Une carte de visite au nom de Lambert Patras circulait dans les milieux scientifiques¹⁷⁶⁴. Les plus conservateurs s'indignaient, mais semblaient singulièrement à cours d'argument.

Mais Godefroid Kurth n'allait pas se laisser démonter pour si peu ; le fondeur lorrain était un contemporain de Jean d'Outremeuse. Ce dernier pouvait très bien en avoir entendu parler et s'en inspirer pour nommer l'auteur des fonts, ce qui expliquerait dès lors qu'un

¹⁷⁵⁸ *Idem*, p. 532.

¹⁷⁵⁹ *Idem*, p. 534; Jean d'Outremeuse avait lui aussi lu la chronique de Jean de Warnant. S'il n'en tient pas compte, c'est que Jean de Warnant ne parle des fonts qu'à l'occasion du pontificat d'Albéron II.

¹⁷⁶⁰ *Idem*, p. 533.

¹⁷⁶¹ *Idem*, p. 535; J. HALKIN, *Albéron I^{er}, évêque de Liège*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, t. VIII, 1895, p. 345.

¹⁷⁶² A. PINCHART, *op.cit.*, p. 312.

¹⁷⁶³ G. KURTH, *op.cit.*, p. 545-553.

¹⁷⁶⁴ E. MARCHAL, *Lambiers Patras*, dans les *Mélanges Godefroid Kurth*, t. 1, *Mémoires historiques*, Liège, 1908, p. 97; l'anecdote est également mentionnée par Pierre Colman, dans son article des *Aachener Kunstblätter*.

fondeur du XIIe siècle se soit vu affubler d'un nom de famille. Voilà qui coupait court à toute contre argumentation...¹⁷⁶⁵

Les tentatives de Léon Béthune et du baron Ferdinand del Marmol pour défendre la cause de Lambert Patras allaient de leur côté s'avérer étrangement conciliantes. Léon Béthune défendait bec et ongle la crédibilité du nom "Patras", mais proposait en fin de compte une solution alternative ; le dinantais Lambert Patras avait coulé la cuve sous Otbert. Renier de Huy, l'orfèvre, avait procédé à la dorure et au travail de ciselure, sous son successeur Albéron.¹⁷⁶⁶

Ferdinand del Marmol envisageait de son côté la collaboration de trois artistes différents ; Lambert Patras et Renier de Huy auraient pu réaliser la cuve baptismale à proprement parler, tandis les bœufs, raziés à Milan, seraient l'œuvre d'un fondeur italien anonyme...¹⁷⁶⁷

En contrepartie, Godefroid Kurth allait trouver, en la personne de Joseph Destrée, un des plus ardents défenseurs ; la communication des *Bulletins de l'Académie* venait effectivement confirmer, fort à propos, le texte de la courte notice que ce dernier avait consacrée aux fonts de Saint-Barthélemy, dans le catalogue de l'exposition de dinanderie des mois d'août et septembre 1903. Renseigné par Eugène Bacha sur l'existence, dans *la Chronique de 1402*, du passage relatif à Renier de Huy, J. Destrée s'était, pour la première fois dans un catalogue officiel, écarté de l'attribution traditionnelle des fonts au pseudo dinantais Patras¹⁷⁶⁸. S'engager dans une voie aussi novatrice, et sur le sol dinantais de surcroît, en attribuant les fonts à un artiste hutois, tenait, il faut l'avouer, de l'acte de bravoure...

Au cours des années 1903-1904, Joseph Destrée, se maintenant dans sa position, allait multiplier les communications consacrées aux fonts baptismaux et à leur auteur potentiel¹⁷⁶⁹. Il croyait en effet avoir trouvé une preuve déterminante de l'attribution des fonts à l'orfèvre

¹⁷⁶⁵ Voir l'article réponse de Godefroid Kurth ; G. KURTH, *Note sur le nom de Lambert Patras*, dans les *Bulletins de l'Académie*, 1903, p. 734-737; Léon Germain avait signalé la parenté des deux noms ; L. GERMAIN, dans les *Annales du Congrès archéologique et historique de Bruxelles*, 1891, p. 448 ; M. Maxe-Werly en reprenait les grandes lignes; MAXE-WERLY, *Fondeurs "tumbiers", fondeurs de canon, fondeurs de cloches*, dans *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements*, XXIIIe session, 1899, p.235- 249 ; Dans un article ultérieur, Godefroid Kurth signalait encore l'existence, à Liège, en 1373, d'une dame du nom de Maron Patras. Il tenait donc pour très probable le fait que Jean d'Outremeuse ait appuyé la fiction sur un état civil existant; G. KURTH, *Encore Renier de Huy*, dans *Bulletin de l'Académie royale*, 1907, p. 229.

¹⁷⁶⁶ L. BÉTHUNE, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 1904, p. 10-16.

¹⁷⁶⁷ F. Del MARMOL, *Quel est le véritable auteur de la célèbre cuve baptismale de Saint-Barthélemy de Liège?* Brochure extraite du *Vieux-Liège*, 1904, p. 10.

¹⁷⁶⁸ Catalogue de *l'Exposition de Dinanderie*, Dinant, août-septembre 1903.

¹⁷⁶⁹ J. DESTRÉE, *Renier de Huy auteur des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, à Liège et de l'encensoir du Muse de Lille* dans *Bulletins des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1903, p. 17-20 réédité sous la forme d'une brochure en 1904 ; voir également *Bulletin de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1904 et *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1904.

Renier : l'encensoir du *Musée archéologique* de Lille, dont l'inscription de dédicace mentionnait elle aussi un certain Renier¹⁷⁷⁰.

En réalité, la partie était déjà presque gagnée ; conséquemment à l'article des *Bulletins de l'Académie royale*, d'anciens partisans acharnés de la thèse Lambert Patras, comme par exemple Jules Helbig et Joseph Demarteau devaient revenir ouvertement sur leurs positions¹⁷⁷¹.

Par la suite, Godefroid Kurth se verrait même confier la rédaction, dans la *Biographie Nationale*, de la notice consacrée à Renier de Huy. La cause de Renier de Huy semblait entendue. Dans le catalogue de l'exposition de Liège de 1905, les fonts étaient attribués à Renier¹⁷⁷².

Seul Edmond Marchal, fermement attaché à la défense de Lambert Patras, allait profiter des *Mélanges* offerts à Godefroid Kurth pour s'exprimer une dernière fois sur la question. Il avait trouvé, pensait-il, un contre argument de poids prouvant la réalité historique de Lambert Patras ; au XIV^e siècle, un fondateur d'origine lorraine du nom de Guillaume Poitras avait bel et bien existé¹⁷⁷³. Insistant à la fois sur la consonance grecque du nom Patras et sur l'isolement artistique des fonts baptismaux au sein de la production mosane, il rappelait que, mis à part les fonts, aucune œuvre ne pouvait être attribuée sur base d'une argumentation solide à Renier de Huy. Conscient cependant de l'avantage évident de la démonstration de Godefroid Kurth, il achevait son exposé en affirmant, avec prudence, ne pas vouloir se prononcer en faveur de l'une ou l'autre thèse. Il terminait par une boutade :

« ...mais comment se fait-il que celui-ci (Patras), ait passé sa carte de visite chez les Liégeois, tandis que Renier continue à faire le mort, sans chercher aussi à revendiquer officiellement ses droits, établis par M. Kurth, s'ils sont réels, par une carte semblable ? »¹⁷⁷⁴

Au cours des suivantes décennies, alors que Otto von Falke et Adolphe Goldschmidt se chargeaient de diffuser l'attribution des fonts à Renier dans les milieux scientifiques

¹⁷⁷⁰ La publication plus ou moins simultanée, par Godefroid Kurth, et Joseph Destrée, d'articles parallèles prônant l'attribution des fonts à l'orfèvre Renier sembla alors avoir donné lieu à un amusant malentendu. Un communiqué, paru dans *Wallonia*, attribuait la découverte du passage de la chronique de 1402 à Joseph Destrée. La communication de Godefroid Kurth était présentée comme un compte-rendu de cette découverte. Cette méprise donna lieu par la suite, dans cette même revue, à une rectification établissant l'antériorité de la découverte de Godefroid Kurth ; *Wallonia*, XI^e année, octobre 1903, p. 252; et rectification dans le numéro de novembre, p. 284-285.

¹⁷⁷¹ J. DEMARTEAU, *A qui le baptistère ?*, dans *Gazette de Liège*, 28 août 1904.

¹⁷⁷² La notice était rédigée par Joseph Destrée.

¹⁷⁷³ E. MARCHAL, *op.cit.*, p. 98.

¹⁷⁷⁴ E. MARCHAL, *Lambiers Patras, op.cit.*, p. 98-102.

allemands, Marcel Laurent devait reprendre le flambeau en se chargeant d'approfondir les recherches. Dès 1912, dans son étude des ivoires prégothiques, il avait mis en évidence les liens étroits qui, au point de vue de la composition et du style, unissaient les ivoires mosans aux petites figures et les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy¹⁷⁷⁵.

L'exposition de *l'art ancien au pays de Liège*, organisée au Louvre du 20 mai au 30 juin 1924, devait être une nouvelle occasion d'approfondir les débats. La célèbre cuve baptismale, présentée à l'admiration des français, constituait l'attraction principale de l'exposition. Profitant de cette occasion, Marcel Laurent leur consacrait un article récapitulatif, publié dans le *Bulletin Monumental*. Après avoir retracé les étapes principales des débats, il soulignait l'étrangeté du récit de Jean d'Outremeuse, en insistant sur l'extrême valeur de sources comme le *Chronicon Rhythmicum*, la chronique de Gilles d'Orval et celle de 1402. Il se prononçait avec autorité en faveur de l'attribution des fonts à Renier de Huy. Le diplôme hutois de 1125, où l'orfèvre figurait comme témoin, était présenté comme un document probant¹⁷⁷⁶.

En présentant les ivoires liégeois du XI^e siècle comme les antécédents directs des fonts, Marcel Laurent avait déjà fortement contribué à briser la thèse du météorite. En 1933, Karl Hermann Usener, dans une démarche inverse, allait mettre en évidence la prodigieuse influence de la cuve baptismale sur le destin artistique du XII^e siècle mosan. Par l'action conjuguée de ces publications, la cuve baptismale devenait la manifestation suprême d'une évolution étagée sur deux siècles¹⁷⁷⁷.

L'exposition internationale de 1951-1952 allait une nouvelle fois mettre les fonts baptismaux de Liège sous les feux de la rampe. La notice du catalogue de l'exposition faisait l'éloge de Renier de Huy, leur auteur « *antique et moderne à la fois* »¹⁷⁷⁸.

La cuve baptismale, présentée comme la plus parfaite expression de l'art mosan, se trouvait également au cœur des discussions échangées lors des journées d'études organisées en marge de l'exposition parisienne d'art mosan. Karl Hermann Usener y reconnaissait même, avec la bible de Stavelot, l'élément déclencheur, le déclic initial à l'origine du style roman en région mosane¹⁷⁷⁹.

¹⁷⁷⁵ M. LAURENT, *Ivoires prégothiques conservés en Belgique*, Bruxelles, 1912, p. 98 ; Goldschmidt s'était lui-même prononcé en faveur de ce rapprochement ; A. GOLDSCHMIDT, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, I, CLEMEN (éd.), p. 54.

¹⁷⁷⁶ M. LAURENT, *La question des fonts de Saint-Barthélemy de Liège*, p. 332-336.

¹⁷⁷⁷ K.-H. USENER, *Die Künstlerische Nachfolge des Reiner von Huy*, Marburg, 1933, voir *infra*.

¹⁷⁷⁸ Catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, septembre et octobre 1951, n° 76, p. 165.

¹⁷⁷⁹ *L'art mosan. Journées d'études*, P. FRANCASTEL (éd.).

Suite à l'exposition de 1951-52, Jean Puraye devait publier, dans la *Vie Wallonne*, avec Alexis Curvers et Étienne Évrard, une étude consacrée aux fonts baptismaux. Il envisageait avec recul le problème de l'attribution des fonts à Renier de Huy et se demandait s'il n'était pas téméraire de transformer l'historicité de l'orfèvre mosan en preuve¹⁷⁸⁰.

La même année, Jean Lejeune planchait, à son tour, sur cet épais dossier. L'argumentation de Godefroid Kurth en faveur de Renier de Huy ne lui semblait pas assez solidement établie. On avait accordé un crédit excessif aux informations de la *Chronique de 1402*. Cette dernière était généralement présentée comme un texte entièrement dérivé de la chronique de Jean de Warnant, vraisemblablement achevée vers 1350¹⁷⁸¹. Or, Jean Lejeune partageait cette chronique en deux parties distinctes. Seule la deuxième partie, de 1247 à 1347 environ, dérivait nettement de Jean de Warnant. La première partie, couvrant une période s'étagant des origines du diocèse jusqu'en 1246, était un texte original composé à partir de différents textes médiévaux¹⁷⁸². La question était de déterminer à quel moment et dans quel milieu cette première partie avait été composée. Jean Lejeune relevait quelques indices trahissant un lien indirect avec la ville de Huy et le Neufmoustier¹⁷⁸³. Or ces liens, même indirects, méritaient d'être signalés. C'était en effet dans ce monastère qu'étaient conservés deux documents d'une importance capitale dans le dossier relatif à Renier de Huy ; la fameuse Charte de 1125, signalée par Godefroid Kurth, et l'Obituaire du Neufmoustier, dont l'entrée relative à un *Reinerus aurifex* avait jusqu'alors échappé à l'attention des historiens. L'examen paléographique permettait de situer la mort de cet orfèvre vers le milieu du XIIe siècle¹⁷⁸⁴.

Vers 1250, Maurice de Neufmoustier, l'annotateur présumé de l'obituaire, alors qu'il ne tarit pas d'éloges à l'encontre de Godefroid de Huy, semble tout ignorer de la carrière de Renier, et Gilles d'Orval, qui donne, dans sa chronique, une description si minutieuse des fonts baptismaux, n'en sait pas davantage¹⁷⁸⁵. Comment dès lors cette association, formulée pour la première fois dans la première partie de la *Chronique de 1402*, put-elle se faire ?

¹⁷⁸⁰ J. PURAYE, *Essais sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, dans la *Vie Wallonne*, n° 259, 1952, p. 166.

¹⁷⁸¹ Pour Jean Lejeune, cette antériorité relative sur la chronique de Jean d'Outremeuse restait sans conséquence pour des faits remontant au début du XIIe siècle ; J. LEJEUNE, *Renier, l'orfèvre, et les fonts de Notre-Dame, dans Anciens Pays et Assemblées d'État*, p. 8.

¹⁷⁸² Selon Jean Lejeune, l'auteur aurait tiré ses renseignements de la *Gesta pontificum Trajectensium et leodiensium abbreviata* et du *Chronicon* de Martin de Troppau ; *Idem*, p. 12-13.

¹⁷⁸³ Eugène Bacha avait le premier relevé l'existence de liens possibles avec les milieux hutois ; E. BACHA, *La Chronique de 1402*, p. X, n.6 ; Jean Lejeune releva quant à lui la présence d'éléments se rapportant précisément au Neufmoustier. La présence de certaines erreurs excluait toutefois la possibilité d'un lien direct avec le Neufmoustier ; J. LEJEUNE, *Idem*, p. 14

¹⁷⁸⁴ *Idem*, p. 17-18.

¹⁷⁸⁵ *Idem*, p. 19-21.

Le compositeur de cette chronique, qui avait vraisemblablement lu Gilles d'Orval, devait avoir, de manière indirecte, été informé de l'existence, sous Albéron, d'un orfèvre Renier mort au Neufmoustier¹⁷⁸⁶. C'est lui qui fit la relation entre l'orfèvre et les fonts. Godefroid Kurth après lui, et tant d'autres, se sont également laissés séduire par cette association. Pour Jean Lejeune, cela ne suffisait pas pour faire de Renier l'auteur des fonts. Il allait pourtant conclure d'une manière étrangement conciliante :

« *L'hypothèse Patras est morte. L'hypothèse Renier reste permise et renâtra peut-être sous une forme imprévue.* »¹⁷⁸⁷

Alors qu'il y avait de quoi ébranler les certitudes les plus solidement ancrées, ces observations restèrent sans impact véritable sur le cours des recherches. La formulation de Jacques Stiennon, qui, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, présente Renier comme l'auteur présumé des fonts doit davantage être interprétée comme la marque d'une saine réserve scientifique plutôt que comme l'affirmation d'une véritable suspicion¹⁷⁸⁸. La notice du catalogue, rédigée par Dietrich Kötzsche, maintenait d'ailleurs l'attribution à Renier. Tous les scientifiques impliqués dans la réalisation de cette exposition de grande ampleur s'accordaient pour faire des fonts l'œuvre maîtresse de l'âge d'or mosan¹⁷⁸⁹.

Plusieurs publications ultérieures conserveront également l'attribution traditionnelle des fonts à Renier de Huy¹⁷⁹⁰.

Les choses en restèrent là jusqu'à ce que Pierre et Berthe Colman décident à leur tour de s'intéresser aux fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Cette attention soudaine pour la question mosane avait été motivée par la découverte, par Juliette Rouhart-Chabot, aux *Archives de l'État*, d'un manuscrit du *fonds Abry* se rapportant aux fonts de Liège.

Ce texte racontait la prise de Milan par les troupes impériales en 1112. La principale variante, par rapport aux chroniques de Jean d'Outremeuse, se rapportait précisément aux fonts baptismaux. Dans le texte de Louis Abry, ce n'était plus les animaux du soubassement,

¹⁷⁸⁶ Il n'avait effectivement pas eu lui-même accès aux sources car le diplôme de 1125 est d'Albéron Ier alors qu'il situe les fonts sous Albéron II; *Idem*, p. 24.

¹⁷⁸⁷ *Idem*, p. 26 ; Il s'agit peut-être, toutefois, d'un traditionalisme de forme ; en 1955, il affirmait avoir montré qu'il était imprudent d'attribuer les fonts de Notre-Dame à l'orfèvre Renier ; J. LEJEUNE, *A propos de l'art mosan et des ivoires liégeois, dans Anciens Pays et assemblées d'Etats*, p. 91.

¹⁷⁸⁸ J. STIENNON, dans le Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 28.

¹⁷⁸⁹ Catalogue *Rhin-Meuse*, G1, p. 238-239.

¹⁷⁹⁰ J. MULLER, *op.cit.*, *La Wallonie, le Pays et les Hommes*, 1977, p. 356; *Renier de Huy : Les fonts baptismaux dans Les sept Merveilles de Belgique*, 1978.

mis bien l'œuvre entière qui était présentée comme une prise de guerre ramenée d'Italie. Cela suffisait à Pierre et Berthe Colman pour affirmer que le texte de Louis Abry ne dérivait pas du *Myreur des histors*¹⁷⁹¹. Aiguillés de cette manière sur la piste italienne, ils allaient s'efforcer de réduire à néant l'attribution des fonts à Renier de Huy. Ayant relu attentivement le dossier critique établi par Jean Lejeune, ils avaient arrêté leur attention sur l'entrée de l'obituaire du Neufmoustier. Suite base d'un examen paléographique de cette notice, Jean Lejeune avait situé le décès de l'orfèvre Renier vers 1150. Il s'agissait selon eux d'un argument décisif permettant de réfuter de manière formelle l'attribution des fonts à l'orfèvre hutois :

« *Reinerus aurifex, qui a rendu l'âme vers le milieu du XIIe siècle, aurait atteint un âge anormalement avancé s'il était l'auteur des fonts créés entre 1107 et 1118, qui ne sauraient en aucune façon être une œuvre de jeunesse.* »¹⁷⁹²

Il fallait encore justifier l'attribution des fonts à Renier par l'auteur de la *Chronique de 1402*. Pour Pierre et Berthe Colman cette attribution pouvait résulter d'une confusion, chez cet auteur, entre les fonts de Notre-Dame et ceux de Saint-Adalbert, le baptistère rival¹⁷⁹³.

Jean-Louis Kupper, en 1985, à l'occasion du débat sur les fonts baptismaux organisé dans le cadre des conférences *Faculté Ouverte*, allait tâcher, en qualité d'historien, de répondre aux questions soulevées par les époux Colman dans leur précédent article. Pour lui, il n'y avait aucune confusion possible ; la *Chronique de 1402* parlait bien des fonts de Notre-Dame, mais elle était trop tardive pour que l'on puisse lui faire une confiance aveugle. La charte de 1125 et l'obituaire de Neufmoustier, s'ils prouvaient l'existence de l'orfèvre Renier, ne permettaient en rien d'affirmer que de dernier ait pu être, d'une manière ou de l'autre, associé à la création de la cuve baptismale¹⁷⁹⁴. Fallait-il dès lors considérer les fonts comme un butin de guerre ?

Contrairement aux affirmations de Pierre et Berthe Colman, le texte de Louis Abry semblait dériver, lui aussi, de la *Geste de Liège*. De plus, il était d'environ six siècles postérieur aux faits. Selon les règles les plus élémentaires de la critique historique, seul le *Chronicon Rhythmicum*, daté de 1118, devait être utilisé¹⁷⁹⁵. Jean-Louis Kupper allait répéter

¹⁷⁹¹ « Le récit du *Myreur des histors* s'intègre dans une tradition locale, confuse mais digne d'intérêt » (P. et B. COLMAN, *Recherches sur deux chefs-d'œuvre du patrimoine artistique liégeois*); Archives de l'Etat à Liège, Fonds Abry, 29, p. 81.

¹⁷⁹² P. et B. COLMAN, *op.cit.*, p.161.

¹⁷⁹³ *Idem*, p. 161.

¹⁷⁹⁴ J.-L. KUPPER et P. COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy*, texte du débat-conférence donné dans le cadre de *Faculté-Ouverte*, F6, 1985, p. 9-11.

¹⁷⁹⁵ *Idem*, p. 12-15.

cette conclusion à plusieurs reprises, une première fois, en 1994, dans les *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, ensuite, dans un article du *Vieux-Liège* reprenant un texte composé, avec Jacques Stiennon et Philippe George, pour l'exposition *2000 ans d'art wallon*¹⁷⁹⁶. Il devait également en reprendre les idées essentielles dans un récent ouvrage collectif consacré aux fonts¹⁷⁹⁷.

Il n'est à présent plus guère question de Renier de Huy¹⁷⁹⁸. Comme Jean Lejeune l'avait espéré, une découverte viendra peut-être un jour relancer les débats. Mais quoi qu'il en soit, le fait d'avoir rendu les fonts à l'anonymat ne ternit en rien leur éclat. Ils restent et resteront certainement encore longtemps l'œuvre la plus significative de l'âge d'or mosan.

3. les sources artistiques

a. le modèle antique

Dès les premières manifestations d'intérêt historique et scientifique pour les fonts baptismaux, les auteurs semblent s'être entendus pour souligner le caractère antiquisant de la cuve et de ses reliefs. Karl Schnaase en 1834 relevait déjà les positions et les torsions presque antiques des personnages¹⁷⁹⁹. L'abbé Texier, avec une exagération truculente, se demandait s'il existait des œuvres antiques capables de rivaliser avec les fonts¹⁸⁰⁰. Philippe De Bruyne, qui publiait en 1873 un *Guide touristique de Liège et de sa région*, faisait allusion, lorsqu'il décrivait les attitudes posées et réalistes des différents personnages représentés sur la cuve, évoquait, dans un langage fleuri, « *le souffle d'une réminiscence antique* » qui serait passé sur les fonts¹⁸⁰¹. Jules Helbig faisait également référence à leur clarté presque antique¹⁸⁰² et Joseph Demarteau, dans un grand élan lyrique, s'exclamait :

¹⁷⁹⁶ J.-L. KUPPER, *Les fonts baptismaux de l'église Notre-Dame à Liège*, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, 1994, n° 16-17, p. 5; J.-L. KUPPER, J. STIENNON, P. GEORGE, *Les orfèvres mosans devant l'histoire*, dans *Le Vieux Liège*, 2000, p. 6-9.

¹⁷⁹⁷ J.-L. KUPPER et G. XHAYET, *Le plus ancien témoignage*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Céfal, Liège, 2006, p. 13-20.

¹⁷⁹⁸ Seul Robert Didier se démarque quelque peu de la tendance actuelle et continue à reconnaître la probabilité de l'attribution des fonts à Renier. Il admet le fait que les sources ne donnent aucune certitude absolue quant à cette attribution mais il estime toutefois que l'analyse de l'œuvre tend à transformer cette attribution en quasi certitude ; R. DIDIER, *les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Arts du laiton. Dinanderie*. n° spécial de *Confluent. L'2e mensuel du centre de la Wallonie*, avril 1992, p. 23.

¹⁷⁹⁹ K. SCHNAASE, *op.cit.*, p. 534.

¹⁸⁰⁰ TEXIER, *Dictionnaire, op.cit.*, p. 775.

¹⁸⁰¹ P. DE BRUYNE, *Guide de l'étranger à Liège et dans ses environs*, Liège, 1873, p. 68.

¹⁸⁰² J. HELBIG, *Histoire de la sculpture et des arts plastiques au Pays de Liège*, p. 78.

« On croirait l'œuvre d'un maître endormi aux meilleurs jours de la Grèce antique et que le bruit glorieux des croisades aurait réveillé chrétien. Quels voyages, quels modèles, quels souvenirs, que génie l'ont inspiré ? Mystère ! »¹⁸⁰³

On pourrait multiplier les exemples analogues. Mais si la référence à l'antiquité se trouvait sur toutes les lèvres, si la plupart de ces auteurs s'inclinaient avec respect devant le classicisme de la cuve baptismale, dont ils soulignaient la perfection, ils ne semblaient guère s'interroger quant à la nature des sources accessible aux artistes mosans du XIIe siècle, ni aux modes de transmission de ce classicisme raffiné.

Dès 1875, toutefois, Joseph Rousseau signalait l'existence d'un ivoire du XIe siècle représentant l'*Annonciation*, dont le style semblait, comme les fonts, inspiré de l'antique¹⁸⁰⁴.

Marcel Laurent allait, lui aussi, suivre la piste des ivoires. Il avait fait un rapprochement entre les fonts, cuve cylindrique et moulurée, et les monuments que les anciens romains appelaient *putealia*, sorte de margelles de puits décorées de figures en reliefs. Il admettait que les personnages des fonts pouvaient difficilement s'expliquer sans l'aide de comparaisons avec la sculpture grecque et romaine¹⁸⁰⁵. Mais plutôt que d'envisager un recours direct au modèle antique, Marcel Laurent privilégiait la piste des intermédiaires médiévaux. Lors du *Congrès de Liège* de 1909, déjà, il avait démontré que les fonts répétaient les procédés de composition et de figuration des ivoires liégeois du XIe siècle. Il devait encore avancer cette idée en 1912 dans son étude des ivoires mosans prégothiques¹⁸⁰⁶. Appelé à débattre des aspects de l'art mosan dans les fonts de Liège, au *Congrès de Namur*, en 1938, il énumérait les observations majeures qui l'avaient conduit à formuler cette hypothèse ; parallèlement à la figuration de petits arbres chétifs et de sols ondulés, on pouvait observer, sur les principaux ivoires de ce groupe et sur les fonts baptismaux, une conception identique dans la construction des drapés, dans le goût pour les contorsions et pour les représentations de trois quart et de profil. Il y avait surtout cette prédilection pour le style continu évoquant les frises sculptées de l'antiquité classique. Toutes ces caractéristiques, dérivées de la tradition romaine, avaient été reprises, aux époques carolingienne et ottonienne, par les peintres rémois et les ivoiriers

¹⁸⁰³ J. DEMARTEAU, dans le catalogue de l'exposition *L'art ancien au pays de Liège*, Liège, 1905, p. XV-XVI.

¹⁸⁰⁴ Cet ivoire, provenant de la Cathédrale de Lambert, était conservé, nous dit Joseph Rousseau, à la bibliothèque de Munich ; J. ROUSSEAU, *La sculpture flamande du XIe au XIXe siècle*, dans *Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie*, 14^e année, 1875, p. 343.

¹⁸⁰⁵ M. LAURENT, *Aspects de l'Art mosan dans les Fonts de Saint-Barthélemy*, extrait des *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Namur 1938, p. 8.

¹⁸⁰⁶ M. LAURENT, dans *Annales du Congrès de Liège*, 1909 et *Ivoires pré-gothiques conservés en Belgique*, Liège, 1912, p.98.

messins. Or, ces écoles de Reims et de Metz constituaient, selon Laurent, la source principale des ivoires mosans du XI^e siècle¹⁸⁰⁷.

Suzanne Collon-Gevaert, qui évoquait à son tour la beauté classique des personnages de la cuve, privilégiait également l'hypothèse des intermédiaires médiévaux. L'introduction d'éléments végétaux, dans le lent déroulement des scènes, répétait un procédé figuratif introduit par la tradition artistique alexandrine, tradition qui avait dominé les derniers siècles de l'antiquité. Reprenant l'hypothèse de Marcel Laurent, elle mettait en évidence les liens de parenté incontestables rapprochant les fonts de Liège de certaines enluminures carolingiennes. Parmi les exemples les plus probants, elle citait les manuscrits de l'école de Tour, dont les personnages, les pieds sur une ligne de sol sinueuse ponctuée d'arbres, se découpaient devant de larges fonds lisses¹⁸⁰⁸.

Karl Hermann Usener recherchait, lui aussi, la source directe des conceptions classiques des fonts dans les ivoires liégeois aux petites figures. Il estimait que la cuve baptismale se trouvait à l'origine même de l'épanouissement artistique du bassin mosan, à la période romane. Ils rompaient l'image du météore en signalant, dans la célèbre Bible de Stavelot, terminée en 1097, et dès lors pratiquement contemporaine des fonts, la présence de peintures en camaïeux se situant dans la même mouvance antiquisante que les fonts¹⁸⁰⁹.

Anton Legner, en 1974 proposait, pour répondre à la question des sources artistiques de la plastique des fonts, d'intéressantes comparaisons avec la sculpture des premiers siècles chrétiens. Il citait comme exemple les sarcophages de la fin de l'ère constantinienne, et les ivoires du Ve siècle, comme l'ipsanothèque de Brescia¹⁸¹⁰.

Marie-Rose Lapière, dans les *Mélanges Stiennon*, envisageait également la possibilité d'un recours à des modèles antiques. Dans ce sens, elle évoquait les similitudes troublantes existant entre les fonts et un autel circulaire de la *Villa Doria* à Rome. Cet autel, bordé de moulures analogues à celles des fonts est orné de personnages se découpant en haut relief sur un fond vide et lisse. L'auteur des fonts pouvait également avoir eu accès à ce type d'esthétique par le biais d'objets de petite taille, comme par exemple des vases historiés ou

¹⁸⁰⁷ M. LAURENT, *Aspects de l'art mosan, op.cit.*, p. 14-16.

¹⁸⁰⁸ S. GEVAERT, *Le problème des représentations figurées dans les fonts baptismaux de Renier de Huy*, p. 169-182 ; S. COLLON-GEVAERT, *Orfèvrerie Lotharingienne – l'influence antique et les fonts baptismaux de Renier de Huy*, dans *Miscellanea Tornacensia, Congrès de Tournai 1949*, tome 1, Bruxelles, 1951, p. 153-159.

¹⁸⁰⁹ K.-H. USENER, *Reiner von Huy*, 1933, p. 8 ; *Les débuts du style roman dans l'art mosan*, dans *L'art mosan. Journées d'études*, P. FRANCASTEL (éd.), p. 103-112.

¹⁸¹⁰ A. LEGNER, *Die Rinderherde des Reiner von Huy*, dans *Rhein und Maas II*, p. 248.

des statuettes de bronze d'origine gallo-romaine. Elle estimait toutefois avec raison qu'il était illusoire d'espérer un jour trouver le modèle exact des fonts¹⁸¹¹.

b. Byzance

Il ne peut être question du caractère antiquisant de la cuve sans que le rôle des intermédiaires byzantins potentiels ne soit évoqué. D'une manière générale, un grand nombre d'auteurs semble avoir confondu ces deux données en un même concept, Byzance restant, dans l'esprit de tous, le conservatoire par excellence du savoir antique, le médiateur principal entre les civilisations classiques et médiévales.

Adolphe Napoléon Didron, en 1846, constatant les étroites ressemblances thématiques unissant les reliefs de la cuve et les peintures décrites par le *Calcière Aghiorite*, rapprochait les fonts de Liège des baptistères grecs¹⁸¹².

En 1875, Joseph Rousseau présentait Lambert Patras comme le dernier sculpteur antique. Se fiant à la consonance grecque du nom, il se demandait si l'art de la dinanderie n'avait pas été importé en région mosane par l'intermédiaire des byzantins¹⁸¹³.

Edmond Marchal, parti à la recherche de l'origine grecque du nom Patras, homonyme d'un port grec situé sur le Golfe de Corinthe, attirait l'attention sur les similitudes existant entre les reliefs des fonts baptismaux et certains manuscrits de Mont-Athos. Il allait jusqu'à envisager qu'un artiste byzantin ait pu être l'auteur, non pas des fonts, mais de leur modèle graphique, ce qui ne lui semblait pas incompatible avec le style néo-grec de la cuve¹⁸¹⁴.

Henry Rousseau avait également envisagé l'hypothèse de l'artiste byzantin. Il se demandait si l'erreur de Jean d'Outremeuse n'aurait pas porté sur l'omission de la préposition « de », transformant du même coup en « Lambert Patras » de consonance mosane un « Lambert de Patras », artisan d'origine grecque :

« Le splendide isolement de cette dernière (la cuve baptismale), dans sa beauté, unique à son époque, ne porte-t-il pas aussi à voir en elle l'œuvre d'un artiste de race

¹⁸¹¹ M.-R. LAPIERE, *A propos des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Plastique païenne et symbolisme Biblique*, dans *Mélanges J. Stiennon*, p. 423-428.

¹⁸¹² A. DIDRON, *Annales archéologiques*, 1846, p. 31.

¹⁸¹³ J. ROUSSEAU, *La sculpture flamande du IIe au XIXe siècle*, dans *Bulletin des Commissions Royales*, 14^e année, 1875, p. 345.

¹⁸¹⁴ E. MARCHAL, *op.cit.*, p. 99.

*étrangère, tout imbu des traditions d'un autre art que le nôtre, d'un art dont il était peut-être alors le seul représentant dans notre pays ? »*¹⁸¹⁵

Il signalait, pour appuyer cette hypothèse les étroites ressemblances existant entre la représentation du *Baptême du Christ* sur les fonts de Liège et une représentation analogue dans un évangélaire de saint Luc, provenant du monastère de Ghélati en Géorgie¹⁸¹⁶.

Jean Puraye, en 1952, signalait la parenté iconographique existant entre la scène du *Baptême du Christ*, sur les fonts, et certaines peintures murales byzantines du Xe siècle, découvertes en Cappadoce. Il rappelait que le port grec de Patras, situé sur le Golfe de Corinthe, avait entretenu, au moyen âge, d'intenses échanges commerciaux avec l'Occident. Il se risquait donc à avancer l'hypothèse, déjà souvent évoquée, d'un artiste d'origine byzantine établi au Pays de Liège¹⁸¹⁷.

c. les fonts baptismaux de Liège : une œuvre byzantine ?

Pierre et Berthe Colman, convaincus de l'origine italienne des fonts, avaient dans un premier temps, sur base des indications fournies par Louis Abry, poussés leurs recherches en Italie du nord¹⁸¹⁸. Il n'y avait pas eu de siège à Milan, en 1112, ils le savaient, mais la ville de Novare, en revanche avait été mise à sac par les troupes impériales, deux ans auparavant¹⁸¹⁹.

Ils durent cependant abandonner assez vite la piste italienne ; aucun baptistère du type des fonts n'existait et n'avait probablement jamais existé dans la région de Novare. La cuve de pierre de Chiavenna, datée de 1156, ne s'y apparentait que de manière très générale. Ils rappelaient toutefois, en s'appuyant sur l'exemple de son célèbre chandelier, que Milan avait

¹⁸¹⁵ H. ROUSSEAU, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, extrait du Compte-rendu du Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, XXI^e session, Liège, 1909, p. 16-17.

¹⁸¹⁶ Henri Rousseau remarquait toutefois que d'après les prescriptions de Denys, moine du Mont Athos, l'iconographie du Baptême préconisée dans les arts orientaux incluait également la présence de poissons dans la cloche d'eau et de la personification du Jourdain. Il signalait également la présence, dans l'art byzantin, de la Colombe du Saint-Esprit, sans se rendre compte précisément que la présence de Dieu de Père au-dessus de la Colombe, sur les fonts de Liège, rendait fort peu probable leur attribution à l'art byzantin ; *Idem*, p. 18-19.

¹⁸¹⁷ J. PURAYE, *Essais sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy de Liège*, dans la *Vie Wallonne*, n° 259, 1952, p. 161 et 166-167.

¹⁸¹⁸ Dans un premier temps, ils s'employaient à démontrer que non seulement l'art mosan du XI^e siècle n'annonçait en rien la création d'une œuvre exceptionnelle comme les fonts de Notre-Dame, mais que, par la suite, les créations du XII^e siècle mosan, orfèvrerie, sculpture, enluminure, déclinées selon lui dans un esprit totalement différent, s'étaient montrées totalement incapables d'en atteindre la grande qualité ; P. et B. COLMAN, *Recherches sur deux chefs d'œuvre du patrimoine artistique liégeois*, dans *Aachener Kunstblätter*, p. 162-169 et 171 ; P. COLMAN, *Les étapes de la « querelle » des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de 1903 à nos jours*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Lettres, 2001, p. 131-137.

¹⁸¹⁹ *Idem*, p. 171.

été productrice, comme la région mosane, d'œuvres monumentales en laiton. Ces déconvenues les amenèrent à rechercher l'origine des fonts dans un endroit où l'art antique avait pu resurgir avec une vigueur exceptionnelle :

« *L'analyse iconographique et l'analyse stylistique poussent à ranger les fonts dans la renaissance macédonienne, et plus précisément à situer leur création dans les ateliers de la cour impériale pendant la seconde moitié du Xe siècle.* »¹⁸²⁰

S'appuyant sur les observations d'éminents byzantinologues, comme Louis Bréhier et Ernst Kitzinger, qui avaient été les premiers à se pencher sur les tendances antiquisantes des traditions byzantines, ils citaient quelques ivoires du « *romanos-Gruppe* », caractérisés, comme la plaque de Romain et Eudoxie au Bargello et la *Theotokos* de la cathédrale de Liège, par leur plastique prononcée se situant dans la lignée des traditions classiques¹⁸²¹.

En réalité, leurs arguments se rapportaient essentiellement majoritairement à l'étude de certaines particularités iconographiques.

La représentation du baptême tout d'abord, avec la représentation du Christ imberbe, semblait dériver bien davantage des arts paléochrétiens et proto-byzantins que des traditions de l'Orient médiéval¹⁸²², ce qui ne constituait pas, à leurs yeux, un obstacle majeur, puisque la particularité de la renaissance macédonienne avait été - comme pour tout phénomène de renaissance d'ailleurs - de se placer en référence constante aux arts de l'antiquité classique et paléochrétienne.

Ils comparaient ensuite le *Baptême du centurion Corneille et du philosophe Craton* à une enluminure en pleine page le Grégoire de Naziance de la *Bibliothèque Nationale* de Paris figurant les apôtres administrant le baptême à des personnages assis à mi-corps, dans des cuves typologiquement apparentées aux fonts liégeois¹⁸²³.

Enfin, ils ne relevaient, dans l'équipement du soldat, aucune particularité mosane. Ils estimaient dès lors qu'il pouvait tout aussi bien s'agir d'un militaire byzantin¹⁸²⁴.

L'exposé s'achevait par un survol technique des arts de la fonte du bronze et du laiton dans le monde byzantin. Certains textes anciens parlent d'un quartier des bronziers, à

¹⁸²⁰ *Idem*, p. 175.

¹⁸²¹ *Idem*, p. 174-175.

¹⁸²² Le Christ bénit à la latine. Ce qui constitue un contre argument de poids. Pierre et Berthe Colman estiment toutefois que ce geste de bénédiction pourrait résulter d'une modification du relief, à l'arrivée des fonts à Liège ; *Idem*, p. 173-174.

¹⁸²³ *Idem*, p. 174 et fig. 20 ; voir également H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. LVI.

¹⁸²⁴ *Idem*, p. 175.

Constantinople. Il y avait une production de portes monumentales, exécutées parfois sur des commandes italiennes, mais leur décor, composé d'incrustations, ne présente aucune affinité avec l'esthétique des fonts. On ne rencontre dans le monde byzantin aucune œuvre de métal réellement comparable aux fonts de Liège. En réalité peu d'œuvres semblent avoir survécu à la conquête ottomane. Cette dernière constatation conduisait par ailleurs Pierre et Berthe Colman à observer que les fonts n'auraient sans doute pas échappé aux saccages iconoclastes des conquérants, s'ils s'étaient trouvés à Constantinople en 1453. Suites à ces différentes remarques, ils concluaient avec assurance :

« Rien, décidément, ne nous empêche de soutenir que les fonts de Liège ont été créés à Constantinople. »¹⁸²⁵

Cet article, faut-il le dire, allait faire l'objet d'une véritable bombe. Parmi les réactions les plus courroucées, il convient de signaler l'article réponse de Joseph Philippe, publié également dans les *Aachener Kunstblätter*, qui devenaient du même coup un singulier champ de bataille. La thèse du professeur Colman et de son épouse était revue point par point. L'argumentation majeure de l'exposé visait essentiellement à briser l'image du météore, du chef d'œuvre sans précédent ; Liège, dès l'époque ottonienne, avait été un foyer artistique et culturel brillant, en contact avec Metz, mais également avec le reste de l'Empire jusque dans ses contrées italiennes. Or le territoire impérial, comme Byzance, avait connu, au cours des périodes carolingienne et ottonienne, de fortes résurgences de l'art antique. La création d'une telle œuvre dans le diocèse de Liège n'avait plus rien de surprenant si l'on tenait compte du passé prestigieux de ce territoire. Le classicisme des fonts se nourrissait de multiples intermédiaires médiévaux¹⁸²⁶. Joseph Philippe estimait que la part de Byzance, dans la création des fonts, avait dû être beaucoup moins grande qu'on ne l'avait généralement avancé. Il rappelait à ce sujet que les plus grands byzantinologues, déroutés eux-mêmes par la problématique des influences orientales sur l'Europe occidentale, avaient, à plusieurs reprises, recommandé aux historiens de l'art de faire preuve de prudence et discernement¹⁸²⁷.

¹⁸²⁵ *Idem*, p. 176.

¹⁸²⁶ J. PHILIPPE, *Art mosan et art byzantin*, A propos de l'ivoire de Notger et des fonts baptismaux mosans XIIe siècle de Liège, dans *Aachener Kunstblätter*, p. 77-82, et 96 ; P. COLMAN, *Les étapes de la « querelle »*, p. 137.

¹⁸²⁷ J. PHILIPPE, *op.cit.*, p. 83 ; Charles Delvoye estimait qu'il était extrêmement malaisé de différencier les influences directes et les éléments d'origine orientale intégrés à l'art d'occident depuis des générations ; C. DELVOYE, *l'art byzantin*, Paris, 1967, p. 303 ; André Grabar avait refusé de voir dans les fonts une copie d'œuvre byzantine ; A. GRABAR, dans P. FRANCASTEL, *l'art mosan*, p. 125.

L'argumentation des époux Colman en ce qui concerne le verbe « *facere* » était également rejetée. Pour Joseph Philippe, dans le contexte du *Chronicon*, cette exception littéraire n'avait aucun sens; il fallait bien donner au verbe « *fecit* », son sens traditionnel¹⁸²⁸.

La suite de l'exposé s'attachait essentiellement à la clarification de certains points iconographiques. La première observation portait sur la représentation de Dieu le Père, totalement proscrite dans l'art byzantin. Joseph Philippe, conseillé par la byzantiniste Tania Veelmans, défendait l'idée selon laquelle, au Xe siècle, en plein période macédonienne, date assignée alors aux fonts par Pierre Colman, l'iconographie de Dieu le Père était totalement interdite. De nombreux exemples, occidentaux, et même mosans, étaient cités à l'appui de ses affirmations¹⁸²⁹. Pareillement, pour la représentation du Baptême du Christ, l'art médiéval d'occident avait à la fois reproduit l'iconographie paléochrétienne du Christ enfant et imberbe, et celle, plus orientale, de l'adulte barbu. Plusieurs exemples témoignaient d'un usage contemporain des deux formules¹⁸³⁰.

Les procédés narratifs déployés sur les fonts trouvaient leur origine dans l'art antique. La représentation de plusieurs scènes continues, séparées entre elles par des arbres stylisés, avait été reprise dans les œuvres des premiers siècles chrétiens, comme par exemple le coffret de Brescia. Une fois christianisé, ce procédé de composition se serait transmis au fil des siècles, tant à Byzance qu'en Occident¹⁸³¹.

Le survol iconographique de l'œuvre s'achevait par une étude minutieuse de l'équipement du soldat. Là encore, les affirmations de M. Colman se trouvaient entièrement contredites. Les soldats byzantins figurés dans les ivoires et les peintures de manuscrits semblaient dériver de l'équipement romain du Bas-Empire. Les peintures du manuscrit de Scylitzes différenciaient d'ailleurs nettement les soldats occidentaux et byzantins. Il n'y avait guère de confusion possible¹⁸³².

Sur le plan technique enfin, alors qu'aucune œuvre byzantine comparable aux fonts ne semblait avoir survécu, Joseph Philippe citait quelques brillants antécédents des fonts sur le territoire impérial, comme les portes de Sainte-Marie du Capitole ou les bronzes de Bernward

¹⁸²⁸ J. PHILIPPE, *Idem*, p. 83.

¹⁸²⁹ J. PHILIPPE, *op.cit.*, p. 85-87.

¹⁸³⁰ *Idem*, p. 87.

¹⁸³¹ M. Philippe évoquait à ce sujet une longue tradition occidentale, affirmée dès le IXe siècle dans un manuscrit de Térence de la *Bibliothèque Nationale* (Ms. Lat. 7899) et transmise ensuite par le biais des manuscrits et des ivoires ; *Idem*, p. 91.

¹⁸³² *Idem*, p. 95.

d'Hildesheim. Il rappelait le rôle des villes mosanes, dès l'an mil, dans la pratique d'une technique, la dinanderie, dont le nom même attestait l'origine :

« Une œuvre exécutée au Xe siècle à Byzance sur commande et sur indications fournies n'aurait pu reprendre un ensemble aussi cohérent aux plans géo-historique, technique, iconographique (particulièrement la représentation anthropomorphe de Dieu le Père, proscrite à Byzance pour les temps qui nous intéressent ici), théologique et esthétique, toutes les caractéristiques qui imposent la maintenance des fonts de Liège à l'art mosan du début du XIIIe siècle. »¹⁸³³

Cette conclusion intransigeante laissait peu de place à un éventuel dialogue. La question semblait, pour M. Philippe, définitivement tranchée.

Les conclusions avancées par Pierre et Berthe Colman eurent un tel impact, au sein des milieux scientifiques liégeois, que l'Université de Liège décida d'organiser, dans le cadre des conférences *Faculté ouverte*, un débat opposant Pierre Colman au médiéviste Jean-Louis Kupper. En réalité, il n'y eut guère de réel débat lors de cette rencontre, les deux orateurs se contentant de défendre leurs positions, au cours de deux exposés successifs. Dans la première mitant de cette rencontre, le professeur Colman récapitulait brièvement les points majeurs de son précédent article. Il s'efforçait de démontrer que l'isolement des fonts au sein du corpus mosan ne résultait pas, comme Robert Didier, entre autres, avait pu le soutenir, de la perte de nombreux chefs-d'œuvre, mais tendait plutôt à démontrer l'incapacité des orfèvres mosans à créer une œuvre d'une telle qualité. Il maintenait la traduction inattendue de *fecit* et reprenait ses conclusions précédentes ; les fonts, raziés par les troupes impériales dans la région de Novare, avaient été créés au Xe siècle par un atelier byzantin pour l'Italie du nord, alors un des centres nerveux de l'Empire ottonien¹⁸³⁴.

Dans la seconde mitant de cet débat, Jean-Louis Kupper exposait son point de vue d'historien. Refusant d'entrer dans des considérations propres à l'histoire de l'art, il limitait sa communication à l'examen des principales sources relatives aux fonts. Seul le *Chronicon rhythmicum*, document strictement contemporain des faits, et d'un intérêt capital en ce qui concerne le contexte de l'installation des fonts à Notre-Dame, devait être pris en

¹⁸³³ *Idem*, p. 99.

¹⁸³⁴ P. COLMAN et J.-L. KUPPER, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, Faculté ouverte, Conférence, l'Homme et l'Art*, F6, 1985, p. 1-8

considération. Selon des règles élémentaires de critique historique, les textes de Jean d'Outremeuse et de Louis Abry, postérieurs aux faits de plusieurs siècles, devaient être appréhendés avec la plus grande méfiance. Quant au terme « *fecit* » employé par l'auteur anonyme du *Chronicon*, il ne pouvait être pris que dans son sens premier¹⁸³⁵.

En 1987, la regrettée Jacqueline Lafontaine Dosogne, conviée par Pierre Colman à exposer son point de vue de Byzantiniste, allait confronter à son tour les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à la tradition byzantine. Les fonts ne pouvaient, ni par l'iconographie, ni par la typologie, être intégrés à la tradition byzantine. Ils ne pouvaient pas non plus être considérés comme la copie d'une œuvre byzantine. Elle insistait lourdement sur la nécessité de considérer l'influence byzantine sur l'art mosan non comme une simple transposition, comme un emprunt direct, mais plutôt comme une adaptation de certaines formes, selon des critères occidentaux¹⁸³⁶.

Deux ans plus tard, elle allait consacrer à ce même sujet, dans les *Cahiers archéologiques*, un article très fouillé¹⁸³⁷. Les traditions baptismales des époques paléochrétienne, protobyzantine, et byzantine étaient passées méthodiquement en revue ; le baptême des adultes par immersion totale dans des piscines de pierre ou de marbre, à la première époque chrétienne avait graduellement été remplacé par le rite d'immersion partielle des nouveau-nés dans des bassins mobiles. Leur décor, rarement exécuté en relief, se limitait souvent à quelques motifs non figuratifs ou à des inscriptions clairsemées. On ne trouvait dans l'entièreté du monde byzantin rien de comparable aux fonts de Liège¹⁸³⁸. Le décor, concentré uniquement, dans le monde oriental et les régions subissant son influence, sur les parties architectoniques des baptistères, présente également d'importantes variations par rapport à l'iconographie de la cuve de laiton. Durant la période post-iconoclaste, le Christ était représenté adulte et barbu, debout dans une cloche transparente. La colombe était généralement présente, mais la représentation de Dieu le Père, en revanche, en était totalement bannie. De même, si le *Baptême du centurion Corneille* existe bel et bien dans l'art byzantin, on ne possède, en revanche, aucune représentation du *Baptême du philosophe*

¹⁸³⁵ *Idem*, p. 9-12 ; P. COLMAN, *Les étapes de la « querelle »*, p. 133-134.

¹⁸³⁶ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy confrontés à la tradition byzantine*, conférence donnée dans le cadre de *Faculté Ouverte. L'homme et l'art*, F20, 1987, p. 2-6.

¹⁸³⁷ J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *La tradition byzantine des baptistères et de leur décor et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Cahiers archéologiques*, n° 37, 1989, p. 45-68 ; P. COLMAN, *Les étapes de la « querelle »*, p. 135-136.

¹⁸³⁸ Certains bassins en laiton, mentionnés dans les textes, sont en réalité des cuvettes mobiles de petites dimensions et de fine épaisseur, à l'imitation de l'argent ; *Idem*, p. 58

*Craton*¹⁸³⁹. Le soldat des fonts de liège, enfin, ne connaît aucun parallèle en Orient. Les soldats byzantins portaient généralement un casque conique à couvre-nuque. Dans les représentations sacrées cependant, l'équipement des saints militaires tient de la pure fantaisie. Il ne correspond à aucune forme de réalité¹⁸⁴⁰.

D'un point de vue strictement technique, le monde byzantin n'a conservé aucune œuvre de bronze comparable aux fonts¹⁸⁴¹. Les portes de bronze du type de celles de *Haghia Sophia* de Constantinople étaient en réalité composées de plaques de bronze clouées sur âme de bois. Leur décor, est formé d'incrustations d'argent. Dès lors, alors que les fonts de Liège s'intègrent au sein d'une longue tradition occidentale, esthétique, typologique et iconographique, l'art byzantin ne semble avoir rien produit de semblable¹⁸⁴².

Robert Didier allait également consacrer plusieurs exposés à la défense de l'origine mosane des fonts. Un texte récapitulatif des points principaux de sa démonstration devait paraître en 1992, dans un numéro spécial de *Confluent*, consacré aux arts du laiton et à la dinanderie. Evoquant la tradition des arts du métal, épanouie dans nos régions dès avant l'an mil, il rappelait que l'isolement apparent des fonts, au sein de la tradition artistique mosane, résultait en grande partie de l'histoire mouvementée du Pays de Liège, jalonnée de guerres, de pillages, d'incendies et de destructions massives d'œuvres d'art. Dans ce contexte, l'art mosan des XIe et XIIe siècles semblait apparaître comme un art sinistré. Didier estimait que, en tenant compte de cette situation particulière, les fonts pouvaient s'intégrer sans aucun mal dans le contexte artistique mosan ; annoncés par les ivoires du XIe siècle, ils trouvaient eux-mêmes à l'origine d'une longue descendance artistique. D'un point de vue technique, les matières premières nécessaires à leur réalisation, le zinc de la Calamine et le cuivre, étaient disponibles sur le territoire impérial. Enfin, leur programme iconographique et symbolique semble parfaitement traduire les lignes majeures de l'enseignement théologique dispensé dans les milieux liégeois. Compte tenu de ces différentes observations, l'attribution des fonts à un artiste étranger au contexte mosan paraissait à Robert Didier totalement vide de sens¹⁸⁴³.

¹⁸³⁹ *Idem*, p. 59.

¹⁸⁴⁰ *Idem*, p. 61.

¹⁸⁴¹ Les pièces en bronze, de petites tailles, comme les croix, les calices et les encensoirs, par exemple, se différencient nettement par l'esthétique de la production occidentale correspondante. On sait par ailleurs que certaines statues en bronze à l'effigie des empereurs ont été fabriquées mais on n'en a rien conservé pour l'époque médiévale à proprement parler ; *Idem*, p. 62.

¹⁸⁴² *Idem*, p. 63.

¹⁸⁴³ R. DIDIER, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Confluent*, n° spécial, 1992, p. 19-23.

Ces différentes prises de position en faveur de l'origine mosane des fonts en auraient découragé plus d'un. Pourtant, Pierre Colman ne devait guère se laisser démonter. Il allait enchaîner, sur un rythme soutenu, publications et exposés consacrés aux fonts, cherchant sans relâche à préciser son hypothèse et à éclaircir certains points nébuleux de son argumentation.

Dès 1988, invité à prendre la parole à Namur, à l'occasion du *Congrès de l'association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique*, il communiquait le résultat des quelques recherches additionnelles qu'il avait consacrées au problème de la représentation de Dieu le Père dans l'art byzantin. Loin d'être freiné par les observations des spécialistes du sujet, il puisait dans leurs commentaires les fondements d'une nouvelle argumentation. Les objections concernaient effectivement une période postérieure à la datation qu'il assignait alors aux fonts, c'est à dire avant l'an mil. Or, prenant appui sur les recherches du byzantiniste allemand Adolf Krücke, il avançait le contre argument selon lequel, pour cette époque reculée, on ne connaissait dans toute la chrétienté médiévale qu'une seule représentation du Père, celle-ci se trouvant précisément dans les *Sacra Parallela*, un manuscrit byzantin de la fin du IXe siècle¹⁸⁴⁴. Pour les périodes postérieures à cette date, les artistes byzantins usaient d'un subterfuge, en représentant le Père sous les traits de l'Ancien des Jours du livre de Daniel (VII, 9, 13-14), c'est à dire le Père révélé par l'image du Fils aux cheveux blancs et au nimbe crucifère. Le Père n'apparaissait en revanche sur pratiquement aucune représentation du Baptême du Christ appartenant au « *Nachfolge* » des fonts, qu'il s'agisse des fonts de Tirlémont et de Furnaux, du relief de Florennes, ou du pseudo psautier de Berlin.

Ces dissertations savantes se butaient toutefois à une constatation indéniable ; le nimbe du Père, sur les fonts baptismaux, restait désespérément lisse, obstacle majeur qui n'allait pas pour la cause rebuter Pierre Colman. Il était en effet convaincu que le nimbe du Père, sur les fonts baptismaux de Liège, devait à l'origine avoir été pourvu d'une croix en relief. Il en voulait pour preuve l'aspect irrégulier de la surface de ce nimbe, d'une finition beaucoup moins achevée que les nimbes des autres personnages de la cuve, et dont les irrégularités pouvaient résulter d'un limage superficiel. Cette idée lui avait été suggérée par l'observation des clichés anciens représentant les fonts de Mousson, une cuve baptismale du XIIIe siècle

¹⁸⁴⁴ P. COLMAN, *Recherches additionnelles sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. La représentation de Dieu le Père*, dans *Actes du Congrès de Namur*, du 12 au 21 août 1988, Namur, 1991, tome IV, p. 49-53 ; A. KRÜCKE, *Über einige angebliche Darstellungen Gott-Vaters im frühen Mittelalter*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, t. 10, 1937, p. 33-34, fig. 37 ; et du même auteur *Der Protestantismus und die bildliche Darstellung Gottes*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, t. 13, 1959, p. 59.

située dans la lignée de la cuve de laiton, et sur laquelle le Père était représenté sous son apparence christique¹⁸⁴⁵. À l'issue de ce raisonnement, et contrairement aux affirmations des principaux opposants à sa thèse, il aboutissait à la conclusion suivante :

« *La représentation christomorphique de Dieu le Père n'était ni impossible, ni défendue, ni en Orient, ni en Occident, ni au Xe siècle, ni au XII e.* »¹⁸⁴⁶

Il y avait une faille évidente dans le raisonnement développé par Pierre Colman et son épouse. Comment en effet soutenir que l'art mosan était incapable, au début du XIIe siècle, de produire une œuvre de la qualité des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy et dans le même temps chercher à placer leur création en connexion avec une petite ville d'Italie du nord, vers la fin du Xe siècle ?

Cette déduction d'une logique imparable devait conduire Pierre Colman à revoir les fondements de son hypothèse. Les fonts étaient effectivement « *trop beaux* » pour une ville comme Novare...¹⁸⁴⁷

Un seul endroit pouvait, en Italie, être à l'origine de cette étonnante perfection plastique : Rome. Or c'était précisément là le but de l'« *expeditio italia* », montée par l'empereur germanique, au début du XIIe siècle. C'est donc à Rome, et non à Novare que les fonts auraient été raziés. Encore fallait-il justifier la présence à Rome d'une cuve baptismale de facture byzantine.

Un des points essentiels de l'hypothèse défendue par les Colman portait sur la datation de la cuve baptismale, dont l'exécution était reportée dans les dernières années du Xe siècle. Or cette époque correspondait *grosso modo* à l'arrivée dans la Ville Sainte de l'empereur Otton III, fils de l'impératrice d'origine grecque Théophano. Cette coïncidence chronologique devait conduire Colman à préciser sa nouvelle hypothèse. Quiconque, selon lui, mieux qu'Otton III aurait en effet pu s'adresser aux ateliers impériaux byzantins pour leur commander la cuve de laiton, ou encore aurait pu faire venir à Rome une équipe

¹⁸⁴⁵ P. COLMAN, *op.cit.* , p. 54-57.

¹⁸⁴⁶ *Idem*, p. 57 ; récemment, François Boespflug s'est repenché sur l'iconographie du Père, sur les fonts de Liège, en la confrontant aux diverses interprétations de la Théophanie, dans les représentations du Baptême du Christ, dans l'art médiéval d'Occident ; F. BOESPFLUG, *Quand Dieu le Père s'incline vers son Fils. À propos des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège et du Baptême du Christ comme Théophanie dans l'Art médiéval d'Occident*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy*, p. 169-197.

¹⁸⁴⁷ P. COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy où en est-on ?*, conférence *Faculté ouverte*, F 33, 31 mars 1992, p. 6.

provisoirement détachée de ces ateliers. Cette nouvelle piste fut présentée, en 1992, au cours d'une conférence récapitulative donnée à l'Université de Liège¹⁸⁴⁸.

Par la suite, il devait s'employer, avec l'assistance de son épouse, à développer et préciser les arguments potentiels permettant de soutenir ce nouveau postulat. Dans un article publié en 1995 dans la revue *le Vieux Liège*, ils affirmaient que les fonts, beaucoup trop beaux pour avoir été commandités par un ecclésiastique de second rang – il faut comprendre l'abbé Hellin-, provenaient en réalité du baptistère de l'église Saint-Jean du Latran¹⁸⁴⁹.

Le texte résumé d'un exposé donné devant la Classe des Beaux Arts de l'*Académie royale de Belgique*, en mai 2000, apporte quelques précisions nouvelles. Contestant l'argumentation sur base de laquelle Jean-Louis Kupper établissait l'intégration des fonts, par leur iconographie, le contexte politico-religieux liégeois du XIIe siècle, Pierre Colman défendait l'argumentation selon laquelle les représentations des saints Pierre et Jean, ainsi que celle du collège des apôtres sous la forme symbolique des bovidés du soubassement constitueraient au contraire autant d'allusions symboliques à Rome et au baptistère Saint-Jean du Latran. Il attribuait dans ce sens le programme théologique de l'œuvre à l'entourage direct d'Otton III : le pape Silvestre II, qui n'est autre que chacun le sait que Gerbert d'Aurillac, Bernward d'Hildesheim, et le grec Jean Philagathos. Coulés à Rome, vers l'an mil, par une équipe mixte, composée d'artistes locaux et byzantins, les fonts baptismaux du Latran auraient été razzisés, un siècle plus tard, par les troupes impériales et offerts ensuite au Baptistère de Liège¹⁸⁵⁰.

Au cours d'une conférence donnée en février 2001 à la *Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, Pierre Colman promettait la publication imminente d'une suite de preuves accablantes. Ces dernières semblent cependant se faire toujours attendre¹⁸⁵¹.

¹⁸⁴⁸ *Idem*, p. 7.

¹⁸⁴⁹ P. COLMAN et B. LHOIST-COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Non, non, la cause n'est pas entendue !*, dans *le Vieux Liège*, 1995, p. 296.

¹⁸⁵⁰ P. COLMAN, *Les fonts de l'église Saint-Barthélemy à Liège (naguère attribués à Renier de Huy), don de l'empereur Otton III au baptistère de San Giovanni in Laterano*, dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux Arts*, 1-6, 2000, p. 197-199.

¹⁸⁵¹ Ses publications récentes ne font que développer les argumentations anciennes ; P. COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège : chef d'œuvre sans pareil et nœud de controverse*, Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Bruxelles, 2002 ; P. COLMAN, *Renier de Huy. Mythe et réalité*, dans *Annuaire d'histoire liégeoise*, Liège, 2002, p. 21-34.

4. les bœufs et le couvercle

Dans les quelques vers descriptifs qu'il consacre aux fonts baptismaux, l'auteur du *Chronicon Rythmicum* décrit une cuve supportée par douze bœufs, ce qui est confirmé par l'inscription gravée sur le pourtour, et coiffée d'un couvercle figurant des apôtres et des prophètes. Or, lorsque les fonts furent installés à Saint-Barthélemy au début de l'année 1804, ils n'étaient plus supportés que par dix bœufs. Il n'y avait plus de couvercle.

Ces modifications par rapport à l'état initial de l'œuvre ne manquèrent d'aiguiser la curiosité des historiens de l'art. Vers 1843, Louis Fabry-Rossius, soucieux d'apporter sa collaboration à Adolphe Didron, affirmait avoir questionné à ce sujet le sacristain de l'église Sainte-Croix, un certain Collard qui, étant très âgé, avait connu les chanoines de Sainte Croix et de Saint-Lambert, mais il n'avait pu en retirer aucun renseignement¹⁸⁵².

a. les bœufs

Les dix adorables petits bovidés qui soutiennent la cuve se virent consacrer, à eux seuls, une impressionnante littérature. Il s'agissait non seulement de convenir de leur nombre initial, de leur ordonnancement sous la cuve, en alignement régulier ou par groupes, mais aussi de la nature du support dans lequel venaient s'emboîter leurs pattes.

Godefroid Kurth, en 1903, avait défendu l'idée selon laquelle il n'y avait jamais eu plus de dix bœufs sous la cuve :

*« C'est que l'artiste a donné à ses animaux une telle exubérance de vie qu'il n'a trouvé place à sa circonférence que pour dix, bien que douze fut le chiffre requis par la tradition. »*¹⁸⁵³

En réalité, plus qu'une observation d'ordre iconographique et théologique, il semble qu'il faille y voir une tentative supplémentaire, de la part de Kurth, pour prouver l'in vraisemblance du récit de Jean d'Outremeuse, et de ses figurines milanaises. Ses principaux adversaires allaient toutefois profiter de l'occasion pour remettre en cause le bien fondé de ses conclusions. Ferdinand de Marmol, par exemple, rappelait que le texte de la cuve

¹⁸⁵² DIDRON, *op.cit.*, p. 35.

¹⁸⁵³ G. KURTH, *op.cit.*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1903, p. 533.

mentionnait bel et bien douze bovidés, information par ailleurs confirmée par le *Chronicon Rythmicum*¹⁸⁵⁴.

Henri Rousseau allait également être porté à s'intéresser de près au sort de ces dix bovidés. Dans le cadre de la charge qu'il occupait alors aux *Musées royaux des arts décoratifs et industriels*, il avait étudié la cuve de près dans l'idée d'en effectuer un moulage. L'inadéquation du support par rapport au reste de l'œuvre avait suscité sa curiosité. L'observation d'excroissances disgracieuses, au dos des animaux, l'avait amené à l'évidence ; il s'agissait en réalité de tenons clairement conçus pour s'engager dans une rainure ménagée sous la cuve. Les fonts, tels qu'ils étaient présentés, ne répondaient probablement plus à la conception première de l'œuvre. Désireux d'en apprendre davantage, il avait poussé ses investigations jusqu'à la cure de Saint-Barthélemy. Les quelques archives conservées sur place ne fournissaient malheureusement aucune indication relative à ces évidentes modifications¹⁸⁵⁵.

Peu de temps après, Joseph Demarteau faisait part, dans la *Gazette de Liège*, de la découverte que Théodore Gobert venait de faire aux *Archives de l'État*, à Liège. Il s'agissait d'un livre de compte pour l'année 1804, se rapportant aux frais occasionnés par la réparation de 7 des 10 bœufs subsistants et de la confection d'un nouveau support¹⁸⁵⁶. Cette note de frais venait confirmer, bien à propos, les suspicions d'Henry Rousseau. Les bœufs, comme l'affirmaient l'inscription de la cuve et la tradition écrite dérivant du *Chronicon*, s'étaient bien trouvés au nombre de douze. Les deux animaux manquants avaient dû être perdus ou volés, probablement lorsque la cuve avait été cachée pour échapper aux saisies révolutionnaires.

L'agencement malheureux et irrégulier des bœufs, en forte prééminence par rapport à la cuve, était l'œuvre du manouvrier de 1804.

Une fois les bœufs emboîtés dans leur rainure d'origine, leurs pattes se trouvaient à des hauteurs légèrement différentes. Cette dernière observation, conjuguée à l'interprétation du

¹⁸⁵⁴ F. DEL MARMOL, *op.cit.*, p. 100-101.

¹⁸⁵⁵ H. ROUSSEAU, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Bulletin des Musées Royaux des arts décoratifs et industriels*, octobre, 1904, p. 1-3.

¹⁸⁵⁶ J. DEMARTEAU, *À qui le baptistère de St Barthélemy à Liège ? op.cit.*, p. 16 ; et du même auteur, *Deuxième note sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, texte d'une communication faite à la *Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, mars 1907, p. 16-21 ; *Gazette de Liège*, 31 mars, 1-3 avril 1907 ; Th. GOBERT, *Encore les Fonts-Baptismaux de l'église St-Barthélemy à Liège*, Liège, 1911, p. 9-12 ; H. ROUSSEAU, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Notice justificative des modifications préconisées au support*, Court Saint-Etienne, 1905, p. 11-15 ; voir également les *Bulletins des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1907, p. 58-60 ;

texte de la bordure inférieure, conduisit finalement Henry Rousseau à soutenir l'idée selon laquelle ces animaux auraient été placés, sur leur socle d'origine, les pattes plongées dans la représentation d'un cours d'eau¹⁸⁵⁷. Un moulage des fonts, réalisé à l'atelier des *Musées royaux* avait pu donner une forme concrète à ses hypothèses de travail. Afin de combler les manques, il avait fait réaliser deux bœufs supplémentaires. Après montage, la copie de plâtre présentait douze bœufs répartis à intervalles réguliers, les pieds plongés dans la représentation d'un cours d'eau sinueux.

Les milieux scientifiques belges se montrèrent, dans l'ensemble, favorables à ces remaniements. Dans leurs publications respectives, Joseph Demarteau et Marcel Laurent en soulignaient le bien fondé. À l'issue de la communication donnée par Henry Rousseau au Congrès de Liège de 1909, la section d'archéologie avait manifesté son approbation, à l'unanimité moins une voix¹⁸⁵⁸. Le jury s'accordait pour approuver la nouvelle disposition des bœufs, en léger retrait, de manière à ce que leurs tenons dorsaux s'emboîtent dans la rainure prévue à cet effet. Le projet de représentation d'un fleuve, sous leurs pattes fut en revanche contesté par l'abbé Balau, et ensuite par Adolf Goldschmidt, mais sans aucune argumentation précise¹⁸⁵⁹.

L'ensemble de réactions positives engendrées par les hypothèses d'Henry Rousseau encouragea le *Conseil de fabrique* de l'église Saint-Barthélemy à présenter devant la *Commission royale des monuments* un projet de restitution du soubassement. Ce projet avait été préalablement soumis au *Conseil communal* de la Ville de Liège qui l'avait approuvé et avait même voté son accord en vue d'une participation aux frais. Toutefois, après examen de la *Commission*, le dossier n'avait pas été retenu, l'argument principal étant que, sur les bœufs observés, les plaquettes placées sous leurs sabots étaient des éléments d'origine et ne résultaient aucunement, comme on l'avait avancé, des remaniements modernes¹⁸⁶⁰.

¹⁸⁵⁷ H. ROUSSEAU, *Idem*, p. 7 ; et du même auteur, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, extrait du Compte-rendu du Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique. –XXI^e session. Liège, 1909, p. 11.

¹⁸⁵⁸ Marcel Laurent affirmait son adhésion totale aux résultats des recherches de Henry Rousseau.

¹⁸⁵⁹ S. BALAU, *op.cit.*, dans *Annales de la Fédération archéologique*, Congrès de Liège, t. II., p. 411-412 et A. GOLDSCHMIDT, *Die Monumentale Plastik*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), t. I, Munich 1923, p. 52, n. 1.

¹⁸⁶⁰ Voir à ce sujet les notes publiées dans la *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 1908, p. 60 et 1910, p. 120 ; « L'examen minutieux du monument a permis de constater que les plaques sous les pieds des bœufs paraissent bien avoir été coulées en même temps que les animaux. On remarque même des encadrements à ces plaques, ce qui prouve qu'elles ne reposaient pas, comme certains l'avaient pensé, sur une mer ou un fleuve d'airain baignait les pieds des bœufs. Du reste, il n'est pas question de cela dans le texte que porte la cuve. La délégation entière composée de sept membres de la Commission royale et de cinq membres du comité provincial de Correspondants, a été unanimement d'accord sur ce point. » (*Commission royale des Monuments*, lettre n° 7188, 6 mai 1909).

Suite à ce refus, Gustave Ghislain allait se lancer, lui aussi, dans l'étude de la problématique du soubassement et du couvercle des fonts. Il approuvait chacune des modifications préconisées par Henry Rousseau.

Ghislain pensait d'ailleurs avoir retiré un nouvel argument relatif au nombre initial de douze bœufs de l'examen de la facture du chaudronnier Collin. Ce dernier affirmait, en effet, avoir réparé sept bœufs. Pourtant, on ne relevait les traces de cette intervention que sur cinq des dix bœufs restants ; ce qui tendait à prouver que deux bœufs avaient alors été supprimés, parce qu'ils n'avaient pas été jugés suffisamment présentables, ou à la suite d'une erreur de l'artisan¹⁸⁶¹.

À l'occasion du *Congrès archéologique* de Bruges, en 1925, Eugène Bacha s'était attaché à l'étude de la *Chronique de 1402* et de ses divergences par rapport au texte du *Chronicon*. A l'issue de son exposé, il évoquait brièvement la question des bœufs et de leur nombre initial. Semblant faire l'impasse sur les solutions les plus évidentes, il justifiait d'une manière inattendue le fait que les textes anciens ne mentionnent que douze bœufs, alors l'œuvre n'en comporte que dix ; Les chroniqueurs avaient décrit l'œuvre d'après son programme écrit alors que, l'artiste s'en était éloigné et avait pris l'initiative de ne fonder que dix bœufs....¹⁸⁶²

En 1930, dans le cadre de son étude de l'influence artistique de Rupert de Deutz, Egid Beitz allait à son tour formuler quelques remarques relatives à la disposition originelle de ces bovidés. A l'issue d'une réflexion documentée, d'une part sur l'étude du texte biblique décrivant la mer d'airain et les commentaires de Rupert s'y rapportant, et d'autre part sur l'observation de la représentation émaillée de cette mer d'airain sur le retable de Klosterneuburg, il arrivait à la conclusion suivante ; les bovidés, incontestablement douze à l'origine, devaient être groupés en quatre groupes de trois, les têtes tournées dans des directions opposées¹⁸⁶³.

Il faudra cependant attendre que les fonts soient exposés, en 1972, à la grande exposition *Rhin-Meuse* de Cologne et Bruxelles, pour que les fonts soient enfin présentés selon cet ordonnancement pourtant évident¹⁸⁶⁴.

¹⁸⁶¹ G. GHILAIN, *Fonts Baptismaux de l'église primaire de St-Barthélemy à Liège*, p.91- 92.

¹⁸⁶² E. BACHA, *La chronique liégeoise de 1402*, dans *Annales de la Fédération archéologique de Belgique*, Congrès de Bruges, n° 27, 1925; voir également E. BACHA, *La chronique liégeoise de 1402*, Commission royale d'Histoire, Bruxelles, 1900 et *Chronique archéologique du pays de Liège*, 1927, p. 63.

¹⁸⁶³ E. BEITZ, *Rupertus von Deutz. Seine Werke und die Bildende Kunst*. dans *Verlag des kölnischen Geschichtsvereins*, Cologne, 1930, p. 121.

¹⁸⁶⁴ R. KAHSNITZ, *Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800-1400. Zu der Ausstellung in Köln und Brüssel im Sommer 1972*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36, 1973, p. 303-304 .

À cette occasion, les bœufs feraient l'objet d'un examen poussé et de diverses analyses métallographiques. Dans le volume d'études consécutif à l'exposition, Anton Legner publiait le résultat de ces analyses et observations¹⁸⁶⁵. Une des remarques formulées dans cette publication mérite tout particulièrement de retenir l'attention ; lorsque l'on procède à un examen comparatif des dix bœufs conservés, on remarque aisément que deux bœufs (numérotés dans l'article 2 et 9 pour plus de clarté) se différencient nettement des huit autres. Or, selon l'examen métallographique d'Otto Werner, il est apparu que le bœuf 9 était composé d'un alliage plus riche en plomb et moins riche en zinc que les neuf autres, selon un usage caractéristique des laitons du XVI^e siècle. Ces observations amenèrent Anton Legner à formuler l'hypothèse suivante ; le bœuf 9 aurait été fondu, vers le XVI^e siècle, dans un moule pris sur le bœuf 2, probablement pour remplacer une statuette perdue. Les différences du bœuf 2 par rapport aux sept autres bœufs du XIII^e siècle pourraient résulter d'une manipulation accidentelle au démoulage¹⁸⁶⁶.

Au cours de l'année 1992, les fonts furent l'objet d'un réaménagement. La cuve, fut surélevée du sol par un gradin supplémentaire, de sorte que les pattes des dix bœufs se trouvaient fortement surélevées par rapport à la ligne de sol. La cuve était illuminée, sur toute sa circonférence, par un système d'éclairage en contre-plongée. Ces modifications pour le moins révolutionnaires devaient conduire le professeur Colman à prendre une nouvelle fois la parole. Fortement dérouté par ce nouveau dispositif, responsable selon lui d'une série d'ombres et de contrastes fort mal venus, il préconisait une série de modifications applicables au support afin que les fonts soient à nouveau exposés sous leur meilleur jour. Il profitait de cette occasion pour formuler quelques remarques à propos de l'agencement des bœufs. Ces derniers devant, par leur fonction même, toucher la ligne de sol, la suppression du nouveau gradin devenait, dans ce sens, une nécessité. Rappelant la pertinence des déductions d'Henri Rousseau concernant la représentation d'un cours d'eau sous les pattes de bovidés, P. Colman recommandait la réalisation d'un support ondoyant, en marbre noir, figurant ce fameux fleuve. Fondant également ses observations sur la description biblique de la mer d'airain, et, accessoirement, sur sa représentation émaillée sur le retable de Klosterneuburg, il recommandait que la disposition des bovins soient intervertie, de manière à ce que, au lieu de se diriger dans des directions différentes, leurs regards convergent, au sein de leurs groupes de

¹⁸⁶⁵ De cet examen attentif, Anton Legner avait retiré la conviction que, pour la réalisation de ces figurines, l'artiste avait pris modèle sur de vraies vaches... ; A. LEGNER, *Die Rinderherde des Reiner von Huy*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 239.

¹⁸⁶⁶ A. LEGNER, *op.cit.*, p. 237-250.

trois, vers un même azimut. Il souhaitait enfin que ces modifications soient opérées à l'occasion du déplacement des fonts dans le narthex, de manière à ce que les fonts puissent enfin bénéficier d'une présentation définitive¹⁸⁶⁷.

Récemment, dans son analyse iconologique des fonts, Monique Close Dehin préconisait pour sa part que les bœufs, disposés trois par trois, soient installés directement sous les arbres de la cuve, afin d'améliorer la lecture symbolique de l'ensemble¹⁸⁶⁸.

b. le couvercle

Le fameux couvercle mentionné par l'auteur du *Chronicon Rhythmicum* et Gilles d'Orval fit fantasmer de nombreux auteurs qui, pour la plupart, situaient sa disparition à la révolution, lorsque les fonts avaient été cachés dans une maison avoisinante.

Jules Helbig estimait quant à lui que ce couvercle avait dû périr bien avant la révolution :

« À une époque où les monuments du moyen âge n'étaient jugés dignes d'aucun intérêt. »¹⁸⁶⁹

En se fondant sur le seul texte de Gilles d'Orval, il jugeait très probable le fait que les apôtres et les prophètes du couvercle aient tenu en main, afin de compléter l'ensemble, des phylactères contenant des textes en rapport avec le sacrement du baptême.

À la fin du XIXe siècle, le chanoine Bock, d'Aix-la Chapelle, avait été chargé par l'abbé Coenegracht, alors vicaire de Saint-Barthélemy, d'un dossier d'étude préalable à une éventuelle reconstitution du couvercle. Cette étude, restée à l'état de manuscrit, est aujourd'hui perdue, mais nous en connaissons la traduction, publiée de Gustave Ghislain dans son étude des fonts baptismaux. Le chanoine Bock, sur base de comparaisons avec les fonts d'Hildesheim, mais également avec la série des innombrables petites pyxides émaillées des ateliers limousins, se prononçait en faveur d'un couvercle de forme conique. Aux

¹⁸⁶⁷ P. COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Une merveille. Des problèmes. Propositions pour le soubassement*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux Arts*, 1992, p. 27-43.

¹⁸⁶⁸ « Puisque ce sont les hommes, marqués du sceau de la grâce, qui sont appelés à croître comme les arbres et à porter du fruit, ne conviendrait-il pas de placer les bœufs trois par trois sous les arbres ? De cette manière, ils seraient placés en correspondance avec les apôtres et les prophètes qui figuraient au couvercle. Ainsi orientés vers les quatre coins du monde ou points collatéraux, ils encadreraient les scènes narratives orientées vers les points cardinaux, délimitant ainsi le carré (monde) dans le cercle circonscrit (cité céleste). Outre la restitution du sens symbolique, cette disposition offre, à nos yeux, un caractère nettement plus esthétique. » (M. CLOSE-DEHIN, *Du signifiant au signifié*, dans *Études sur les fonts baptismaux*, p. 164).

¹⁸⁶⁹ J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques du pays de Liège*, 1890, p. 33.

représentations d'apôtres et de prophètes mentionnées dans la *Chronique de Tongres*, il conseillait de joindre les figures symboliques des fleuves du paradis, présentes sur tant de fonts baptismaux médiévaux. Il imaginait également de représenter un Agneau de Dieu sur le bouton terminal, à la cime de couvercle. Il préconisait enfin de pourvoir le couvercle d'une inscription gravée en vers léonins, ainsi que d'un levier facilitant l'ouverture de la cuve¹⁸⁷⁰.

En 1906, A. van Gramberen allait à son tour publier quelques croquis suggérant d'éventuels projets de reconstitution du couvercle des fonts, en application des prescriptions de saint Charles Borromée¹⁸⁷¹. Certains suivent en droite ligne les propositions de Franz Bock. D'autres, à la fois ambitieux et fantaisistes, semblent en revanche totalement privés de tout fondement historique. L'auteur assignait à ces quelques dessins des fins principalement éducatives. Il s'agissait de diriger les artisans modernes dans la voie de leurs illustres prédécesseurs en leur enseignant quelques principes élémentaires de style et de bon goût **(pl. 70-3)**.

Fort heureusement, la réalisation d'un couvercle de substitution ne fut jamais entreprise. Il faut sans doute s'en féliciter.

La question du couvercle perdu des fonts de Saint-Barthélemy n'est plus actuellement à l'ordre du jour. Elle n'aurait d'ailleurs sans doute jamais dû l'être. En effet, en tenant compte de l'hypothèse, autrefois avancée par l'abbé Balau et reprise récemment par Piotr Skubiszewski, et selon laquelle le texte du *Chronicon* serait en réalité la transcription d'un avant-projet manuscrit de la cuve baptismale et de son programme iconographique, on serait en droit de se demander si ce couvercle fut jamais réalisé.

5. Les inscriptions

Adolphe Napoléon Didron, dit l'aîné, devait donner, dans ses *Annales archéologiques*, la première édition commentée des inscriptions gravées sur la cuve baptismale. Lors de sa visite à l'église Saint-Barthélemy, il avait effectivement entrepris le déchiffrement de ces inscriptions, mais la faible luminosité de l'édifice avait fortement entravé le bon déroulement de cette entreprise. Dès lors, aux endroits où la lecture s'était avérée impossible, il publiait la

¹⁸⁷⁰ G. GHILAIN, *op.cit.*, p. 94-99.

¹⁸⁷¹ A. VAN GRAMBEREN, *Les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, dans le *Bulletin des Métiers d'art*, 6^e année, 1906-1907, p. 321-323.

transcription que le baron de Guilhermy avait lui-même effectuée sur place et qu'il avait aimablement accepté de lui communiquer¹⁸⁷².

Cette même transcription allait à nouveau être publiée par le chanoine Lonay, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique Liégeois*. Il en contestait toutefois certains passages. Ainsi, pour le texte de l'inscription supérieure, là où Didron avait publié « *HOC FIDEI BINOS PETRUS HOS LAVAT, HOSQUE JOHANNES* »¹⁸⁷³, il préférait lire :

« *HOC FIDEI FONS EST ...* »¹⁸⁷⁴.

Georges Monchamp, qui citait le chanoine Lonay dans une note publiée en 1905 dans *Leodium* se prononçait clairement en faveur de l'interprétation avancée par ce dernier. Il devait cependant revenir sur sa position. Ayant pu vérifier par lui-même le texte gravé sur la cuve, il allait établir une troisième lection :

« *HIC FIDEI PLENOS PETRUS HOS LAVAT, HOSQUE JOHANNES* »¹⁸⁷⁵

Le texte de la bordure inférieure allait bien davantage retenir l'attention des spécialistes. Cette inscription, particulièrement lourde de sens, servait en effet de clé à l'interprétation symbolique de l'œuvre.

Adolphe Didron en avait proposé une transcription corrigée, liberté par rapport au texte qu'un grand nombre de scientifiques devait par la suite contester.

Sylvain Balau, à l'occasion du *Congrès de la Fédération archéologique et historique*, organisé à Liège en 1909, devait à son tour proposer une transcription plus respectueuse du texte initial. Le sens premier de la locution «*quo*» y était totalement conservé :

« *Ces douze bœufs représentent les douze apôtres, que recommande à la vénération des fidèles la grâce de l'apostolat qui leur fut conféré, avec la haute mission d'administrer le baptême, d'où émanent les flots abondants de grâce représentés par ce fleuve, grâce qui réjouit la ville sanctifiée par la purification de ses citoyens.* »¹⁸⁷⁶

¹⁸⁷² DIDRON, *Annales*, p. 36.

¹⁸⁷³ *Idem*.

¹⁸⁷⁴ LONAY, *Notice sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemi à Liège*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique Liégeois*, t. 12, p. 69.

¹⁸⁷⁵ G. MONCHAMP, *Note sur l'inscription de la moulure supérieure des fonts de Saint-Barthélemi à Liège*, dans *Leodium*, 1905, p. 90 ; *Nouvelle note sur l'inscription de la moulure supérieure*, dans *Leodium*, 1906, p. 122.

¹⁸⁷⁶ S. BALAU, *Essai de traduction de l'inscription inférieure de la cuve baptismale de Saint-Barthélemi*, dans *Actes du Congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique*, Liège, 1909, p. 77-79.

Henry Rousseau allait approuver cette nouvelle traduction ; il y trouvait effectivement un argument complémentaire en faveur de son projet de reconstitution du soubassement de la cuve, projet dans lequel il préconisait la restitution d'un fleuve aux pieds des bovidés¹⁸⁷⁷.

Dans les annales de ce même congrès, Léon Halkin publiait un commentaire des inscriptions métriques des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy et de la châsse de Saint-Hadelin. Reconnaisant le bien fondé de la traduction proposée par Sylvain Balau pour l'inscription de la bordure inférieure des fonts, il proposait une interprétation quelque peu différente des deux vers léonins. Selon lui, le fait que les mots *fluminus impetuus huius* se soient trouvés sous la représentation du Jourdain était totalement fortuit. Il préférait y reconnaître une formule littéraire, en allusion à l'administration du baptême par infusion.

Dans cette optique, sa traduction apportait une nouvelle variante :

« *Par les douze bœufs est représentée la figure des pontifes, que recommandent à la fois la grâce de la vie apostolique et le haut degré de la fonction par laquelle l'infusion de ces eaux baptismales réjouit la ville sanctifiée par la purification de ses citoyens* »¹⁸⁷⁸.

En 1924, Marcel Laurent, s'intéressa aux inscriptions des fonts de Saint-Barthélemy sous un angle nouveau ; celui de l'épigraphie. Souhaitant prouver à ses contradicteurs français, en tête desquels Camille Enlart, que la réalisation des fonts ne se situait pas, comme ils semblaient l'avancer, aux alentours de 1200, il profita de la présence temporaire de la cuve baptismale l'exposition parisienne de l'*Art ancien au Pays de Liège* pour la faire examiner par Paul Deschamps, grand spécialiste de l'épigraphie médiévale. Outre la confirmation chronologique attendue, il ressortit de cet examen que le lettrage de ces inscriptions mêlait les formes onciales aux capitales classiques¹⁸⁷⁹.

Étienne Évrard, lorsqu'il fut amené à s'intéresser à son tour au texte gravé sur la cuve baptismale envisagea sous un regard critique les conclusions épigraphiques avancées par Paul Deschamps. Ses constatations, valables pour la France, pouvaient-elles également s'appliquer à la région mosane ? Une étude systématique consacrée à l'épigraphie médiévale en Belgique, comme il en existait depuis longtemps déjà pour la France et l'Allemagne faisait cruellement défaut.

¹⁸⁷⁷ H. ROUSSEAU, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège. Note complémentaire*, dans *op.cit.*, p. 164-165.

¹⁸⁷⁸ L. HALKIN, *Les inscriptions métriques des fonts de Saint-Barthélemy, à Liège et de la châsse de saint Hadelin de Visé*, dans *op.cit.*, p. 588-592.

¹⁸⁷⁹ M. LAURENT, *La question des fonts de Saint-Barthélemy de Liège*, p. 340.

Alors que l'on s'était jusqu'alors principalement concentré sur un travail de transcription et de traduction, Étienne Évrard s'attacha également à l'identification des sources textuelles à l'origine des vers léonins gravés sur les fonts. Pour la plupart, les commentaires gravés au sommet des scènes reproduisent avec une grande fidélité le texte des Évangiles. Seul l'épisode du baptême de Craton était dépourvu de commentaire, lacune que le professeur Évrard pensait pouvoir justifier par un souci, de la part du concepteur du programme iconographique, de ne pas se référer au texte d'un document apocryphe.

Il allait également s'attacher au problème de l'interprétation de l'inscription inférieure dont il proposait la traduction suivante :

« *Par les douze bœufs est représentée la figure des pasteurs, que recommandent à la fois la grâce de la Vie apostolique et le haut degré de la fonction par laquelle l'élan de ce fleuve réjouit la ville en purifiant ses citoyens.* »¹⁸⁸⁰

Contestant l'identification de ces pasteurs aux évêques de Liège, comme l'avaient soutenu Léon Halkin et Sylvain Balau, il préférerait y voir une allusion aux apôtres. Dans la même lecture globalisante, l'eau ne désignait, selon lui, ni l'eau contenue dans le baptistère, ni la Meuse, mais bien l'eau baptismale dans un sens symbolique. Dans cette large optique, la ville mentionnée ne devait pas être perçue comme la ville de Liège mais plutôt comme la Ville sanctifiée par définition, la Jérusalem Céleste¹⁸⁸¹.

Pierre Colman, dans le cadre de ses recherches visant à prouver l'origine byzantine des fonts, se pencha également sur l'analyse des inscriptions gravées sur les fonts baptismaux. Le fait que les épigraphistes les aient situées avec conviction à l'époque de Hellin de Notre-Dame, ne semblait pas constituer à ses yeux un argument incontournable. Il estimait en effet qu'elles pouvaient très bien avoir été ajoutées à l'arrivée du bassin de laiton à Notre-Dame. Elles lui semblaient par ailleurs nuire à l'harmonie esthétique de l'ensemble. De plus, le fait que l'inscription de la bordure inférieure identifie les douze bœufs du soubassement aux apôtres, lui paraissait redondant par rapport au programme initial de l'œuvre, puisque les apôtres étaient déjà figurés sur le couvercle. Il s'agissait là selon lui de la manie au symbolisme typologique, typiquement de l'art mosan.¹⁸⁸²

¹⁸⁸⁰ É. ÉVRARD, *Essais sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, dans la *Vie Wallonne*, 1952, p. 168-179.

¹⁸⁸¹ *Idem.*

¹⁸⁸² P. et B. COLMAN, *op.cit.*, p. 176 ; Par effet de boomerang, le dernier argument du professeur Colman ne semblerait précisément démontrer l'origine mosane de la cuve ...

Récemment, Clément Bayer a proposé une nouvelle interprétation de l'inscription de la bordure inférieure. Comme les apôtres figuraient déjà sur le couvercle, il lui semblait improbable de les retrouver représentés une seconde fois par les douze bœufs du soubassement. Karl Schnaase, avait reconnu, dans ces bovidés, une allusion symbolique aux douze chanoines du chapitre cathédral¹⁸⁸³. Cette interprétation n'avait pas été suivie. Bayer, à la lumière de l'épigraphie, aboutissait pourtant à une conclusion analogue. Selon lui, les bœufs représentaient les chanoines de Notre-Dame, qui, en conférant le sacrement du baptême au peuple de Liège, assumaient pleinement la relève de la mission apostolique¹⁸⁸⁴. Dans le contexte de franche rivalité entre le baptistère de Notre-Dame et celui de Saint-Jean-en-Ile, cette nouvelle interprétation de l'inscription du soubassement prendre un sens tout à fait particulier. Elle éclaire en tout cas d'un jour nouveau les circonstances de la création des fonts.

Monique Close-Dehin devait, pour sa part, avancer une nouvelle interprétation de l'inscription du pourtour, qu'elle traduisait par :

« *Par deux fois six bœufs, sont symbolisés non seulement les pasteurs que la grâce voue à la vie apostolique (les évêques) mais aussi la haute dignité du ministère presbytéral (les prêtres autorisés à baptiser)* »¹⁸⁸⁵.

En mettant ce texte en rapport étroit avec la représentation du baptême de Corneille par saint Pierre, et de celui de Craton par saint Jean, elle aboutissait à une interprétation tout à fait liégeoise de l'iconographie de la cuve ; saint Pierre représentait l'évêque de Liège, administrant le baptême à Notre-Dame, et saint Jean, d'une manière encore plus explicite, représentait le doyen de la collégiale Saint Jean-l'Évangéliste...¹⁸⁸⁶

¹⁸⁸³ K. SCHNAASE, *Niederlandische Briefe*, p. 533.

¹⁸⁸⁴ C. BAYER, *Les fonts baptismaux de Liège : qui les bœufs figurent-ils ? Étude historique et épigraphique*, dans *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines*. Actes du colloque organisé à l'occasion du cinquantième anniversaire de la fondation du CESCO de Poitiers, 1-4 décembre 2003, Turnhout, 2005, p. 665-726, publié également dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p. 45-113.

¹⁸⁸⁵ M. CLOSE-DEHIN, Du signifiant au signifié, dans *op.cit.*, p. 159.

¹⁸⁸⁶ *Idem*, p. 158-162.

6. programme iconographique et symbolique

L'iconographie et le programme symbolique des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy ne semblent avoir posé, dans l'ensemble, aucun problème majeur de lecture et d'interprétation. Félix Stappaerts, il est vrai, présentait les différentes scènes comme étant des épisodes de la vie de saint Jean Baptiste et de saint Jean l'Évangéliste. Plus qu'à une simple erreur d'interprétation, cette bévue semble devoir être imputée au mauvais éclairage de la chapelle dans lequel était alors conservée la cuve, mauvais éclairage dont, comme nous venons de le voir, Adolphe Didron avait également eu à se plaindre¹⁸⁸⁷. Ce type d'erreur ne devait cependant pas se reproduire.

L'iconographie des fonts est à la fois formidablement simple, et incroyablement riche. Les épisodes narratifs représentés sur les flancs de la cuve constituent un premier degré de lecture. L'interprétation symbolique de l'ensemble est quant à elle éminemment plus complexe. Pour la comprendre, la plupart des historiens et historiens de l'art se sont intéressés aux inscriptions gravées sur les bordures supérieures et inférieures, ainsi qu'au sommet des différentes scènes. C'est, en effet, dans l'épigraphie des fonts que sont contenues toutes les clés de lecture.

Les épisodes narratifs, encadrant chronologiquement le thème central du *Baptême du Christ*, doivent être mis en relation avec le Sacrement du Baptême. Les bœufs du soubassement, l'inscription de la bordure inférieure nous le dit, font allusion à la mission apostolique. Enfin, par sa forme même, la cuve de laiton reproduit la célèbre mer d'airain du temple de Salomon.

Alexis Curvers, en 1952, serait le premier à envisager une analyse approfondie des différents degrés de symbolique. Il faisait observer, en préambule à ses propos, que l'œuvre telle qu'elle nous était parvenue, était mutilée, incomplète, dans le sens où le couvercle et peut-être une partie du soubassement faisaient défaut. Ceux qui, avant lui, avaient étudié les fonts sous un angle symbolique, avaient peut-être eu tendance à négliger ce fait¹⁸⁸⁸. Appréhendée dès lors dans son entièreté, selon un mode de lecture vertical, du bas vers le haut, la cuve baptismale semblait présenter une sorte d'*imago mundi*, un condensé de la Création, passant du règne animal, représenté par les bœufs du soubassement, au niveau

¹⁸⁸⁷ F. STAPPAERTS, dans *Belgique Monumentale* ; A. DIDRON, dans *Annales archéologiques*.

¹⁸⁸⁸ A. CURVERS, *Éléments de symboliques*, dans *Essais sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège, op.cit.*, p. 180.

céleste, signifié par les apôtres et les prophètes du couvercle¹⁸⁸⁹. Dans cette interprétation, les reliefs narratifs de la cuve, situés au niveau intermédiaire, entre le soubassement et le couvercle, représentaient l'humanité, c'est à dire l'Incarnation. Sur chaque niveau, le sens de lecture se situait sur un plan horizontal. Certains éléments du décor, par leur verticalité, semblaient toutefois servir de point de jonction, de croisement, entre les différents niveaux. Alexis Curvers avait, à cet égard, observé que les arbres figurés entre les différentes scènes correspondaient, sur l'inscription, aux croix indiquant la césure entre chaque vers. Or, ces arbres, césures verticales du plan de lecture horizontal, soulignaient la double axialité du programme iconographique. Le mot « *flumen* » pouvait quant à lui être rattaché, à la fois, à la cloche d'eau du Jourdain, dans la scène du *Baptême du Christ*, et au fleuve figuré sous les pattes des bovidés¹⁸⁹⁰.

Alexis Curvers avait également relevé la résurgence de certains rapports numériques propres aux deux sens de la lecture. C'est ainsi que, dans le sens horizontal, il observait l'utilisation récurrente du rapport 2-4. Il y a, en effet, sur chaque épisode, quatre appelés pour deux élus. Sur les quatre auditeurs de la *Prédication*, deux s'avancent, et deux se tiennent en retrait. Ensuite, sur le *Baptême des néophytes*, deux personnages reçoivent le baptême et deux autres se détournent pour suivre l'enseignement du Christ. Le *Baptême du Christ* est, quant à lui, régi par un système numérique vertical fondé sur le nombre trois ; le Père, le Fils et le Saint-Esprit, la représentation de la Sainte Trinité, marquant ici l'intervention, sur le principal événement de la narration, du niveau de lecture verticale représentant le divin¹⁸⁹¹.

Enfin, il observait l'utilisation d'une symbolique gestuelle bien précise; les mains voilées des anges signifiaient l'adoration, selon l'ancien protocole impérial, et les mains levées exprimaient le désir et l'acceptation de la grâce. Les scènes de baptême exploitaient quant à elles deux gestuelles différentes. En effet, saint Jean Baptiste pose la main à plat sur la tête des néophytes, tandis que les apôtres esquissent un geste de bénédiction. Ce symbole de la Trinité apparaissait quant à lui uniquement après l'*Incarnation*.

Dans tous les cas, le geste signifiant est accompli par la main droite. Le geste du Christ, en revanche, est double ; la main gauche est posée sur la poitrine en acceptation du baptême et la main droite bénit, instituant du même coup le sacrement du baptême chrétien¹⁸⁹².

¹⁸⁸⁹ Une insistance toute particulière est faite sur la Mission apostolique, non seulement par l'inscription, mais également à chaque niveau de la cuve ; sous l'apparence symbolique des bœufs, sous le traits des saints Pierre et Jean de la cuve, et finalement au niveau céleste sur le couvercle ; *Idem*, p. 184.

¹⁸⁹⁰ *Idem*, p. 181-187.

¹⁸⁹¹ *Idem*, p. 187-193.

¹⁸⁹² *Idem*, p. 193-197.

Dans son analyse de la fonction sémantique des petits arbustes de la cuve, Alexis Curvers avait déjà rappelé que l'arbre était généralement représenté comme un emblème de vie, un symbole de la résurrection et que dans ce sens il rejoignait la symbolique de la palme des martyres telle que l'avait conçue les premiers siècles chrétiens.

Marie-Rose Lapière, dans les *Mélanges Stiennon*, allait développer une approche détaillée de cette symbolique. Elle avait en effet remarqué que les arbres se partageaient en trois bouquets. Dans le contexte spirituel des fonts, où rien ne semblait avoir été laissé au hasard, cette particularité pouvait être perçue comme une ultime allusion à la Sainte Trinité, déjà illustrée de manière évidente dans le relief du *Baptême du Christ*. Cette interprétation semblait par ailleurs pouvoir être démontrée par la confrontation avec d'autres œuvres, comme par exemple le retable de Klosterneuburg, où certains arbres portaient trois bouquets d'essences différentes. Or, faut-il le rappeler, ce retable semble sous bien des aspects se situer dans la lignée symbolique des fonts baptismaux de Notre-Dame.

D'autres détails ne semblaient pas moins significatifs. Ainsi, le détail de la greffe, sur une des branches de l'arbre séparant le *Baptême du Christ* du *Baptême du centurion Corneille*, peut être perçu comme une allusion symbolique de l'union entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Cette allusion à un passage de l'*Épître aux Romains* (XI, 26-24) revêt, à cet endroit précis de la cuve, une signification particulière ne pouvant résulter du simple hasard¹⁸⁹³. Le symbolisme de la taille, allusion à la crucifixion, est également présent sur plusieurs arbres des fonts, dont les branches inférieures ont visiblement fait l'objet d'un élagage.

La symbolique de l'arbre, déjà utilisée dans l'antiquité païenne, fut reprise et adaptée au symbolisme biblique dès l'époque paléochrétienne. Intégrée dans le vocabulaire iconographique chrétien, cette iconographie sylvestre put se transmettre au fil des siècles. Son sens symbolique premier, cependant, semble dans de nombreux cas avoir été oublié. Le fait que l'auteur du programme symbolique des fonts de Saint-Barthélemy l'ait utilisée en toute conscience constitue donc un fait particulièrement remarquable¹⁸⁹⁴.

Impressionnés devant une telle démonstration de science théologique, les scientifiques cherchèrent précisément à identifier qui pouvait avoir été l'auteur de ce programme. Les regards se tournèrent dans un premier temps, et c'est tout naturel, vers l'abbé Hellin et le

¹⁸⁹³ Ni sans doute d'une réparation malheureuse...

¹⁸⁹⁴ M.-R. LAPIÈRE, *A propos des Fonts Baptismaux de Saint-Barthélemy. Plastique païenne et symbolisme Biblique*, op.cit., p. 428-433 ; voir également M. CLOSE-DEHIN, *Du signifiant au signifié*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p. 127 et p. 163-164.

milieu cathédral. Egid Beitz, en 1930 allait pourtant lancer une autre piste ; celle du grand théologien Robert de Saint-Laurent, alias Rupert de Deutz. Sa démonstration reposait en grande partie sur l'interprétation de l'inscription de la bordure inférieure, dont le texte, évoquant les flots impétueux d'un fleuve, et assimilant les douze bœufs aux apôtres apportant la Bonne Parole aux quatre coins du monde, semblait paraphraser les propos tenus Rupert dans ses principaux écrits¹⁸⁹⁵.

Certains auteurs, comme par exemple Suzanne Collon-Gevaert, allaient se charger de diffuser les conclusions de l'étude de Beitz en les présentant comme de véritables certitudes¹⁸⁹⁶.

Dès 1952, toutefois, Étienne Évrard allait se démarquer de cette thèse. Il refusait de placer Rupert à l'origine du programme iconographique de la cuve même si, pensait-il, sa pensée avait dû influencer d'une manière ou d'une autre leur concepteur. Son argument principal portait sur la position centrale de la scène du *Baptême du Christ* sur les flancs de la cuve. Rupert en effet, contrairement à beaucoup d'autres théologiens, refusait de reconnaître, dans cet épisode, l'institution du baptême chrétien. Il estimait, dès lors, plus raisonnable de privilégier l'hypothèse d'un intermédiaire, qui se serait inspiré des écrits de Rupert mais qui en aurait écarté les passages trop hétérodoxes¹⁸⁹⁷.

Jean Lejeune, développant une idée du chanoine Cauchie, repoussait également l'attribution du programme théologique des fonts au célèbre théologien de l'abbaye saint-Laurent. Rupert, accusé d'hérésie, avait été contraint de comparaître à la Cathédrale. Dans ce contexte de franche inimitié, il devenait pratiquement exclu de le considérer comme l'auteur du programme iconographique des fonts. Egid Beitz, d'après J. Lejeune, s'était laissé induire en erreur par l'immense reconnaissance dont avait bénéficié Rupert en Allemagne après son exil à Deutz¹⁸⁹⁸.

¹⁸⁹⁵ Dans le *De Diviniis Officiis*, par exemple, rédigé à Saint-Laurent, Rupert écrivait, en référence au *Psaume 45* : « *OMNES SITIENTES VENITE AD AQUAS ? UT VENIANT AD FLUVIUM DEI QUI REPLETUS EST AQUIS ET CUIUS IMPETUS LAETIFICAT CIVITATEM DEI* » (ms 170, f° 188) ; E. BEITZ, *op.cit.*, p. 121-123.

¹⁸⁹⁶ J. COENEN, *Église Saint-Barthélemy à Liège : Notice, inventaire, fonts baptismaux*, Tongres, 1935, p. 60-67 S. COLLON-GEVAERT, *L'influence antique et les fonts baptismaux de Renier de Huy*, p. 151, n. 1, et *Le problème des représentations figurées dans les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy*, p. 172 ; J. PURAYE, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, 1951, p. 1.

¹⁸⁹⁷ É. ÉVRARD, *op.cit.*, dans *la Vie Wallonne*, 1952, p. 174.

¹⁸⁹⁸ J. LEJEUNE, *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 47, n. 1 et 2 ; A. CAUCHIE, *Biographie Nationale*, t. XX, col. 426-457.

Dietrich Kötzsche, ne prenant pas en compte ces réticences, signalait, en 1972, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, un attrait similaire pour les concordances typologiques, dans le programme iconographique des fonts et dans le *De Trinitate* de Rupert¹⁸⁹⁹.

Dom Rhaban Haacke, grand spécialiste de Rupert, affirmait humblement préférer laisser la question en suspens. Il soulignait, comme E. Evrard et J. Lejeune l'avaient fait avant lui, que les écrits de Rupert étaient loin d'être les seuls écrits théologiques dont le contenu pouvait être mis en rapport avec l'iconographie des fonts ; certains textes d'Angelomus, de saint Grégoire et de saint Augustin contenant également les bases de l'idée développée dans leur programme iconographique et symbolique. Par effet de miroir, il allait même jusqu'à se demander à quel point ce ne serait pas les fonts, au contraire, qui se seraient trouvés à l'origine des dissertations mystiques de Rupert sur la Sainte Trinité¹⁹⁰⁰.

Bruno Reudenbach se dirigerait également dans cette direction. Il estimait par ailleurs que l'on n'avait accordé à cette problématique qu'un regard superficiel ; les textes de Rupert traditionnellement évoqués par les spécialistes, loin de recouvrir l'entièreté du programme des fonts présentent d'évidentes divergences par rapport à celui-ci. Pour lui, les fonts sont l'expression matérielle d'une pensée largement répandue dans toute la chrétienté. On aurait dès lors tout à fait tort de les rapporter au point de vue d'un seul théologien. Parallèlement à ces considérations d'ordre général, Bruno Reudenbach signalait toutefois la présence, à l'abbaye Saint-Laurent, du *De templo* de Bède le vénérable, ouvrage dans lequel on trouvait également une dissertation sur la mer d'airain du temple de Jérusalem¹⁹⁰¹.

Pierre Colman, cherchant par tous les moyens de déraciner les fonts de leur berceau mosan, reprenait, sans entrer dans les détails, les idées exprimées par Jean Lejeune en 1962. Il rappelait que Rupert, suspecté d'hérésie, avait été contraint de partir en exil à Deutz et se demandait dès lors si, dans ces conditions, il était raisonnable de lui attribuer le programme iconographique de la cuve baptismale¹⁹⁰².

Les différentes approches évoquées jusqu'à présent s'efforçaient, dans leur ensemble, de définir le sens symbolique des fonts et d'en établir les éventuelles sources théologiques. L'œuvre était abordée en tant qu'entité signifiante, dégagée de tout critère d'ordre

¹⁸⁹⁹ D. KÖTZSCHE, catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, G 1, p. 239.

¹⁹⁰⁰ dom R. HAACKE, *Programme zur bildenden Kunst in der Schriften Ruperts von Deutz*, Siegburg, 1974.

¹⁹⁰¹ B. REUDENBACH, *Das Taufbecken des Reiner von Huy in Lüttich*, Wiesbaden, 1984, p. 17, 48, 73.

¹⁹⁰² P. COLMAN, *op.cit.*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1984, p. 170.

géographique et chronologique. Bruno Reudenbach serait le premier à appréhender les fonts sous l'angle du contexte précis de leur création : la cité de Liège et le milieu cathédral.

Selon lui, l'allusion formelle à la mer d'airain du temple de Salomon, outre son allusion typologique au Sacrement du Baptême, devait être envisagée dans le contexte symbolique de la cité épiscopale liégeoise, image terrestre de la nouvelle Jérusalem. Dans cette optique, le parallèle généralement avancé entre les fonts baptismaux et la mer d'airain du temple de Salomon se précisait d'une manière convaincante¹⁹⁰³.

Jean-Louis Kupper, reconnaissant le fondement bien établi de cette hypothèse, proposait de la compléter par un degré de lecture complémentaire, spécifique au contexte liégeois du début du XIIe siècle ; la Prédication du Baptiste figurait, face au Précurseur, un groupe de quatre personnages parmi lesquels le fameux soldat dont il a déjà été question. Or les spécialistes s'accordent depuis longtemps pour reconnaître dans cette scène une allusion à un épisode de l'évangile selon saint Luc au cours duquel saint Jean, qui s'étant adressé à un groupe de soldats, les avait enjoint de ne pratiquer aucune violence¹⁹⁰⁴. Jean-Louis Kupper proposait de reconnaître dans cette représentation une allusion symbolique à la Paix de Dieu, hypothèse dont il pensait par ailleurs pouvoir trouver la confirmation dans le fait que la Juridiction de la Paix de Dieu, qui regroupait les ecclésiastiques, les princes et la noblesse guerrière du diocèse, se tenait précisément à Notre-Dame¹⁹⁰⁵.

Récemment, dans un ouvrage collectif consacré aux fonts, Monique Close-Dehin se proposait de faire quatre fois le tour de la cuve, en s'attachant aux différents degrés de lecture : historique, allégorique, tropologique et anagogique. Dans cette optique, si les deux premiers degrés semblaient relever d'une lecture élémentaire¹⁹⁰⁶, les deux derniers revêtaient, en revanche, un sens particulier, lié au contexte de la création de l'œuvre pour le milieu épiscopal liégeois. De toute évidence, aucun élément du programme iconographique n'avait été laissé au hasard ; les fonts relevaient d'une conception éminemment logique, méthodique, procédant, non pas d'une pensée mystique, comme on l'avait longtemps supposé, mais plutôt d'un mode de réflexion pré-scholastique. Le degré tropologique se rapportait directement aux diverses étapes liturgiques de la cérémonie baptismale. Ce développement iconographique du

¹⁹⁰³ La cuve de laiton de la cathédrale liégeoise est le reflet de la mer d'airain du temple de Jérusalem ; B. REUDENBACH, *op.cit.*, p. 77.

¹⁹⁰⁴ Luc, III, 14.

¹⁹⁰⁵ J.L. KUPPER, *op.cit.*, dans les *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, p. 9 et p. 11, n. 37 ; J.-L. KUPPER et G. XHAYET, *Le plus ancien témoignage*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Céfal, Liège, 2006, p. 16-18.

¹⁹⁰⁶ Il s'agit d'une cuve baptismale ornée de scènes évangéliques et apocryphes se rapportant au baptême...

« *mysterium* » décrit dans le *Chronicon Rythmicum*, se trouvait complété par une insistance toute particulière sur les deux baptistères liégeois : celui de Notre-Dame, signifié par la représentation de saint Pierre baptisant Corneille, et celui de la collégiale Saint-Jean, signifié par la scène voisine figurant saint Jean baptisant Craton¹⁹⁰⁷. Le dernier niveau de lecture, anagogique, recélait un message exégétique se rapportant à la Félicité Céleste, en d'autres termes à la Vie Éternelle à laquelle on ne peut accéder sans avoir au préalable été baptisé¹⁹⁰⁸.

7. questions de chronologie

La datation des fonts sous le règne de l'évêque Otbert, et plus précisément pendant les années de l'abbatit d'Hellin, soit entre 1107 et 1118, est avancée par un document d'une valeur incontestable : le *Chronicon Rythmicum*, pratiquement contemporain de l'installation de la cuve à Notre-Dame-aux-Fonts.

Dans l'ignorance totale des sources historiques majeures du passé liégeois, Karl Schnaase avait situé les fonts vers les XIIIe - XIVe siècle. Ce raisonnement se basait sur l'observation stylistique des reliefs de la cuve, dont la simplification géométrique des formes caractéristique du style prégothique était contrebalancée par une tendance au « *sentimentalisme* » caractéristique de l'art du XIVe siècle¹⁹⁰⁹.

Par la suite, on se référa essentiellement à la date de 1113, avancée par Jean d'Outremeuse. Cette date, mis à part le fait qu'elle s'intègre parfaitement dans la chronologie de l'abbatit d'Hellin, ne présente aucun fondement historique. Mais comme on reconnaissait alors l'autorité des chroniques de Jean d'Outremeuse, cette datation fut reproduite aveuglément. Par la suite, lorsque Godefroid Kurth parvint à ôter tout crédit aux affabulations de Jean d'Outremeuse, elle fut définitivement abandonnée au profit de la tranche chronologique 1107-1118, correspondant à la prélatrice de Hellin à Notre-Dame¹⁹¹⁰.

¹⁹⁰⁷ Robert Halleux, dans le même ouvrage, s'était attaché à l'étude particulière de l'iconographie de Craton. Contrairement à ce que Pierre Colman avait affirmé, cet épisode était attesté dans plusieurs manuscrits conservés en région mosane. Se référant aux légendes apocryphes relatant la repentance de Craton, il proposait une interprétation particulière de cette scène, se rapportant au bon usage des matières précieuses. Sous cet angle, les commanditaires de l'œuvre semblaient se dédouaner des frais énormes engendrés par la fabrication de la cuve de laiton : « rien n'est trop précieux pour le service du Très-Haut » ; R. HALLEUX, *Le Baptême du philosophe Craton*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, p. 199-210.

¹⁹⁰⁸ M. CLOSE-DEHIN, *Du signifiant au signifié*, dans *op.cit.*, p. 117-167.

¹⁹⁰⁹ Karl SCHNAASE, *Nierdeländische Briefe. Achtzehnten Brief. Letztes Notizenblatt*, Stuttgart et Tübingen, 1834, p. 533-536.

¹⁹¹⁰ G. KURTH, *op.cit.*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 1903, p. 535.

En 1903, dans la première édition du catalogue de l'exposition de Dinant, Joseph Destrée s'était reporté, sur les conseils d'Eugène Bacha, aux indications apportées par la Chronique de 1402. C'est ainsi qu'il avait reporté l'exécution de la cuve baptismale sous l'épiscopat d'Albéron (1138-1142), soit une vingtaine d'années après la date généralement admise. Dans la deuxième édition de ce catalogue toutefois, à la suggestion, de Godefroid Kurth, la date de 1107-1118 avait été rétablie¹⁹¹¹.

Certains chercheurs étrangers, peu accoutumés au classicisme de l'art mosan du XIIe siècle, s'étonnèrent d'une telle datation, et préférèrent situer la réalisation des fonts aux XIIIe voire même au XIVE siècle, c'est à dire en pleine époque gothique.

Dès 1912, le comte de Lasteyrie avait marqué son étonnement devant la capacité des fondeurs mosans du premier quart du XIIe siècle¹⁹¹². Quatre ans plus tard, George Millet devait mettre en doute cette datation¹⁹¹³. En 1920, Camille Enlart, dans son manuel d'archéologie française allait à son tour refuser de suivre les sources traditionnelles, qui situaient la réalisation des fonts sous l'abbatit d'Hellin (1107-1118). Selon lui, le style des fonts trahissait l'art des alentours de 1200. Faute de mieux, il acceptait à la rigueur de retenir les informations de la chronique de 1402, situant la réalisation des fonts sous l'épiscopat d'Albéron (1138-1142)¹⁹¹⁴.

Marcel Laurent, visiblement piqué au vif par ces réticences, devait se charger, comme nous l'avons vu, de défendre le caractère fondé d'une datation des fonts dans les premières décennies du XIIe siècle. Ayant démontré la valeur incontestable du *Chronicon Rythmicum* de 1118¹⁹¹⁵, il allait avec ruse et habileté parvenir à détourner à son avantage les observations des archéologues français :

« En dépit de la lettre du texte, je suis persuadé que M. Enlart ne fait qu'exprimer là une sorte de doute suspensif, attendant pour le résoudre en foi des preuves nouvelles. »¹⁹¹⁶

La question semblait établie, pourtant, Marcel Durliat, à l'issue de l'exposition *Rhin-Meuse* de 1972, s'étonnait encore :

¹⁹¹¹ J. DESTRÉE, *Renier de Huy, op.cit.*, p. 12, n. 1.

¹⁹¹² R. de LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1912, p. 706.

¹⁹¹³ G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile*, Paris, 1916, p. 703.

¹⁹¹⁴ C. ENLART, *Manuel d'archéologie française*, 2^e éd., tome II, *Archéologie religieuse*, Paris, 1920, p. 886

¹⁹¹⁵ *Idem*, p. 340.

¹⁹¹⁶ M. LAURENT, *La question des fonts de Saint-Barthélemy de Liège*, p. 339 et p. 340-342 ; Pour la datation des costumes des personnages des fonts, Marcel Laurent poussa l'espièglerie jusqu'à emprunter ses conclusions au manuel de Camille Enlart ; C. ENLART, *Manuel d'archéologie française*, 1^e éd., tome III, *Le costume*, p. 461.

« *Comment une œuvre à la technique aussi assurée et témoignant d'une connaissance aussi parfaite et, pourrait-on dire, aussi intime de l'idéal antique, a-t-il pu apparaître à la date qui lui est assignée, c'est à dire entre 1107-1118.* »¹⁹¹⁷

Ces réflexions témoignent de l'ébahissement des chercheurs étrangers devant une telle perfection plastique. Elles resteraient sans suite. Pierre Colman y trouverait toutefois des arguments permettant d'asseoir avec plus de force ses théories ; les grands spécialistes internationaux semblaient, eux aussi, s'étonner de la création d'une œuvre aussi prodigieuse dans les milieux mosans à l'aube du XII^e siècle. Les sceptiques avaient tenté de rajeunir les fonts en les situant à l'aube de l'époque gothique. Il se dirigerait dans la voie adverse en les vieillissant de deux siècles. Après avoir voulu les faire remonter à la renaissance macédonienne du Xe siècle, il semble à présent porter une préférence à l'an mil. Commandés par l'empereur Otton III, les fonts baptismaux auraient été réalisés par une équipe mixte composée à la fois d'artistes byzantins et romains, ils auraient été destinés au baptistère de l'église Saint-Jean du Latran¹⁹¹⁸.

8. entourage et descendance artistique

a. l'encensoir de Lille (pl. 70-1)

Cet encensoir était connu depuis longtemps et avait déjà fait l'objet de différentes éditions lorsque Joseph Destrée proposa de l'attribuer à l'orfèvre Renier de Huy¹⁹¹⁹. Cette attribution lui avait été suggérée par l'inscription de dédicace, dont le texte mentionnait un certain Reinerus :

*« HOC EGO REINERUS DO SIGNUM QUID MICHI VESTRIS
EXEQUIAS SIMILES DEBETIS MORTE POTITO*

¹⁹¹⁷ M. DURLIAT, *Rhin-Meuse ou Rhin et Meuse*, dans *Bulletin Monumental*, 1973, p. 148.

¹⁹¹⁸ P. COLMAN, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège (naguère attribués à Renier de Huy), don de l'empereur Otton III au baptistère de San Giovanni in Laterano*, dans *Bulletin de l'Académie royale, Classe des Beaux Arts*, 2000, p. 197-199 ; P. COLMAN, *Les étapes de la « querelle des fonts »*, p. 142-144 ; G. XAYET et R. HALLEUX, *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006.

¹⁹¹⁹ DIDRON, *Annales archéologiques* ; VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français* ; E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. II, p. 440.

ET REOR ESSE PRECES VESTRAS TIMIAMATA XPO »¹⁹²⁰

Outre cette inscription, il relevait entre les deux œuvres un certain nombre d'affinités techniques, stylistiques et épigraphiques¹⁹²¹.

Godefroid Kurth, faut-il s'en étonner, allait se rallier avec enthousiasme à cette hypothèse, dans laquelle il trouvait une confirmation fort bien échue des affirmations de la *Chronique de 1402*. Insistant sur la grande qualité de l'encensoir, il rappelait l'interprétation du chanoine Reusens, qui avait préféré reconnaître dans ce Renier, non pas un moine, un clerc ou un chanoine, mais bien un orfèvre invitant à prier pour son âme après sa mort. Pour lui, l'identité des deux Renier ne faisait aucun doute¹⁹²².

Edmond Théodore, directeur du *Musée archéologique* de Lille, où l'encensoir était conservé, allait quant à lui fermement réfuter cette hypothèse. Il rappelait la fréquence du prénom Renier au début du XIIe siècle, et tenait pour peu vraisemblable l'hypothèse identifiant au fondeur le Renier de l'encensoir. Il s'interrogeait également sur la présence possible de l'encensoir dans la région de Lille s'il avait été produit sur les bords de la Meuse. Il contestait finalement, contrairement à l'avis de Joseph Destrée, l'existence de toute parenté de caractère et de facture entre les deux œuvres¹⁹²³.

Marcel Laurent devait également aborder le problème de l'encensoir de Lille, en 1924, dans son étude récapitulative de la question des fonts¹⁹²⁴. S'attachant dans un premier temps à l'étude du texte de l'inscription de dédicace, il privilégiait la traduction donnée par le chanoine Reusens :

« *Moi, je vous demande des obsèques semblables aux vôtres. Moi Renier donne ce gage, qui vous rappellera que vous êtes obligés de me célébrer, après ma mort.* »¹⁹²⁵

Selon cette traduction, l'auteur de l'encensoir cherchait à se différencier des moines. Tout portait donc à croire qu'il s'agissait d'un laïque. Marcel Laurent refusait pourtant d'y

¹⁹²⁰ J. DESTREE, *Renier de Huy auteur des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, à Liège et de l'encensoir du Musée de Lille*, Bruxelles, 1904.

¹⁹²¹ *Idem*.

¹⁹²² G. KURTH, *Encore Renier de Huy*, dans *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 1907, p. 227-237.

¹⁹²³ E. THÉODORE, *L'encensoir de Lille*, dans *Annales de l'est et du nord*, 1905, p. 71 et dans *Revue pratique de Liturgie et de Musique Sacrée*, p. 415-428.

¹⁹²⁴ M. LAURENT, *op.cit.*, p. 343-347.

¹⁹²⁵ E. REUSENS, *op.cit.*, p. 440 ; la traduction qu'Edmond Théodore devait en donner en 1921, et qui ne serait guère suivie, se différenciait fortement de la précédente : « *moi Renier je vous donne ce gage. Que me donnez vous ? Après ma mort vous me devez des funérailles semblables aux vôtres ; vos prières, je le sais, seront des encens qui monteront jusqu'au Christ* » (E. THÉODORE, *op.cit.*, dans *Revue pratique de liturgie*, p. 415).

voir pour autant un orfèvre, tout comme il refusait de relever des traits stylistiques et épigraphiques communs entre les fonts et l'encensoir. Ces deux œuvres présentaient, selon lui, des dissemblances trop importantes pour être attribuées, comme Joseph Destrée l'avait avancé, à un même artiste. Alors que les personnages des fonts évoquaient le classicisme antique, ceux de l'encensoir, par leur silhouette étriquée, se rapprochaient des figurines d'évangélistes soutenant l'autel portatif de Stavelot ; l'encensoir devait par conséquent être de quelques décennies plus récent que les fonts. Marcel Laurent ne l'estimait pas antérieur à 1150¹⁹²⁶.

Egid Beitz, en revanche, devait maintenir l'attribution de l'encensoir de Lille à Renier de Huy. Il justifiait les différences stylistiques évoquées plus haut par le laps de temps séparant la création de ces deux œuvres. L'encensoir devait être, selon lui, perçu comme une œuvre de vieillesse de Renier, mort vers 1150. Entre-temps, le style du maître avait pu évoluer. L'auteur de l'inscription de dédicace, qui invitait les membres de la communauté à lui célébrer des obsèques semblables aux leurs, correspondait par ailleurs assez bien au profil de Renier, orfèvre laïc mort au Neufmoustier. Par ailleurs, l'iconographie symbolique développé sur l'encensoir lui semblait être en concordance avec le mode de pensée allégorique développé sur les fonts. Rupert, en effet, dans certains de ses écrits, présentait les trois jeunes hébreux comme un modèle pour les temps nouveaux de la chrétienté.

Le monde est une fournaise, mais le Sauveur peut apporter à chacun de nous la Rédemption ; telle est l'interprétation que le théologien liégeois donnait cet épisode vétérotestamentaire, tel semblait également être le message symbolique de l'encensoir. Beitz soutenait que le Renier à qui l'on attribue les fonts fréquentait Huy et Liège à l'époque où Rupert s'y trouvait encore. Il se serait donc trouvé en première ligne pour recevoir son enseignement¹⁹²⁷.

Otto von Falke devait, lui aussi, se prononcer en faveur d'une attribution de l'encensoir à Renier de Huy. N'hésitant pas, suivant son habitude, à tracer des liens entre les quelques éléments connus, il faisait de ce Renier le maître de Godefroid de Huy et de l'auteur anonyme de l'autel portatif de Stavelot¹⁹²⁸. Hermann Schnitzler allait se situer dans la même tendance¹⁹²⁹.

¹⁹²⁶ M. LAURENT, *op.cit.*, p. 345-347.

¹⁹²⁷ E. BEITZ, *Rupertus von Deutz. Seine Werke und die bildende Kunst. Verlag des kölnischen Geschichtsvereins*, Cologne, 1930, p. 123-127.

¹⁹²⁸ O. von FALKE et E. MEYER, *Bronzegeräte des Mittelalters*, tome I, Berlin, 1935, p. 9, ill. 45 a, b.

¹⁹²⁹ H. SCHNITZLER, *Schatzkammer II, der Romanik*, p. 27 et *Heribertschrein*, p. 53.

Karl Hermann Usener, en revanche, qui suivait les traces de Marcel Laurent, rejetait cette attribution. Les indices fournis par l'inscription de dédicace ne permettaient pas, selon lui, de définir si ce fameux Renier était en réalité l'auteur de l'encensoir ou son donateur. Son identification avec Renier de Huy lui semblait dès lors totalement abusive. Il admettait, cependant, de bonne grâce que les figurines de l'encensoir présentaient certaines caractéristiques formelles rappelant le style délicat des ivoires aux petites figures, source présumée du style des fonts. Sur base d'une parenté incontestable avec les figurines d'apôtres de l'autel portatif de Stavelot, ainsi qu'avec la personnification de la prudence, de Francfort, attribuée au même orfèvre, il se prononçait en faveur d'une datation basse de l'encensoir, vers 1160, ce qui excluait formellement toute implication possible de Renier de Huy¹⁹³⁰. Ce point de vue allait être repris par Suzanne Collon-Gevaert et Jan Timmers¹⁹³¹.

Reiner Kashnitz, dans son commentaire de l'exposition *Rhin-Meuse*, affirmait avec conviction que la mention, dans les deux cas, du prénom de Renier ne pouvait rien prouver. Il estimait, par ailleurs, que les personnages de l'encensoir, avec leur grosse tête et leurs petits membres chenus, se trouvaient à l'opposé stylistique des fonts.¹⁹³²

Pierre et Berthe Colman, enfin, utilisèrent adroitement l'encensoir de Lille comme contre argument de l'attribution des fonts à Renier de Huy ; deux œuvres si dissemblables par le style ne pouvaient, selon eux, sortir des mains d'un même artiste. Renier, d'après leurs théories, ne pouvait être l'auteur des fonts. Pouvait-il en revanche être l'auteur de l'encensoir ?

Il fallait, pour cela, accorder la datation de l'encensoir à la chronologie de la carrière de Renier de Huy. En rajeunissant l'orfèvre hutois sur base de la date approximative de son décès, soit aux environs de 1150, l'inadéquation entre la chronologie respective de l'orfèvre et de l'encensoir se trouvait singulièrement diminuée. En admettant une datation précoce de l'encensoir, vers 1130, cet écart se réduisait à néant. Ces deux auteurs reconnaissaient toutefois d'assez bonne grâce que ce type de raisonnement relevait de la témérité¹⁹³³.

b. les christs en laiton (pl. 71)

¹⁹³⁰ K. H. USENER, *Reiner von Huy und seine Künstlerische Nachfolge*, p. 40-42.

¹⁹³¹ S. COLLON-GEVAERT, *Orfèvrerie mosane*, 1942, p. 23 *Histoire des arts du métal*, 1951, p. 178-179; *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, n° 36, p. 218. J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, p. 205.

¹⁹³² R. KASHNITZ, *Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800-1400. Zu der Ausstellung in Köln un Brüssel im Sommer 1972* ; dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36, 1973, p. 304-305.

¹⁹³³ P. et B. COLMAN, *op.cit.*, p. 161-162.

Une série relativement importante de Christs de laiton, avec ou sans croix, présente de fortes affinités stylistiques avec les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Ces liens pourtant évidents ne semblent pourtant pas avoir immédiatement frappé l'esprit des spécialistes. L'exposition liégeoise de 1905 comptait, dans son catalogue, plusieurs de ces figurines. Elles se trouvaient alors en la possession de plusieurs collectionneurs privés de la région. Les spécialistes de l'époque ne semblent cependant pas leur avoir accordé d'attention particulière¹⁹³⁴.

Karl Hermann Usener fut le premier à signaler l'existence, au *Schnütgen Museum*, d'un Christ de laiton fortement apparenté aux fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Les similitudes étaient telles qu'il n'hésitait pas à l'attribuer à Renier de Huy en personne¹⁹³⁵. Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena, par la suite, devait signaler la présence, aux *Musées royaux d'Art et d'Histoire* de Bruxelles d'un second Christ, fortement apparenté au premier. Il faisait, par la même occasion, le lien avec une figurine du *Victoria and Albert Museum*, attribuée vingt ans plus tôt, par Otto von Falke, au maître de l'autel portatif de Stavelot¹⁹³⁶.

Sur base de cette attribution, et en fonction d'une certaine ressemblance avec les figurines d'évangélistes soutenant l'autel, le comte de Borchgrave attribuait le Christ de Bruxelles à l'auteur de l'autel portatif.

Hanns Swarzenski et Peter Lasko, frappés par la ressemblance des Christs de Cologne et de Bruxelles, se demandèrent s'ils ne pouvaient avoir été conçus dans un même moule¹⁹³⁷. Cette hypothèse ne fut cependant guère suivie, les dimensions et les proportions des deux figurines ne se correspondant pas parfaitement¹⁹³⁸. Peter Bloch et Dietrich Kötzsche préférèrent dès lors reconnaître, dans l'exemplaire bruxellois, un dérivé du premier, situé au

¹⁹³⁴ Catalogue de l'exposition *d'Art ancien*, Liège 1905.

¹⁹³⁵ K. H. USENER, *op.cit.*, p. 13-16.

¹⁹³⁶ Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena avait attribué ce Christ au maître de l'autel portatif de Stavelot ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Deux Christs en laiton. Art mosan du XIIe siècle*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1933, p. 122-124 ; et du même auteur, *Christ en laiton. Art mosan, XIIe siècle*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1936, p. 13-15 ; et également, *Une croix mosane au South-Kensington Museum de Londres*, dans *Leodium*, 1927, p. 50-52 ; il convient peut-être à ce sujet, de signaler la découverte récente, sur le site de l'ancienne abbaye de Stavelot, de médaillons émaillés figurant *Sol* et *Luna* analogues à ceux de la croix du V & A. Ils ornaient à n'en pas douter une croix du même type qui était peut-être, elle aussi, ornée d'un corpus proche de la série dont il est ici question.

¹⁹³⁷ H. SWARZENSKI, *Recent literature, chiefly periodical on mediæval minor arts*, dans *The Art Bulletin* 24, 1942, p. 299 ; P. LASKO, *Ars sacra*, p. 181.

¹⁹³⁸ La technique même de la fonte à la cire perdue, qui entraîne la plupart du temps le bris du moule, rend peu crédible, par sa nature intrinsèque même, cette hypothèse.

point de vue stylistique à mi-chemin entre les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy et l'autel portatif de Stavelot¹⁹³⁹.

L'exposition *Rhin-Meuse* avait, pour la première fois, permis aux spécialistes de comparer *de visu* les deux Christ de Cologne et Bruxelles. Suite à cette exposition, Marcel Durliat allait lourdement insister sur la nécessité de détruire l'image du météore donnée traditionnellement aux fonts de Saint-Barthélemy. Il soulignait, dans ce sens, l'étroite parenté stylistique unissant la célèbre cuve baptismale et les deux figurines¹⁹⁴⁰.

Rainer Kashnitz, au contraire tendait à minimiser leurs ressemblances. Selon lui, le Christ de Bruxelles s'apparentait davantage au Christ de la croix d'autel de Londres¹⁹⁴¹.

Dans le volume d'études consécutif à cette exposition, Peter Bloch regroupait pour la première fois dans un même article, documents photographiques à l'appui, une série de Christs s'inscrivant de manière incontestable dans la suite artistique des fonts de Saint-Barthélemy. Sur base de certains détails formels et stylistiques comme le traitement du visage et de la chevelure, la position des jambes, l'accentuation de certains détails anatomiques et le tracé des plis du *perizonium*, un classement chronologique était établi sur base du degré de ressemblance avec les personnages des fonts. Le Christ de Cologne, attribué à Renier en personne, était envisagé sous l'angle d'une stricte contemporanéité avec la cuve baptismale. Il était dès lors situé vers 1110-1120. Celui de Bruxelles était daté dans les années 1120¹⁹⁴². D'autres figurines de cette série étaient reportées vers le milieu et la fin du XIIe siècle.

Cette liste, déjà bien fournie, allait encore s'agrandir en 1977, lors de l'acquisition, par les *Musées royaux d'art et d'Histoire*, d'un Christ encore inédit. Cette figurine, fichée sur une croix gravée de rinceaux feuillagés, ornait jusqu'en 1965 une chapelle de campagne. Elle avait, à cette époque, été récupérée par le curé de Saive qui, ignorant l'intérêt de la statuette, en avait orné le hall de son presbytère. Jean-Claude Ghislain, qui lui a consacré une étude assez conséquente, en 1983, établissait un rapprochement avec les Christs du *Victoria & Albert Museum* et de l'ancienne collection Finoelst. Sur base d'un examen comparatif de son

¹⁹³⁹ D. KÖTZSCHE, *zum Stand der Forschung*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 195-196 ; P. BLOCH, *Bronzekuzifixe in der Nachfolge des Reiner von Huy*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 251.

¹⁹⁴⁰ M. DURLIAT, *Rhin-Meuse ou Rhin et Meuse*, dans *Bulletin Monumental*, 1973, p. 148.

¹⁹⁴¹ R. KASCHNITZ, *op.cit.*, p. 304 ; dans le catalogue *Rhin-Meuse*, Anton von Eeuw attribuait à Renier de Huy l'ivoire de la transfiguration conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal à Paris ; catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, J 14, p. 288.

¹⁹⁴² P. BLOCH, *op.cit.*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 251-263.

style avec l'autre exemplaire des *Musées royaux* (inv. 6260), il se prononçait en faveur d'une datation dans le troisième quart du XIIe siècle¹⁹⁴³.

En 1982, dans les *Mélanges* offert à Jacques Stiennon, Anton von Eeuw proposait d'attribuer à Renier de Huy un autre *corpus*, conservé au *Schnütgen Museum* sous le numéro d'inventaire H 73. Cette attribution ne convaincrat pas grand monde¹⁹⁴⁴.

Dix ans plus tard, paraissait, dans la série des *Bronzegeräte des Mittelalters*, la remarquable étude que Peter Bloch consacrait aux crucifix romans. L'ensemble des statuettes apparentées aux fonts était classé sous une même rubrique, sous un titre évocateur en hommage à la célèbre étude de Karl Hermann Usener, consacrée à la descendance artistique de Renier de Huy. On n'y comptait pas moins de 18 exemplaires, datés de 1110 jusqu'à 1200 et attribués à des ateliers rhéno-mosans ou mosans, liégeois, maastrichtois, voire même français¹⁹⁴⁵. L'attribution du Christ de Cologne à Renier de Huy était maintenue¹⁹⁴⁶. Au sein de ce groupe, l'authenticité de cinq exemplaires était toutefois mise en doute ; le Christ de Mayence, deux Christ des *Musées royaux d'Art et d'Histoire*, celui de Liège, et celui de Washington¹⁹⁴⁷. Certains Christ mosans, dérivant d'autres traditions formelles, étaient repris sous des classifications parallèles. Il convient, à ce sujet, de signaler le Christ (Inv. 3672) des *Musées royaux* de Bruxelles, daté vers 1100, et par conséquent antérieur aux fonts de Saint-Barthélemy¹⁹⁴⁸.

Pierre et Berthe Colman, après avoir réfuté l'attribution des fonts de Notre-Dame à Renier de Huy, réclamèrent également, il va de soi, que soient rendus à l'anonymat les Christs en laiton de *Schnütgen Museum* et des *Musées royaux d'Art et d'Histoire*¹⁹⁴⁹.

Au cours d'un exposé donné lors des *Journées mosanes* de l'été 1999, Albert Lemeunier devait attirer l'attention des auditeurs sur la carence en repères chronologiques précis concernant cette série de Christs en laiton. Le fait qu'ils soient toujours considérés comme postérieurs aux fonts était en réalité une idée préconçue. Il estimait, dans ce sens, que si on parvenait à établir que certains de ces Christ précédaient en réalité la cuve de quelques

¹⁹⁴³ J.-C. GHISLAIN, *Le crucifix mosan de Saive*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1983, p. 5-15.

¹⁹⁴⁴ A.VON EEUW, *Ein Beitrag zur Reiner von Huy*, dans *Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, Liège, 1982, p. 211-220.

¹⁹⁴⁵ P. BLOCH, *Romanische Bronzekruzifixe*, dans *Bronzegeräte des Mittelalters*, tome V, Berlin, 1992, p. 287-295.

¹⁹⁴⁶ *Idem*, cat. VII D 1, p. 287 et 290.

¹⁹⁴⁷ *Idem*, p. 44-46

¹⁹⁴⁸ *Idem*, cat. VI E 1, p. 260.

¹⁹⁴⁹ P. et B COLMAN, *op.cit.*, 1984, p. 162.

années, on détiendrait un argument de poids à l'encontre des thèses du professeur Colman et de son épouse¹⁹⁵⁰.

c. le pseudo psautier du *Kupferstichkabinett* de Berlin (pl. 69-3)

Ce manuscrit enluminé, considéré, dans un premier temps, comme un fragment de psautier dont le texte aurait été perdu, semble en réalité avoir servi de carnet de modèle. Ses dessins, parfois rehaussés d'aplats colorés, sont apparentés, par le style et la technique, aux feuillets isolés de l'ancienne collection Wittert, conservés à la bibliothèque de l'*Université de Liège*, et du *Victoria & Albert Museum* à Londres. Les scènes figurées sur ces dix folios, narrant des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, trouvent de nombreux échos au sein du répertoire iconographique mosan. C'est ainsi qu'un rapport évident entre les peintures du *folio 9v*. (*La Prédication de saint Jean-Baptiste et le Baptême des néophytes*) et du *folio 10 r*. (*le Baptême du Christ*), et les scènes correspondantes sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy put être établi¹⁹⁵¹.

Elisabeth Klemm, dans son étude monographique du pseudo psautier, s'efforça de définir avec objectivité les caractères de parenté unissant ces deux œuvres. Dans la scène de la *Prédication*, par exemple, elle relevait une tendance identique à la différenciation des personnages. Toutefois, alors que la scène figurée sur les fonts se référait uniquement au texte de l'évangile de saint Luc, lequel évoquait une prédication du Baptiste «*ad turbam*», le dessin du pseudo psautier semblait former une synthèse du texte de l'évangile de saint Luc et de celui de saint Matthieu, faisant allusion aux sadducéens et aux pharisiens. Klemm estimait que la cuve baptismale et le carnet dériveraient vraisemblablement d'un modèle commun. Elle soulignait, à cet égard, les connivences étroites les reliant tous deux à l'art paléochrétien¹⁹⁵².

Hanns Swarzenski, qui rejetait lui aussi l'hypothèse d'une relation de copie à modèle entre les fonts et le carnet, évoquait également l'utilisation potentielle, par les deux artistes, d'un modèle commun. Il ne le situait toutefois pas à une époque aussi reculée qu'avait pu le suggérer Elisabeth Klemm, les archétypes de l'art du Ve siècle étant susceptibles d'avoir été

¹⁹⁵⁰ A. LEMEUNIER, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy*, communication non publiée donnée dans le cadre de *L'art mosan, le XIIIe siècle*. Journées mosanes. ULg. Cours d'été, 19 août 1999.

¹⁹⁵¹ K. H. USENER, *Das Breviar Clm. 23261 der Bayrischen Staatsbibliothek und die anfangen der romanischen Buchmalerei in Lüttich*, Münchner Jahrbuch, 1950, p. 78 ; H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, 1954, catalogue 111-113; *Über den zweiten Tremessener Kelch und die Quellen seiner Ikonographie*, dans *Kunstchronik*, 1956, p. 277 ; dans *A Chalice and the Book of Kings*, dans *Festschrift H. Panofsky*, p. 443; J. STIENNON, dans *Rhin-Meuse*, J. 26, p. 296.

¹⁹⁵² E. KLEMM, *Ein romanischer Miniaturenzyklus aus dem Maasgebiet*, Vienne, 1973, p. 21.

transmis aux artistes mosans par le biais de la peinture italienne de la seconde moitié du XI^e siècle. Il évoquait, à ce sujet, la présence, à Liège, du peintre Jean, évêque italien en exil, qui aurait réalisé des fresques à la croisée du chœur de l'église Saint-Jacques¹⁹⁵³.

Pierre Colman estimait, quant à lui, que le style des fonts était en réalité beaucoup plus antiquisant que celui du pseudo psautier¹⁹⁵⁴.

d. les fonts baptismaux de laiton et de pierre

Depuis les premiers débats, les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy sont présentés comme un prodige inattendu. Dans l'intention de rompre cet apparent isolement, les historiens de l'art, avides de comparaisons, furent tout naturellement portés à s'intéresser aux fonts baptismaux produits en région mosane et dans les régions avoisinantes, pendant les XII^e et XIII^e siècles.

En 1871, déjà, le chanoine Reusens observait que l'iconographie du *Baptême du Christ* était reprise à l'identique sur les fonts de Saint-Barthélemy, sur ceux de Pont-à-Mousson en France, ainsi que sur ceux d'Hildesheim¹⁹⁵⁵.

Quelques années plus tard, Alexandre Pinchart, frappé par les rapports existant entre les fonts d'Hildesheim et ceux de Liège, se demandait si le fondeur saxon ne s'était pas inspiré de la cuve liégeoise, que ce soit d'après nature ou sur base d'une reproduction graphique. Evoquant les échanges économiques soutenus entre la région mosane et la Saxe, il se demandait si les batteurs et les fondeurs mosans n'avaient pas tiré leur art de l'admiration des trésors installés par l'abbé Bernward et ses successeurs, dans la région d'Hildesheim. Il mentionnait également les fonts de pierre de Mousson et de Hanzinne, dans lesquels il voyait une réminiscence tardive de ceux de Saint-Barthélemy. Il considérait, en revanche, les fonts de Saint-Germain de Tirmont comme une œuvre barbare, sortie des mains d'un ouvrier fort malhabile¹⁹⁵⁶.

Viollet-le-Duc avait voulu attribuer à la France l'ensemble des fonts de bronze antérieurs à la fin du XVIII^e siècle, incluant dans ce classement les fonts conservés en Italie, en Allemagne et en Belgique¹⁹⁵⁷. Un raisonnement du même type, mais certainement mieux

¹⁹⁵³ H. SWARZENSKI, *Mosaner Psalter Fragment*, Graz, 1974, p. 18-20.

¹⁹⁵⁴ P. COLMAN, *op.cit.*, dans *Aachener Kunstblätter*, p. 168.

¹⁹⁵⁵ E. REUSENS, *Eléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, 1871, tome 1, p. 404-405.

¹⁹⁵⁶ A. PINCHART, *op.cit.*, p. 346-349.

¹⁹⁵⁷ E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, t. V, p. 540.

établi, devait amener Joseph Rousseau à attribuer au génie germanique les fonts d'Hildesheim et de Liège, dont il soulignait l'étroite parenté. Rappelant que, dès le XI^e siècle, l'Allemagne avait connu une intense activité artistique, il évoquait les similitudes stylistiques unissant les fonts de Liège à l'ivoire de l'*Annonciation* de la Cathédrale de Bamberg et aux sculptures, plus tardives toutefois, de la chaire de Wechselberg et de la porte dorée de Freyberg¹⁹⁵⁸.

Les fonts de Tirlémont ne trouvaient pas davantage de grâce à ses yeux ; il n'y voyait, en effet, qu'une curiosité archéologique d'exécution à la fois gauche et ignorante¹⁹⁵⁹.

Marcel Laurent, fulminant contre le fait que certains historiens de l'art aient pu chercher à tirer parti de la grossièreté de cette œuvre, datée de 1149, pour reporter vers une époque plus récente la datation des fonts de Liège, était également de cet avis. Il estimait en effet que l'on avait eu tort de comparer les deux cuves. Cette comparaison malheureuse ne faisait qu'accuser encore davantage l'isolement superbe des fonts de Saint-Barthélemy au sein de la production mosane du XII^e siècle¹⁹⁶⁰.

Pierre Colman, bien sûr, n'hésiterait pas à tirer parti des arguments avancés par son illustre prédécesseur pour démontrer le caractère exogène de la cuve de laiton. Il se fondait sur l'observation de la cuve de Tirlémont pour prouver que l'on était incapable, vers la moitié du XII^e siècle, dans le diocèse de Liège, de créer des fonts de laiton comparables à ceux de Saint-Barthélemy¹⁹⁶¹. Les fonts de Furnaux, de Hanzinne et de Mousson, clairement dérivés du type des fonts de Liège, témoignaient quant à eux de l'incapacité des sculpteurs mosans des XII^e et XIII^e siècles à reproduire le miracle des fonts. Ces derniers, visiblement incapables d'accéder à la symbolique élevée des fonts de Notre-Dame, avaient accumulé les malentendus iconographiques¹⁹⁶².

Otto Legner avait déjà formulé une remarque analogue au sujet des fonts de Mousson, dont le sculpteur n'avait de toute évidence pas compris l'allusion formelle des fonts de Saint-Barthélemy à la Mer d'airain du temple de Salomon¹⁹⁶³.

¹⁹⁵⁸ J. ROUSSEAU, *La sculpture flamande*, dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, p. 343-344.

¹⁹⁵⁹ *Idem*, p. 335.

¹⁹⁶⁰ M. LAURENT, *La question des fonts de Saint-Barthélemy de Liège*, p. 347.

¹⁹⁶¹ P. COLMAN et B. LHOIST-COLMAN, *Recherches sur deux chefs-d'œuvre du patrimoine artistique liégeois*, *op.cit.*, p. 162.

¹⁹⁶² *Idem*, p. 163-166.

¹⁹⁶³ A. LEGNER, *op.cit.*, p. 247.

9. les fonts au laboratoire

Le chanoine Franz Bock, à la fin du XIXe siècle, avec une présence d'esprit dont on se doit de souligner la modernité et la clairvoyance, souhaitait que soit effectuée une analyse comparative de l'alliage de la cuve et des bœufs, afin de déterminer si ces derniers avaient été enlevés à Milan ou si au contraire ils étaient faits du même alliage que le reste de la cuve. Comme il fut très vite établi que ce siège milanais n'avait en réalité jamais eu lieu, on ne donna guère de suite à cette proposition¹⁹⁶⁴.

Il faudra attendre le milieu du XXe siècle pour que les fonts soient enfin appréhendés sous une approche purement technologique. François Boussard, à l'occasion du *Congrès international de Fonderie* de 1958, dont il présidait la session liégeoise, avait fait effectuer une série de prélèvements en vue d'effectuer quelques analyses. Il put de cette manière établir la composition chimique de l'alliage de la cuve, d'un des bœufs et de la doublure de plomb. Il tenta ensuite de définir les procédés suivis pour le moulage de la cuve. Ayant pris le parti d'ignorer la méthode préconisée par Théophile, dans son *Diversis Artium Schedula*, pour la fonte des cloches, il s'efforça de reconstituer les diverses opérations de fonderie suivies pour la réalisation de la cuve baptismale. Selon lui, il s'agissait d'un moulage vertical, par troussage des solides de révolution avec fausse cuve en terre. L'usage de ce procédé impliquait d'une part l'usage d'une chape extérieure et d'un noyau en terre, et de l'autre l'application, en contre dépouille, sur la fausse cuve, des personnages façonnés en cire¹⁹⁶⁵.

En 1972, les fonts furent déplacés à Cologne à l'occasion de l'exposition *Rhin-Meuse*. Profitant de cette aubaine, une équipe de spécialistes allemands, dirigée par Otto Werner, effectua, à son tour une série de prélèvements, à divers endroits de la cuve et sur les bœufs du soubassement. Deux de ces prélèvements furent publiés par Anton Legner, dans le second volume de *Rhein und Maas*. Les résultats de six autres analyses furent quant à eux publiés, quelques années plus tard, dans une vaste synthèse consacrée aux bronzes et aux laitons allemands de l'époque médiévale¹⁹⁶⁶. Contrairement aux analyses effectuées par François

¹⁹⁶⁴ G. GHILAIN, *op.cit.*, p. 97.

¹⁹⁶⁵ Ce procédé de fonte verticale, qui nécessite moulage et démoulage intermédiaire de la cuve, est en réalité beaucoup plus complexe que celui proposé par Théophile. C'est probablement ce dernier procédé, vraisemblablement d'application courante au XIIIe siècle, qui fut adopté par le fondeur des fonts ; F. BOUSSARD, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *la Fonderie Belge*, 9-10, 1958, p. 280-283, et dans le *Bulletin de l'Institut Gramme*, 1959, n° 47, p. 11-12 et 20-24 ; voir également les commentaires de L. P. VERBOIS, *les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Étude technologique*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome 105, 1993, p. 98.

¹⁹⁶⁶ O. WERNER, *Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge*, dans *Archäologie und Kunstwissenschaften*, I, 1977, et II, 1981, p. 106-170 ; *Idem* dans *Berliner Beiträge zur Archäometrie*, VII, 1982, p. 35-174

Boussard, celles d'Otto Werner présentent l'avantage de tenir compte des impuretés contenues dans les minerais, autrement dit des métaux accompagnateurs, qui peuvent s'avérer déterminants pour la localisation d'un gisement et la tranche chronologique de son exploitation. Anton Legner évoque quelques traces de terre de fondeur. Il précise que les figurines en ont été débarrassés avant analyse, ce que l'on peut déplorer puisque cet argile étaient probablement riche en informations précieuses¹⁹⁶⁷.

Le 8 mars 1989, Le professeur Verbois donnait, à la *Société archéologique et historique du diocèse de Liège*, une conférence consacrée à l'étude technologique des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Cet exposé remarquable devait donner lieu, quatre ans plus tard, à une publication très étoffée dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*¹⁹⁶⁸. Après avoir retracé l'historique de la fonte à la cire perdue, de la plus haute antiquité jusqu'à l'époque des fonts, tant en Orient qu'en Occident, et après avoir comparé les procédés d'exécutions de la cuve baptismale à ceux couramment employés pour la réalisation des portes monumentales, des bas-reliefs et des cloches, Louis-Pierre Verbois s'attachait à l'étude des matériaux et des techniques utilisés lors de la réalisation de la célèbre cuve de laiton. S'inspirant des procédés décrits par Théophile pour la fonte des cloches, il proposait une savante reconstitution, complétée de croquis détaillés, des probables étapes du façonnage et de la mise en œuvre des fonts. Motivé à s'intéresser à la question des fonts dans le cadre du dossier polémique établi par Pierre Colman, mais soucieux de ne pas adopter une voie partisane dans ce qu'il appelait, avec une certaine ironie, la « *querelle des anciens et des modernes* », le professeur Verbois entendait apporter un avis impartial sur des points purement technologiques. A l'issue de son article, il présentait riches perspectives d'une nouvelle forme d'analyse fondée sur la localisation de l'isotope de plomb¹⁹⁶⁹.

Le professeur Lucien Martinot, reprenant le flambeau, allait se lancer dans une série d'analyses visant à situer les fonts par rapport au gros des œuvres de dinanderie mosanes. Une première campagne d'étude, en collaboration avec Pier Renato Trinchérini¹⁹⁷⁰, devait déboucher sur les observations suivantes ; l'examen métallographique des 10 bovidés

¹⁹⁶⁷ A. LEGNER, *op.cit.*, p. 238.

¹⁹⁶⁸ L. P. VERBOIS, *Les fonts baptismaux de Saint Barthélemy à Liège. Étude technologique*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, CV, 1993, p. 92-130.

¹⁹⁶⁹ Les isotopes du plomb varient d'une zone métallogénique à une autre, mais sont toujours constants pour une région donnée. Dès lors, sur base de cette constante, il est possible de localiser la provenance d'un minerai par l'identification isotopique du plomb qu'il contient ; *Idem*, p. 128-130.

¹⁹⁷⁰ L. MARTINOT, P. R. TRINCHERINI, *les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège : une énigme face à l'analyse isotopique et à l'examen métallographique*, p. 41-45.

permettait de confirmer les soupçons déjà formulés par Anton Legner en ce qui concerne l'hétérogénéité du bœuf n° 9 par rapport à l'ensemble. Ce dernier présentait effectivement un grain beaucoup plus fin que celui des autres bœufs, dont la structure opaque, composée de larges cristaux semblait caractéristique de pratiques de coulée inhabituelles en milieu mosan. La structure cristalline du bœuf n° 9 était en revanche tout à fait caractéristique des dinanderies mosanes des XIIe et XIIIe siècles.

L'analyse métallographique de la cuve, en elle-même, par échographie ultrasonore, devait également révéler ce même grain large, de l'ordre du millimètre, ce qui l'opposait à l'ensemble des dinanderies anciennes produites dans nos régions. Lucien Martinot expliquait cette anomalie par l'utilisation, pour les fonts de Saint-Barthélemy, d'une technique de fonte inhabituelle, impliquant soit le respect d'une température de coulée assez basse, soit le réchauffement du moule avant la coulée¹⁹⁷¹.

Les résultats de l'analyse isotopique devaient de leur côté aboutir à des données passablement inattendues. En effet, l'isotope du plomb contenu dans l'alliage des fonts baptismaux ne correspondait pas aux données relevées pour les principaux gisements traditionnellement exploités par les fondeurs germaniques. Il ne correspondait pas non plus aux gisements anglais. Les données obtenues semblaient en revanche, et contre toute attente, indiquer une provenance espagnole, ou même sarde, du minerai de plomb¹⁹⁷². Des analyses analogues permirent, en contrepartie, de définir l'origine locale du minerai de plomb présent dans l'alliage des fonts de Tirlemont¹⁹⁷³.

Les principales objections formulées à l'encontre des analyses de Lucien Martinot font toutes référence à la grande hétérogénéité des alliages médiévaux, justifiée par le emploi habituel de matériaux de provenances diverses.

¹⁹⁷¹ L. MARTINOT, *Les fonts de Saint-Barthélemy au laboratoire, op.cit.*, p. 303

¹⁹⁷² Loin d'être désorienté par cette découverte, le professeur Colman allait surenchérir en avançant l'argument selon lequel du plomb espagnol aurait pu de manière totalement crédible être employé par des fondeurs byzantins ; *Idem*, p. 44 ; Jean-Louis Kupper allait de son côté évoquer l'existence de relations commerciales au XIIe siècle entre l'Espagne et le Pays mosan ; L. MARTINOT, *Les fonts de Saint-Barthélemy au laboratoire*, dans *le Vieux Liège*, 1995, p. 302 ; il est étonnant qu'à aucun moment l'hypothèse d'un métal de remploi, d'époque romaine ou même médiévale n'ait été évoquée.

¹⁹⁷³ L. MARTINOT, E. DE PAUW et P. COLMAN, *Étude des rapports isotopiques du plomb dans les fonts de Tirlemont et comparaison avec les données archéologiques et géologiques similaires*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1992, p. 168 ; Des analyses analogues effectuées sur les petits Christs en laiton des *MRAH* n'auraient, en revanche, rien apporté de réellement cohérent. (Entretien avec le professeur Colman).

Robert Didier, dans un texte récent consacré aux fonts baptismaux, choisissait de ne pas mentionner les recherches de Lucien Martinot et de son équipe¹⁹⁷⁴. Il se contentait de confronter les données récoltées jadis par Broussard et Werner, et justifiait la variabilité des résultats obtenus par le caractère hétérogène des matériaux médiévaux. S'il reconnaissait, à la suite d'Anton Legner, qu'un des bœufs, résultant d'une adjonction tardive, se distinguait nettement du reste du groupe par la composition de son alliage, il rappelait toutefois que des variations métallographiques, certes moins importantes mais bien présentes, pouvaient également être relevées entre les autres bovidés¹⁹⁷⁵.

Marc Suttor devait quant à lui essentiellement contester l'interprétation avancée par Lucien Martinot au sujet de l'origine ibérique du plomb contenu dans les fonts. Les analyses effectuées sur quelques pièces mosanes avaient révélé que les fondeurs utilisaient en général du plomb local. Lucien Martinot avait pensé y trouver la preuve de l'origine méditerranéenne de l'œuvre, un fait corroboré par le fait que les surplus ibériques étaient exportés vers l'est du bassin méditerranéen¹⁹⁷⁶.

Suttor estimait, au contraire, que la localisation géographique des points d'extraction du plomb contenu dans l'œuvre n'apportait rien de probant, étant donné le faible pourcentage de ce composant dans l'alliage final.

Il rappelait, par ailleurs, que les mosans avaient entretenu des relations commerciales avec l'Espagne, ce qui pouvait justifier le emploi, dans l'alliage des fonts, de mitraille de plomb d'origine ibérique¹⁹⁷⁷.

Lucien Martinot, dans un article récent du *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* répliquait que l'alliage des fonts était bien trop homogène pour que l'hypothèse de la récupération de matériaux de provenances diverses puisse être défendue¹⁹⁷⁸.

¹⁹⁷⁴ Illustration même de ce que l'on pourrait qualifier de « *silence éloquent* »...

¹⁹⁷⁵ R. DIDIER, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Art du laiton - dinanderie*, Namur, 2005, p. 44-47 ; texte corrigé et complété d'un article paru dans *Art du laiton. Dinanderie. Confluent*, n° hors série, avril 1992, p. 19-23.

¹⁹⁷⁶ L. MARTINOT, *Les fonts de Saint-Barthélemy au Laboratoire*, dans *Le Vieux Liège*, 1995, p. 301-303.

¹⁹⁷⁷ M. SUTTOR, *La science et les fonts baptismaux de Notre-Dame aujourd'hui à Saint-Barthélemy de Liège*, dans *l'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, Liège, 2007, p. 154.

¹⁹⁷⁸ L. MARTINOT, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège : une interrogation de la matière*, tiré à part du *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, CXIII, 2003-2004, Liège, 2007, p. 107-124 et plus précisément p. 121.

Il est à ce sujet assez surprenant d'observer que l'hypothèse de la refonte d'une œuvre antique de grand format, porte ou statue équestre par exemple, n'ait pas été sérieusement envisagée¹⁹⁷⁹.

À l'issue de ce dossier, il convient d'observer qu'un argument de Lucien Martinot reste relativement problématique ; il s'agit de la taille des cristaux de fonte, impliquant l'utilisation d'une technique de coulée apparemment inédite en territoire mosan.

Il évoquait, à ce sujet, la conservation du savoir antique, dans certains centres reculés du monde méditerranéen. Il se demandait dès lors s'il ne convenait pas d'y rechercher l'origine de la cuve baptismale¹⁹⁸⁰.

En se plaçant sous le point de vue du physicien, habitué à ne tenir compte que des données chiffrées et quantifiables, cette explication peut effectivement sembler envisageable. Sur le plan technologique, en effet, les fonts baptismaux liégeois assument pleinement leur rôle de « *météorite* » tombé d'on ne sait où en plein contexte rhéno-mosan.

Abstraction faite de ces données objectives, en revanche, il semble évident qu'aucun autre domaine artistique, byzantin ou autre, ne soit en mesure de revendiquer la paternité des fonts.

En revanche, si la cuve de laiton semble nettement supérieure à tout ce que l'on a pu conserver pour les Xe et XIe siècles rhéno-mosans, l'esprit général, le souffle artistique pourrait-on dire, reste le même.

Nous avons pu évoquer, au cours de ce chapitre, les traditions artistiques carolingiennes et ottoniennes, les manuscrits, les ivoires. Certains panneaux de la *Pala d'oro* d'Aix-la-Chapelle soutiennent particulièrement bien la comparaison (fond lisse, sol ondulé, représentation des foules par un empilement de têtes, gestuelle, ...).

On ne rencontre en revanche rien de tel dans le domaine méditerranéen. Pierre Colman l'avait d'ailleurs lui-même parfaitement perçu puisqu'il avait abandonné l'hypothèse byzantine pour situer à Rome, berceau de l'art chrétien d'Occident, la création de l'œuvre.

Comment dès lors pourrait-on concilier les points de vue divergents des sciences humaines et des sciences exactes ?

¹⁹⁷⁹ Une œuvre antique prise en Italie à l'occasion d'un raid impérial, par exemple, ce qui justifierait la composition inhabituelle de l'alliage.

¹⁹⁸⁰ L. MARTINOT, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège : une interrogation de la matière*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, CVIII, 2003-2004, p. 113-114.

Peut-être tout simplement en tenant compte d'une donnée bien attestée dans le domaine de la dinanderie médiévale ; le concepteur du modèle en cire, c'est-à-dire le plasticien, n'est pas forcément le fondeur, tout comme il n'est pas nécessairement non plus le concepteur de son contenu théologique et iconographique¹⁹⁸¹. Ne pourrait-on dès lors pas considérer que les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, conçus en milieu mosan par une élite intellectuelle et artistique locale, aient pu être coulés avec un renfort technologique et matériel extérieur ?¹⁹⁸²

¹⁹⁸¹ À ce sujet, Philippe Tomsin relevait, sur les fonts, l'occurrence de rapports mathématiques particulièrement élaborés : « *Tant en ce qui concerne les procédés de fonderie que les questions de métrologie, les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy, apparaissent de plus en plus comme une œuvre élaborée en collaboration, et pour laquelle se sont conjugués les savoirs du quadrivium dominés par quelques érudits et le savoir-faire d'artisans expérimentés* » (P. TOMSIN, Procédés de fonderie et métrologie, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, p. 301-302).

¹⁹⁸² L'abbé Coenen l'avait également perçu ; J. COENEN, *Le Promoteur, l'Inspireur, et l'exécuteur des fonts de Saint-Barthélemy*, dans *Leodium*, 26, 1933, p. 100 ; plus récemment, Monique Close-Dehin affirmait également : « *De nos jours, en présence d'untel chef-d'œuvre, une seule question se pose : est-il concevable qu'il s'agisse là d'une pièce conçue et réalisée à l'étranger, transportée à grand peine depuis l'Italie comme butin de guerre, et qui, par le plus grand des hasards présentait, sous son exceptionnelle perfection plastique, une iconographie si neutre qu'il ait été possible d'en modifier la signification par la simple adjonction de textes latins ? n'est-il pas plus probable que la réalité soit beaucoup plus simple et que la réalisation d'une œuvre à ce point liégeoise ait été confiée à un artiste installé dans la région ou, à tout le moins, à un artiste venu s'atteler sur place à la création de cette cuve hautement symbolique de la théologie et de l'histoire de la cité ?* » (M. CLOSE-DEHIN, *Du signifiant au signifié*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, p. 167).

10. Conclusion

Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy sont certainement un des fleurons de l'art médiéval. Remarqués très tôt par le monde scientifique belge et étranger, ils sont, depuis longtemps déjà, considérés comme l'œuvre emblématique de l'art mosan du XIIe siècle¹⁹⁸³. Convient-il dès lors de s'étonner qu'une œuvre jouissant d'une telle renommée internationale, ait été de nature à engendrer des querelles intestines auprès des historiens et des archéologues belges, et plus précisément liégeois ?

Les milieux scientifiques avaient été, une première fois, éprouvés lors de la querelle qui avait opposés les partisans de Lambert Patras à ceux de Renier de Huy. Godefroid Kurth, à cette occasion, avait établi une savante démonstration destinée à discréditer les mécanismes d'invention de Jean d'Outremeuse. L'attribution des fonts baptismaux à Renier de Huy, si elle constituait sans conteste la preuve ultime de son raisonnement, n'en avait certainement pas été le but premier. Pourtant, c'est surtout ce dernier point que l'on retiendra. Les arguments en faveur de Lambert Patras s'avèrent particulièrement mitigés et insuffisants. Le batteur dinantais fut rendu à son chroniqueur et Renier l'orfèvre s'imposa, on serait tenté de dire faute de mieux.

C'est au professeur Colman que revient le mérite d'avoir attiré une nouvelle fois l'attention des historiens sur cette question. Espérant pouvoir établir ses théories relatives à l'origine byzantine -à présent romano-byzantine- de la cuve baptismale sur de nouveaux fondements, il avait souhaité que soient réexaminées les principales sources manuscrites se rapportant à l'installation des fonts à Notre-Dame. A sa demande, Jean-Louis Kupper confronta sous un jour nouveau le texte inattaquable du *Chronicon* et celui, fort tardif de la *Chronique de 1402*. A l'issue de cette étude, les fonts furent restitués à un prudent anonymat. Si en effet l'historicité de l'orfèvre Renier semble incontestable, son nom ne peut d'aucune manière être associé avec certitude aux fonts de Saint-Barthélemy.

L'abandon de l'attribution traditionnelle des fonts à Renier de Huy est peut-être moins anodin qu'il n'y paraît. Il marque en tout cas un cap important dans l'évolution des

¹⁹⁸³ En 1972, les commissaires belges et allemands de l'exposition *Rhin-Meuse*, interrogés par un journaliste, présentèrent sans concertation les fonts de Saint-Barthélemy comme étant l'œuvre majeure de toute l'exposition ; propos recueillis auprès de Jacques Stiennon en février 2001, un ouvrage entier vient encore de leur être consacré ; G. XAYET et R. HALLEUX, *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006.

recherches. L'étude de l'art mosan fut pendant longtemps établie en fonction des principaux noms d'artistes que l'histoire nous avait transmis ; Renier de Huy, Godefroid de Huy, Nicolas de Verdun et Hugo d'Oignies. Cette perception des choses, qui présentait à première vue l'avantage de suivre une progression chronologique pratiquement linéaire, semble, dans bien des cas, avoir débouché sur une vision arbitraire et faussée de la réalité. Le fait d'avoir renoncé à une attribution trop précise des fonts baptismaux de Notre-Dame permettra peut-être, sans qu'il soit nécessairement question de remettre en question leur origine mosane, d'aiguiller les champs d'investigations vers de nouvelles perspectives.

Dans ce sens, il y a sans doute beaucoup à attendre des technologies archéométriques, pour autant toutefois qu'elles soient parfaitement dégagées de tout postulat prédéfini et partisan.

III. ART PICTURAL

A. l'Enluminure

1. historique des recherches

L'étude des manuscrits anciens du diocèse de Liège semble avoir suscité un intérêt particulièrement précoce. À une époque où les orfèvreries mosanes étaient encore considérées comme les manifestations vétustes et délabrées d'un art primitif et barbare, quelques riches bibliophiles locaux, comme le baron Guillaume de Crassier, collectaient patiemment au sein des institutions religieuses du diocèse, des ouvrages rares et précieux destinés à enrichir leur bibliothèque¹⁹⁸⁴. Combien de chef-d'œuvres inestimables se seraient-ils irrémédiablement perdus sans le zèle attentif de ces passionnés de la première heure ?

D'une manière assez paradoxale toutefois, ces mêmes passionnés, lors de la vente des principales bibliothèques abbatiales, à la fin de l'ancien régime, allaient contribuer à la dispersion de fonds anciens qui avaient, jusqu'alors, survécu dans leur quasi-entièreté. Si d'importants fonds monastiques purent rester dans les limites du territoire belge, un grand nombre de manuscrits d'un intérêt primordial pour l'étude de la miniature mosane prirent alors le chemin des bibliothèques de France, d'Allemagne et d'Angleterre¹⁹⁸⁵.

La vente des anciennes bibliothèques du diocèse fut certainement une des causes majeures du retard accusé dans nos régions dans l'étude de l'enluminure. Plus encore peut-être que dans le domaine de l'orfèvrerie, victime pourtant lui aussi d'une véritable diaspora, la

¹⁹⁸⁴ G. P. de CRASSIER, *Catalogus librorum bibliothecae Guillelmi S. R. I. L. Baronis de Crassier*, Liège, 175 ; U. CAPITAINE, *Correspondance de Bernard de Montfaucon bénédictin, avec le baron G. de Crassier, archéologue liégeois*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 2, 1854, p. 347-424.

¹⁹⁸⁵ Ce fut par exemple le cas de plusieurs manuscrits de l'abbaye de Stavelot, acheté par David Fischbach-Malacors et revendus, peu après, à la *British Library* ; de REIFFENBERG, *Note sur la vente de l'abbaye de Stavelot, dans bulletin du Bibliophile Belge*, t. 4, 1847, p. 167 ; et du baron Hüpsch, qui acheta plusieurs manuscrits de Saint-Jacques, lesquels furent légués par voie testamentaire avec l'ensemble de la collection au musée de Darmstadt ; *Catalogue des livres de la bibliothèque de la célèbre ex-abbaye de saint-Jacques à Liège dont la vente se fera publiquement au plus offrant, sur les cloîtres de la dite Ex-abbaye, le 3 mars 1788, et jours suivants, à deux heures précises de relevée*, in 8°, Liège, 1788 ; P. VOLK, *Baron Hüpsch und der Verkauf der Lütticher Sint-Jacobs Bibliothek, 1788*, dans *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, t. 42, 1925, p. 201-218 ; A. SCHMIDT, *Baron Hüpsch und sein Kabinett : Ein Beitrag zur Geschichte der Hofbibliothek und des Museums zu Dramstadt*, dans *Historischer Verein für des Grossherzogtum Hessen*, 1906 ; Quelques fois cependant, la Belgique eut plus de chance et put récupérer des manuscrits mosans ; V. CHAVIN, *Les manuscrits de Cheltenham acquis par la Belgique, dans Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 1889, p.508-509.

dispersion des manuscrits anciens, au sein de différentes institutions publiques et privées, belges et étrangères, empêcha pendant longtemps les spécialistes de se faire une idée nette et précise de la question. Le chapitre que Jules Helbig consacre à l'étude de la peinture médiévale, dans son *Histoire de la peinture au Pays de Liège*, est à ce sujet particulièrement révélateur. Plusieurs manuscrits sont décrits, mais les commentaires manquent singulièrement de consistance. On n'y rencontre pas l'étonnante clairvoyance à laquelle leur auteur nous avait habitués dans ses essais consacrés à l'étude d'autres techniques¹⁹⁸⁶.

Les mêmes impressions peuvent être retirées de la synthèse, parfaitement méritoire, mais à la fois lacunaire et partielle, que le baron Adrien Wittert avait consacrée, en 1876, à la miniature et aux miniaturistes du Pays de Liège¹⁹⁸⁷.

Indubitablement, si la volonté d'écrire une histoire scientifique de la peinture mosane était alors déjà présente, les nombreuses carences rencontrées dans l'étude des ateliers médiévaux et de leurs productions compromettaient largement l'entreprise. Tant de choses restaient encore à faire. Les études monographiques se multipliaient, mais les chercheurs semblaient incapables de se faire une vision globale du sujet. Un travail de fond s'imposait.

Dès le XIXe siècle, quelques bibliophiles passionnés s'étaient lancés dans l'édition de catalogues répertoriant les manuscrits anciens conservés dans les bibliothèques du pays¹⁹⁸⁸. Ces premiers efforts devaient aboutir, dans les premières années du XXe siècle, à la création, sous la direction de Paul Faider, d'un catalogue général des manuscrits conservés dans les bibliothèques de Belgique¹⁹⁸⁹.

¹⁹⁸⁶ J. HELBIG, *La peinture au Pays de Liège*

¹⁹⁸⁷ A. WITTERT, *La miniature et les miniaturistes à Liège*, Liège, 1876.

¹⁹⁸⁸ NOLTE, *Les manuscrits de Saint-Laurent à Liège*, dans *le Bibliophile Belge*, t. 4, 1869, p. 145-149 et 161-164 ; M. GRANDJEAN, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Liège*, Liège, 1875 ; U. ROBERT, *Etat des catalogues des manuscrits des bibliothèques de Belgique et de Hollande*, dans *Le Cabinet historique*, 24, n° 2, 1878, p. 196-225 ; P. THOMAS, *Catalogue des manuscrits de classiques latins de la bibliothèque royale de Bruxelles*, Gand, 1896.

¹⁹⁸⁹ *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques de Belgique*, P. FAIDER (éd.), 6 vol. Gembloux, 1934-1950 ; tome I, P. FAIDER, *Catalogue des manuscrits conservés à Namur*, Gembloux 1934. ; tome II, A. DE POORTER, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque publique de la ville de Bruges*, 1934 ; tome III, P. FAIDER, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque publique de la ville de Courtrai*, 1936 ; tome IV, C. DE CLERCQ, *Catalogue des manuscrits du grand séminaire de Malines*, 1937 ; tome V, P. FAIDER et G. FAIDER-FEYTMANS, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque publique de la ville de Mons*, 1931 ; tome VI, P. FAIDER et P. VAN SINT JAN, *Catalogue des manuscrits conservés à Tournai*, dans *Catalogue général des manuscrits de Bibliothèques de Belgique*, t. VII, Gembloux, 1950 ; P. FAIDER, *Bibliographie des catalogues des manuscrits des bibliothèques de Belgique*, Bruges, 1933.

Parallèlement, l'édition de catalogues spécifiques à certaines bibliothèques, ou à certains aspects particuliers de la question, allait également être entreprise un peu partout sur le territoire belge¹⁹⁹⁰.

Ce travail de repérage des manuscrits mosans, au sein des collections des bibliothèques belges et étrangères, devait se poursuivre pendant une grande partie du XXe siècle¹⁹⁹¹, engendrant dans bien des cas des découvertes à la fois inattendues et inespérées¹⁹⁹².

Une meilleure connaissance des livres anciens, dans leur contexte médiéval, ne tarda pas à s'imposer comme une nécessité. Un nombre impressionnant de publications devait, dès lors, être consacré à l'étude des principales bibliothèques médiévales et de leur catalogue¹⁹⁹³.

¹⁹⁹⁰ E. DE MOREAU, *La bibliothèque de l'Université de Louvain*, Louvain, 1918 ; J. VAN DEN GHEYN, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque royale de Belgique*, 13 vol., Bruxelles, 1901-1948 ; C. GASPAR et F. LYNA, *les principaux manuscrits à peintures de la bibliothèque royale de Belgique*, t. I, Paris 1937 ; A. BOUTEMY, *Notes sur des manuscrits classiques de la Bibliothèque royale de Belgique (supplément au catalogue de P.Thomas)*, dans *Latomus*, t. 3, 1939, p. 183-206 et 264-296 ; D. MISONNE, *Manuscrits du Xe siècle du « scriptorium » de Brogne*, dans *Revue bénédictine*, t. 74, 1964, p. 308-315 ; E. VAN BALBERGHE, *Un relevé des manuscrits de Parc conservés à la Bibliothèque de l'Université de Louvain avant 1914*, dans *Annalecta Praemonstratensia*, t. 43, 1967, p. 62-71 ; F. MASAI et P. WITTEK, *Manuscrits datés conservés en Belgique*, t. 819-1400, Bruxelles-Gand, 1968 ; J. HOYOUX, *Inventaire des manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Liège*, 3 vol., 1970-1977.

¹⁹⁹¹ En Belgique, un *Centre Belge inter-universitaire d'Histoire et d'Archéologie du Livre*, créé en 1960, se charge d'un travail de répertoire et d'inventaire méthodique des manuscrits émanant des régions inscrites dans le territoire de la Belgique actuelle ; F. MASAI, *Les Manuscrits à peinture de Sambre et Meuse*, p. 171 ; M.-R. LAPIÈRE, *La décoration des lettrines dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine*, dans *Annales du Congrès de Huy*, 1076, p. 796 et n. 4.

¹⁹⁹² S. SAWICKA, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Varsovie*, dans *Bulletin de la Société française de reproduction des manuscrits à peintures*, t. XIX, Paris, 1938 ; M. MORELOWSKI, *Œuvres inédites d'art mosan en Pologne au XIIe siècle*, dans *L'Art mosan. Journées d'études*, Paris, 1953, p. 193-202 ; nous invitons le chercheur à consulter le chapitre de cette thèse consacré à cet aspect de la problématique ; A. BOUTEMY, *Un manuscrit de Gembloux retrouvé parmi les Codices Tornacenses de la Bibliothèque Nationale de Paris (latin 5795)*, dans *Mélanges Félix Rousseau*, Bruxelles, 1958, p. 111-126 ; G. FRANSEN, *Un manuscrit de Saint-Hubert en Ardenne à la Bibliothèque Nationale de Florence*, dans *Revue Bénédictine*, t. 87, 1977, p. 194-196 ; M.-R. LAPIÈRE, *Un manuscrit de l'abbaye de Gembloux retrouvé parmi les « codices » du Grand Séminaire de Liège (6F30 bis)*, dans *Archives et Bibliothèques de Belgique*, t. XLIX, 1978, 1-2, p. 168-178.

¹⁹⁹³ F. de REIFFENBERG, *Catalogue des manuscrits de l'abbaye d'Anchin au XIe siècle*, dans *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 9, 1842, p. 588-92 ; C. WILMET, *la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Gérard*, dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, t. 9, 1865-1866, p. 340-349 ; C. WILMART, *La bibliothèque de l'abbaye Saint-Gérard au XIIe siècle*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 9, 1865-1866, p. 340-349 ; J.J. THONISSEN, *Une bibliothèque belge de l'an MCV*, dans *Bulletin de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, t. 24, 1867, p. 603-623 ; S. BORMANS, *Les manuscrits de l'abbaye de Saint-Trond en 1538*, dans *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, t. 4, 1888-89, p. 33-40 ; H. OMONT, *Catalogue des manuscrits de l'abbaye de Lobbes*, dans *Revue des bibliothèques*, 1891, p. 3-14 ; U. BERLIÈRE, *L'ancienne bibliothèque de Lobbes*, dans *Annales du cercle archéologique de Mons*, 1893, p. 172-176 ; S. BALAU, *La Bibliothèque de l'abbaye de Saint-Jacques à Liège*, dans *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, t. 71, 1902, p. 1-61 ; P. VOLK, *Aus der mittelalterlichen Klosterbibliothek von Sint-Jacob in Lüttich*, dans *Benediktinische Monatschrift*, t. 5, 1923, p. 328-338 ; J. GESSLER, *La Bibliothèque de l'abbaye de Saint-Laurent à Liège au XIIe et au XIIIe siècle*, dans *Bulletin des bibliophiles liégeois*, t. 12, 1927, p. 91-135 ; J. GESSLER, *Les catalogues des bibliothèques monastiques de Lobbes et Stavelot*, dans *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, t. 29, 1933, p. 86-96 ; A. BOUTEMY, *Un grand abbé du XIe siècle. Olbert de Gembloux*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 40, 1935, p. 43-85 ;

Le dépouillement des catalogues anciens allait permettre aux spécialistes, non seulement de se faire une idée de l'importance et de la nature des fonds manuscrits médiévaux, mais également d'envisager l'action spécifique de certains abbés sur la constitution de bibliothèques et sur l'organisation des ateliers d'écriture.

Ces différentes études n'appartiennent pas au strict domaine de l'histoire de l'art. Elles s'apparentent, pour la plupart, à l'histoire et à la codicologie. Dans l'étude de l'enluminure, plus encore que pour n'importe quel autre domaine de recherche, le recours à ces sciences auxiliaires (histoire, codicologie, paléographie, ...) constituait une étape indispensable¹⁹⁹⁴.

En 1908, le paléographe Hans Schubert avait démontré l'existence d'une province liégeoise d'écriture. L'impact de ce travail admirable ne doit pas être négligé car il s'agit d'une étape pionnière dans la redécouverte de l'enluminure mosane. En effet, la démonstration de la spécificité et de l'originalité des procédés d'écriture pratiqués dans les *scriptoria* mosans, impliquait également qu'une école d'enluminure mosane, régie par des critères définis, ait également pu exister¹⁹⁹⁵.

Par la suite, Heinrich Ehl¹⁹⁹⁶ et Hermann Boeckler¹⁹⁹⁷ devaient également abonder dans ce sens en envisageant, pour l'époque ottonienne, l'existence d'une peinture de manuscrit propre au diocèse de Liège et soumise à l'influence des principaux ateliers impériaux. Il ne s'agissait encore que de postulats théoriques ; une démonstration scientifiquement étayée se faisait encore attendre.

C'est Max Schott qui, le premier, s'efforcera de définir les caractéristiques de cette école mosane d'enluminure, en analysant un groupe de manuscrits du XI^e siècle provenant du

N. HUYGHEBAERT, *Note sur les bibliothèques d'Afflighem et de ses prieurés au XIII^e siècle*, dans *Miscellanea Jean Gessler*, Deurne, 1948, p. 610-616 ; J. STIENNON, *Le « scriptorium » et le domaine de l'abbaye de Malmedy du Xe au début du XIII^e siècle*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. 26, 1950, p. 1-41 ; F. PIROT, *La bibliothèque de l'abbaye Saint-Laurent à Liège*, dans *Millénaire de Saint-Laurent*, 1968, p. 125-126 ; A.-C. FRAEIJIS de VEUBEKE, *Un ancien catalogue de la bibliothèque d'Orval dans le recueil de Charles le Tonnelier*, dans *Aureavallis*, p. 30-110 ; E. VAN BALBERGHE, *Le catalogue des manuscrits de Parc*, dans *Quaerendo*, 3, 1973, p. 322-327.

¹⁹⁹⁴ La nécessité d'une collaboration interdisciplinaire n'apparut pas, dès le départ, comme une évidence. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter aux commentaires formulés en 1960 par François Masai ; F. MASAI, *Les Manuscrits à peintures de Sambre et Meuse*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1960, p. 170.

¹⁹⁹⁵ H. SCHUBERT, *Ein Lüttischer Schriftprovinz nachgewiesen an Urkunden des elften und zwölften Jahrhunderts*, Marburg, 1908.

¹⁹⁹⁶ H. EHL, *Ottomische Kölner Buchmalerei*, Bonn et Leipzig 1922

¹⁹⁹⁷ H. BOECKLER, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin-Leipzig, 1930.

diocèse de Liège et de son voisinage direct¹⁹⁹⁸. Cette étude fondatrice marquait un premier pas dans la direction d'une étude raisonnée et scientifique de l'enluminure mosane.

Au cours des deux décennies suivantes, les publications scientifiques consacrées à ce sujet, sous ses aspects les plus divers, allaient se multiplier. En Belgique, les historiens de l'art avaient tendance à conserver une approche assez conventionnelle, fondée essentiellement sur des comparaisons d'ordre stylistique¹⁹⁹⁹. Or, l'étude de l'enluminure nécessitait une démarche scientifique objective; une méthodologie traditionnelle ne pouvait suffire. Un recours aux disciplines auxiliaires se dessinait de plus en plus comme une étape indispensable, préalable à toute autre forme de raisonnement. En bref, une approche nouvelle, résolument critique semblait s'imposer.

Cette nécessité semble avoir engendré, à l'approche des années cinquante, une véritable prise de conscience de la part des chercheurs belges.

Dès 1948, André Boutemy allait entreprendre de démontrer qu'une étude de l'activité des *scriptoria* mosans limitée aux œuvres exceptionnelles ne pouvait aucunement offrir une image fidèle de la réalité. Il insistait dès lors sur la nécessité de dresser un catalogue aussi exhaustif que possible des textes médiévaux conservés. Il recommandait, par ailleurs, la mise en place d'une collaboration interdisciplinaire associant paléographes, philologues, et historiens de l'art. Il préconisait enfin plus de clarté et de précision dans la description des manuscrits, par l'emploi systématique d'un vocabulaire spécifique, défini de manière scientifique²⁰⁰⁰.

L'année suivante, à l'occasion d'une communication donnée dans le cadre du *Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, il brossait un rapide état de la question en énumérant les champs de recherche devant encore être approfondis, comme par exemple l'étude de la fonction liturgique des manuscrits médiévaux, l'étude des inventaires anciens, l'étude des lettres ornées et, dans un cadre plus large, la paléographie et la

¹⁹⁹⁸ À ce sujet, il est symptomatique d'observer que, dans le domaine de l'enluminure comme dans celui des autres techniques, alors que les scientifiques belges accumulaient les études consacrées à des aspects bien précis de la problématique (monographies et autres), ce sont des scientifiques allemands qui entreprirent les premières études de synthèse démontrant dans un sens large le caractère particulier et unitaire de l'art mosan ; Otto von Falke pour l'émaillerie, Adolf Goldschmidt pour les ivoires et Max Schott pour l'enluminure.

¹⁹⁹⁹ M. LAURENT, *Art rhénan, art mosan, art byzantin*, dans *Byzantion*, 1931; S. COLLON-GEVAERT, *Quelques miniatures mosanes du XIIIe siècle*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. III, 1933, p. 342-345 ; *Le modèle de la Bible de Floreffe. Contribution à l'étude de la miniature mosane du XIIIe siècle*, dans *RBAHA*, t. V, 1935, p. 17-25 ; *L'origine de la Bible d'Averbode*, dans *RBAHA*, t. V, 1935, p. 213-219 ; *Études sur les miniatures mosanes pré-gothiques*, Mémoires couronnés par l'Académie royale de Belgique. Classe des Beaux Arts, tome V, fasc. 2, 1942.

²⁰⁰⁰ A. BOUTEMY, *Quelques directives à imprimer aux études de latin médiéval et de paléographie*, dans *Mélanges de philologie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à J. Marouzeau*, Paris, 1948, p. 61-70.

codicologie. Aucune tentative de localisation, d'attribution et de datation des manuscrits lotharingiens des âges post-ottoniens et romans ne pouvait, selon lui, être tentée sans un recours préalable aux informations concrètes et matérielles apportées par ces différentes disciplines²⁰⁰¹. Sans ce secours, les méthodes traditionnelles lui semblaient condamnées à l'échec²⁰⁰².

François Masai devait lui aussi, à plusieurs reprises, prôner la nécessité d'une méthodologie scientifiquement éprouvée. En 1956, dans une célèbre étude consacrée à la condition des enlumineurs et de l'enluminure à l'époque romane, il formulait quelques remarques destinées à mettre en évidence la nécessité, pour les spécialistes, de faire clairement la part entre l'origine d'un manuscrit, sa destination et son propriétaire. Ces facteurs, s'ils étaient négligés, pouvaient engendrer un ensemble de malentendus et d'erreurs d'interprétation²⁰⁰³.

Cette clairvoyante mise en garde aboutirait, quelques années plus tard, à la publication, dans les *Cahiers de civilisation médiévale*, d'un manuel méthodologique essentiellement établi sur base de la problématique présentée par les manuscrits mosans. François Masai y formulait une série de recommandations perspicaces, soulignant, entre autres, la nécessité de ne pas se limiter à l'étude des manuscrits enluminés, de dépouiller consciencieusement les inventaires des bibliothèques et des trésors des anciennes abbayes, et de relever systématiquement le nom des copistes pour en rapprocher les éventuels indices biographiques consignés dans les chroniques et les cartulaires. Il recommandait, enfin, de veiller à opérer une distinction nette entre la provenance et l'origine d'un manuscrit²⁰⁰⁴.

Dès la fin des années quarante²⁰⁰⁵, ces principes d'analyse seront consciencieusement appliqués dans une série d'études, générales ou monographiques, consacrées à la miniature

²⁰⁰¹ A. BOUTEMY, *L'enluminure lotharingienne du Xe au XIIe siècle*, dans *Annales du XXXIIIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Tournai 1949*, Tournai, 1951, p. 146-148.

²⁰⁰² Différentes publications ultérieures allaient être pour lui l'occasion d'insister à nouveau sur l'importance capitale de la codicologie ; A. BOUTEMY, *Les recherches sur l'enluminure du haut-moyen âge en Belgique*, dans *Mélanges Georges Smets*, Bruxelles, 1952, p. 105-116 ; *Évolution de la paléographie latine*, dans *Phoïbos*, 11-12, 1956-1958, p. 25-43.

²⁰⁰³ F. MASAI, *De la condition des enlumineurs et de l'enluminure à l'époque romane*, dans *Bolletino delle'archivio paleografico italiano*, 1956-57, p. 135-144.

²⁰⁰⁴ F. MASAI, *Les manuscrits à peintures de Sambre et Meuse aux XIe et XIIe siècles. Pour une critique d'origine plus méthodique*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 3, 1960, p. 169-149 ; Une considération de ce type apparaissait en note infra-paginale, dans le catalogue de l'exposition de Liège de 1951 ; F. MASAI, *Le manuscrit à miniatures*, *op.cit.*, p. 78, n. 1 ; J. STIENNON, *La miniature mosane*, dans *Les dossiers de l'Archéologie*, 1976, p. 120.

²⁰⁰⁵ Le premier n° de la revue *Scriptorium* paraît en 1947. C'est vers la même époque qu'est créé le centre inter-universitaire d'histoire du livre.

mosane²⁰⁰⁶. Les synthèses qui verront alors le jour, sous la plume d'André Boutemy, de Jacques Stiennon et de François Masai, bien que restant fidèles en de nombreux points au classement de Max Schott, marqueront, à cet égard, une avancée méthodologique remarquable²⁰⁰⁷. Les informations apportées par les disciplines auxiliaires y seront systématiquement prises en compte²⁰⁰⁸.

Consécutivement à cette première étape, caractérisée essentiellement par la mise en place de jalons chronologiques, une nouvelle phase des recherches, définie par l'approfondissement de certaines problématique et par l'amorce d'un nouveau type de raisonnement, davantage axé sur les aspects thématiques et typologiques, devaient voir le jour²⁰⁰⁹.

Quelques manuscrits prestigieux, comme le *Codex Douce 292*, la Bible de Floreffe et la Bible de Stavelot, allaient, dans cette optique, faire l'objet de nouvelles approches monographiques²⁰¹⁰. Par ailleurs, la production manuscrite des époques plus récentes, jusqu'alors passablement négligée, allait également attirer l'attention des spécialistes²⁰¹¹.

²⁰⁰⁶ Dans cette nouvelle optique, un certain nombre d'hypothèses concernant la provenance et la destination de certains manuscrits furent mises en doute, souvent fort à propos, mais quelques fois également sans raison fondée. Le risque était alors de sombrer dans un excès d'esprit critique.

²⁰⁰⁷ A. BOUTEMY, *La miniature (VIIIe-XIIe siècle)* dans E. DE MOREAU, *Histoire de l'église en Belgique, II, la formation de l'Eglise médiévale*, Bruxelles, 2^e éd., 1947, p. 311-362 ; A. BOUTEMY, *L'enluminure lotharingienne du Xe au XIIe siècle*, op.cit., p. 146-148 ; F. MASAI, *Le manuscrit à miniatures. L'âge roman*, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, p. 69-80 et J. STIENNON, *Les manuscrits à peintures de l'âge roman à la renaissance*, Idem, p. 81-102 ; J. STIENNON, *La miniature aux XIe et XIIe siècles*, dans *l'Art mosan. Journées d'études*, P. FRANCASTEL (éd.), Paris, 1952, p. 90-102.

²⁰⁰⁸ Le témoignage de Jacques Stiennon concernant l'état d'esprit dans lequel il conçut son étude de la miniature mosane pour les journées d'études parisiennes consacrées à l'art mosan illustre parfaitement notre propos : «... *Mon ambition était, somme toute, modeste puisqu'il s'agissait avant tout, comme l'indique le sous-titre, de « présenter un bilan de la section des manuscrits aux expositions de Liège et de Paris ».* Je me souviens, en tout cas, que mon fil directeur était d'insister sur l'interdépendance étroite des techniques dans l'art mosan, ainsi que sur la nécessité d'étudier le milieu historique dans lequel s'est inscrite cette activité... » (J. STIENNON, *La miniature mosane*, dans *Les dossiers de l'archéologie*, n° 14, Janvier-février 1976, p. 120).

²⁰⁰⁹ La remarquable étude de synthèse publiée par Anton von Eeuw, dans le volume d'étude annexe au catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, reflète parfaitement la progression des études menées dans le domaine de l'enluminure mosane, depuis l'exposition internationale de 1951-1952. Parallèlement à un état de la question établi dans un brillant esprit de synthèse, il y dirigeait les chercheurs vers une série de pistes nouvelles ; A. VON EEUW, *Zur Buchmalerei im Maasgebiet von den Anfängen bis zum 12 Jahrhundert*, dans *Rhein und Maas II*, p. 346-360.

²⁰¹⁰ U. NILGEN, *Der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford. Ein Ottonisches Evangeliar*, Thèse de doctorat, Bonn, 1967 ; W. R. DYNES, *The Illuminations of the Stavelot Bible (British Museum Add. ms.28106-28107)*, Thèse de doctorat, New York, 1969 ; G. CHAPMAN, *The Bible of Floreffe*, dans *Gesta*, t. 10, 1971, p. 49-62 ; Il convient par ailleurs de remarquer que le fin des années soixante correspond également avec les premières manifestations d'intérêt pour l'art mosan de la part de chercheurs américains. Intérêt qui se manifeste d'ailleurs tout autant dans d'autres domaines d'études, comme par exemple l'orfèvrerie...

²⁰¹¹ C'est Jacques Stiennon qui, en 1951, dans le catalogue de l'exposition internationale d'art mosan, avait aiguillé l'attention des chercheurs vers l'étude des manuscrits gothiques et pré-eyckiens.

Les nouvelles méthodes de réflexion instaurées, en Belgique, par André Boutemy, François Masai, Jacques Stiennon et, en Allemagne, par Karl Hermann Usener, allaient enfin porter leurs fruits²⁰¹². L'étude des manuscrits dits ordinaires allait révéler l'existence de réseaux d'échange insoupçonnés, au sein même du diocèse de Liège²⁰¹³. Par ailleurs, l'analyse, sous un plus large point de vue, des liens inter-régionaux entre abbayes d'un même ordre, qu'elles soient bénédictines ou prémontrées, sensibiliserait les spécialistes à la question des échanges artistiques à grande échelle. Certains courants d'influences, parfois assez inattendus, seront révélés²⁰¹⁴. Simultanément, l'observation de certaines pratiques codicologiques récurrentes, au-delà des clivages d'ordre religieux et chronologique, confirmait, non seulement l'existence d'une pratique mosane de l'enluminure, mais dirigeait également les chercheurs vers de nouvelles perspectives²⁰¹⁵.

²⁰¹² Dans le domaine de la codicologie, il convient de citer, dans la suite directe des recherches méthodologiques de F. Masai et André Boutemy ; L. GILISSEN, *L'expertise des écritures médiévales. Recherche d'une méthode en application à un manuscrit du XIe siècle : le Lectionnaire de Lobbes (Codex Bruxellensis 18018)*, Gand, 1973.

²⁰¹³ Marie-Rose Lapière devait, de cette manière, montrer comment les initiales du psautier de Wolbodon, conservé à l'abbaye Saint-Laurent de Liège, avaient servi de modèle à plusieurs manuscrits Gembloutois du XIe siècle et comment certains types de lettrines, proprement mosans, se retrouvaient à la même époque dans les abbayes bénédictines de Liège, Saint-Trond et Gembloux ; M. R. LAPIÈRE, *La décoration des lettrines dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XIe-XIIIe siècles)*, dans *Annales du XLIVe Congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique*, Huy, 1976, p. 796-801 ; *Les aventures d'une lettrine mosane*, dans *Miscellanea Codicologica F. Masai Dicata*, Gand 1979, p. 237-240 ; *La lettre ornée dans les manuscrits d'origine bénédictine*, Liège, 1981, p. 6 et p. 42 ; J. STIENNON, *La Miniature mosane, op.cit.*, 1976, p. 122.

²⁰¹⁴ Les liens avec Verdun, déjà envisagés par Nicolas Huyghebaert, étaient envisagés sous un jour nouveau par F. Ronig ; F. RONIG, *Zur romanischen Buchmalerei in Verdun und ihre Stellung zwischen Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas II*, p. 333-342 ; L'article très fouillé d'Anton von Eeuw, dans le volume d'études de *Rhin-Meuse*, se concentre sur le problème des échanges artistiques de longue portée, avec vers l'ouest la France et la Lorraine, vers le nord le Brabant, les Flandres et l'Angleterre, et vers l'est la Rhénanie, la Saxe et la Pologne. Cet aspect de la problématique est abordé dans le chapitre de cette thèse consacré au problème spécifique des échanges artistiques entre la région mosane et l'étranger ; A. VON EUUW, *op.cit.*, p.343 - 351.

²⁰¹⁵ Herbert Köllner, soulignant la présence récurrente d'indices de datation dans les grandes Bibles mosanes, sous la forme de colophons ou de textes d'annales, s'interrogeait quant à leur utilisation possible comme manuels d'histoire. Il entrevoyait, par ailleurs, la possibilité d'écrire une histoire de l'enluminure mosane essentiellement fondée sur l'étude de ces bibles, indépendamment de leur appartenance à différents ordres religieux. Nous y reviendrons au cours de ce chapitre (H. KÖLLNER, *Zur Datierung der Bibel von Floreffe. Bibelhandschriften als Geschichtsbücher ?*, dans *Rhein und Maas II*, p. 361-375) ; Quelques années plus tard, dans le même ordre d'idées, Judith Oliver devait envisager la transmission, au groupe des psautiers mosans du XIIIe siècle, de certains procédés caractéristiques des manuscrits bénédictins du XIIe siècle ; J. OLIVER, *op.cit.*, p. 123-143.

L'exposition *Rhin-Meuse*, une vingtaine d'années après l'exposition internationale d'art mosan de 1951-52, serait, pour les chercheurs, l'occasion de dresser un nouveau bilan et de lancer de nouvelles pistes de recherches. Cet état d'esprit, observable alors, dans tous les domaines de recherches, semble tout particulièrement présent chez les spécialistes de l'enluminure, qui arrivent alors à un tournant important. Les hypothèses et les espoirs formulés dès les années cinquante avaient, dans bien des cas, trouvé une confirmation heureuse. Une nouvelle génération de chercheurs s'attelait à son tour à la tâche, avec une vision novatrice de la question. La conclusion formulée par Herbert Köllner, à l'issue de son étude de la Bible de Floreffe, reflète parfaitement cette situation :

*« Vielleicht könnte man mit dem Maasgebiet den Anfang machen, vielleicht sollte man bei der längts fälligen Zusammenstellung eines Corpus der maasländischen Buchmalerei, die hoffentlich jetzt durch die Ausstellung Rhein und Maas näher gerückt ist, einmal von der üblichen Weg der Erforschung einzelner Scriptorien oder lokaler Gruppen abweichen, zumal dieser Weg angesichts des fast völligen Fehlens größerer Klosterbestände ohnehin kaum gangbar ist. Vielleicht sollte man nach Textgruppen vorgehen und dabei mit den Bibeln beginnen. Das Datengerüst wäre dabei eine wertvolle Hilfe. Textkritische Untersuchungen könnten kunstgeschichtliche Aussagen absichern oder korrigieren. Im Nachlass K. H. Useners fände man unschätzbare Vorarbeit. »*²⁰¹⁶

Nous avons vu que l'étude des manuscrits mosans de l'époque gothique avait accusé un certain retard par rapport à l'étude des productions antérieures. Cette situation, qui peut paraître à première vue assez paradoxale, compte tenu de la proportion importante de manuscrits gothiques sélectionnés pour les expositions de 1881 et 1905, peut en réalité s'expliquer assez aisément ; les psautiers et les livres gothiques, ouvrages de petit format ornés de miniatures colorées et d'élégantes compositions marginales, avaient très tôt suscité l'intérêt des bibliophiles et des collectionneurs. Le corpus étant amplement diffusé, il devenait dès lors relativement malaisé de se faire une idée exacte de son importance.

Cette dispersion géographique trouve également une explication dans l'évolution de la piété, au tournant des XIIe et XIIIe siècles. Du haut moyen âge jusqu'à la fin de l'époque romane, la production manuscrite resta essentiellement concentrée dans les *scriptoria* monastiques. Une fois achevés, les manuscrits pouvaient être échangés entre différentes

²⁰¹⁶ H. KÖLLNER, *op.cit.*, p. 375.

abbayes, mais ils sortaient rarement de ce contexte. Des fonds relativement homogènes purent dès lors être conservés, pendant des siècles, au sein des bibliothèques monastiques. Les vestiges de ces bibliothèques furent dispersés, à la fin de l'Ancien Régime, mais les noms des acheteurs étant, la plupart du temps, connus, il fut possible de retrouver la trace de nombreux ensembles. Un lot de caractéristiques formelles propres à chaque abbaye, comme par exemple l'usage de certains types de reliures, facilitait d'ailleurs singulièrement la tâche.

Il en va tout autrement pour les manuscrits des époques plus récentes. Avec le développement de la piété féminine et des béguinages, au début de l'époque gothique, la production d'ouvrages religieux à l'usage des laïcs connut d'importants développements. Parallèlement aux *scriptoria* monastiques, des ateliers indépendants, spécialisés dans la production des petits ouvrages de piété domestique, à usage privé, entrèrent en activité. La localisation de ces ateliers laïcs semblait, d'emblée, en dehors de toute référence géographique et chronologique précise, d'une extrême complexité. Un important travail de recensement s'imposait comme une absolue nécessité.

Jacques Stiennon, en 1951, à l'occasion de l'exposition liégeoise d'art mosan, avait dressé un premier bilan relatif à la question de l'enluminure gothique en région mosane. Il s'agissait d'une étude fondatrice, aucune étude substantielle n'ayant été, jusqu'alors, consacrée à ce sujet²⁰¹⁷. Cette étude se présentait sous la forme d'un inventaire critique, faisant état des principaux manuscrits mosans conservés, pour une période s'étendant du début du XIIIe siècle jusqu'à l'apparition des premiers ouvrages imprimés, à l'aube du XIVe siècle. Pour ces époques récentes, l'histoire politique et religieuse du pays mosan revêtait, peut-être plus encore que pour les époques antérieures, une importance capitale.

Au cours des trente dernières années, les recherches consacrées aux manuscrits des époques pré-romane et romane étant considérées comme en grande partie abouties, les chercheurs se concentrèrent sur l'étude des périodes plus récentes.²⁰¹⁸

Certains aspects des recherches, comme par exemple la question des manuscrits prémontrés du XIIe siècle, les relations d'échanges avec des régions proches comme le Brabant et les Flandres, et la survivance au XIIIe et XIVe siècles de certaines traditions artistiques romanes méritent toutefois encore de recevoir quelques approfondissements.

²⁰¹⁷ L'introduction à ce chapitre est particulièrement révélatrice des carences existant alors dans l'étude de l'enluminure gothique ; J. STIENNON, *De l'âge roman à la Renaissance*, dans *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, p. 81-82.

²⁰¹⁸ On constate, parallèlement à cela, une participation accrue des chercheurs américains...

Récemment, l'application des techniques archéométriques à l'étude de l'enluminure mosane est venue apporter d'intéressants compléments d'information. La pertinence des regroupements, effectués, naguère, sur base de méthodologies plus traditionnelles, put de cette manière être démontrée de manière objective²⁰¹⁹.

2. questions particulières

a. les manuscrits préromans

La plupart des auteurs s'accordent pour situer les débuts de l'enluminure mosane dans les années 1020-1030. Il serait toutefois erroné d'en déduire qu'avant cette date, aucun atelier n'ait été actif sur le territoire mosan. Les quelques exemples conservés, pour ces hautes époques, ne fournissent sans doute qu'une vague idée de ce qui devait alors exister. Si beaucoup de manuscrits étaient alors importés, quelques *scriptoria* mosans devaient être déjà en activité. On ne relève, cependant, aucun caractère spécifiquement mosan dans leur production, essentiellement soumise à l'influence des grands centres étrangers. On comprend dès lors aisément la perplexité des spécialistes, appelés, d'une part, à distinguer les manuscrits locaux des œuvres importées, et d'autre part, à localiser les ateliers alors actifs sur le territoire. Alors que, dans un premier temps, la tendance semble avoir été d'attribuer assez naïvement ces manuscrits aux maisons religieuses qui les conservaient depuis des temps immémoriaux, on assista ensuite à une phase de scepticisme exacerbé durant laquelle toute attribution à un atelier mosan fut systématiquement mise en doute.

Un manuscrit souvent évoqué, pour le haut moyen âge, est l'évangélaire de Maaseyck, considéré par tradition comme une œuvre autographe des saintes Harlinde et Relinde, abbesses fondatrices de la congrégation féminine d'Aldeneck²⁰²⁰. En 1873, Jules Helbig, dans son *Histoire de la peinture au pays de Liège*, apportait encore un crédit entier à cette

²⁰¹⁹ F. FLIEDER, *Mise au point des techniques d'identification de pigments et de liants inclus dans la couche picturale des enluminures de manuscrits*, dans *Studies in conservation*, 13, 1968, p. 49-86 ; B. GILBERT, S. DENOËL, G. WEBER et D. ALLART, *The analysis of green copper pigments in illuminated manuscripts by micro-raman spectroscopy*, dans *The Analyst*, 128-10, 2003, p. 1213-1217 ; S. DENOËL, *Étude archéométrique des manuscrits du « scriptorium » de l'abbaye de Saint-Trond au XIIIe siècle*, dans *l'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 200-206.

²⁰²⁰ François Masai faisait observer, avec raison, que la sauvegarde de ce manuscrit résultait probablement de son attribution aux deux saintes ; F. MASAI, *Catalogue de l'exposition Art mosan et Arts anciens du Pays de Liège*, p. 64.

légende. Un fragment de parchemin retrouvé dans la petite châsse de Maaseyck attribuait également aux deux saintes le fragment de chasuble brodée qui s’y trouvait conservé depuis des temps immémoriaux. Helbig relevait, sur cette étoffe, une ornementation de type insulaire d’un style analogue à la décoration du manuscrit²⁰²¹.

Gielen, en 1891, maintenait toujours cette attribution²⁰²². Ce serait également le cas du chanoine Reusens et du Père Van den Gheyn, qui, l’un après l’autre, se pencheraient sur l’analyse paléographique du document²⁰²³. Dom Donatien De Bruyne, en 1908, envisagerait, pour la première fois, l’utilisation d’un modèle d’origine insulaire. Il ne remettait pas cependant pas en cause l’attribution traditionnelle du manuscrit²⁰²⁴.

H. Zimmermann, serait le premier à remettre cette attribution en question sur base d’une comparaison éloquente avec des manuscrits réalisés dans le sud de l’Angleterre²⁰²⁵.

François Masai, qui rattachait également l’évangélaire à la tradition insulaire, en attribuait plus précisément la transcription à un scribe d’origine irlandaise. Il le rapprochait également de certains ouvrages de grande qualité, produits vers l’an 800, par l’abbaye d’Echternach²⁰²⁶.

L’origine insulaire de ce manuscrit serait finalement démontrée, de manière définitive, en 1965, à l’occasion de l’exposition d’Aix-la-Chapelle consacrée au règne de Charlemagne²⁰²⁷.

Le manuscrit de Maaseyck fut considéré comme le plus ancien vestige manuscrit conservé sur le territoire mosan jusqu’à la découverte d’un ensemble de fragments, plus anciens, remployés, dès l’époque médiévale, dans la reliure d’ouvrages plus récents.

Un fragment de règle monastique à l’usage d’une congrégation féminine, daté du VII^e siècle, fut, par exemple, découvert dans la reliure d’un manuscrit provenant de l’abbaye

²⁰²¹ J. HELBIG, *op.cit.*, p. 17-18 ; J. Helbig nous apprend en note infra-paginale que l’ouverture de la châsse se fit au mois d’août 1867.

²⁰²² GIELEN, *L’évangélaire d’Eyck-lez-Maaseyck du VIII^e siècle*, dans le *Bulletin des Commissions royales d’art et d’archéologie*, t. XXX, 1891, p. 9-28.

²⁰²³ E. REUSENS, *Éléments de paléographie*, 1899, p. 49 ; R. P. VAN DEN GHEYN, *Album belge de paléographie*, 1908, pl. III.

²⁰²⁴ D. DE BRUYNE, *L’évangélaire du VIII^e siècle conservé à Maaseyck*, dans *Bulletin de la Société d’Art et d’histoire du diocèse de Liège*, t. XVII, 1908, p. 385-392.

²⁰²⁵ H. ZIMMERMANN, *Die vorkarolingische Miniaturen*, Berlin, 1916, p. 142 ; W. KÖHLER, *Die Denkmäler der Karolingischen Kunst in Belgien*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, p. 3.

²⁰²⁶ F. MASAI, *Essai sur les origines de la miniature dite irlandaise*, Bruxelles, 1947 ; et dans le catalogue de l’exposition *art mosan et arts anciens du pays de Liège*, p. 64 et p. 159, n° 51-54.

²⁰²⁷ Catalogue de l’exposition *Karl der Große. Werk und Wirkung*, Aix-la-Chapelle-Dusseldorf, 1965, n° 392 ; A. VON EEUW, *Zur Buchmalerei im Maasgebiet von den Anfängen bis zum 12^e Jahrhundert*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 343.

Saint-Jacques. Un certain nombre de spéculations furent avancées à son sujet, mais son origine précise ne put jamais être déterminée²⁰²⁸.

D'une manière analogue les reliures de plusieurs manuscrits stavelotains, partagés entre la *Bibliothèque royale* de Bruxelles, la *Bibliothèque Nationale* et la *British Library*, livrèrent plusieurs fragments d'un texte de Paul Orose, datés du début du VIII^e siècle. Là aussi, leur origine mosane ne put jamais être prouvée²⁰²⁹.

En réalité, seule une *Vita* des saints Servais et Lambert, probablement transcrite à la fin du VIII^e siècle, put être attribuée avec quasi-certitude à un atelier mosan. Sur base d'une comparaison des écritures, le spécialiste allemand de la paléographie du haut moyen âge, Lowe, rapprocha de ce manuscrit un recueil des œuvres de saint Isidore, daté dans les alentours de l'an 800, et un psautier dont le sanctoral démontrait l'origine mosane. Ces trois manuscrits étaient visiblement issus d'un même *scriptorium*, probablement mosan, mais qu'aucun élément ne permettait malheureusement de situer avec plus de précision²⁰³⁰.

Les choses ne semblaient guère se profiler sous jour meilleur pour les manuscrits de l'époque carolingienne. En effet, si un nombre relativement important de manuscrits provenant de l'ancien diocèse de Liège et de ses environs directs avait été conservé, il était rare, cependant, de pouvoir en préciser l'origine. L'histoire de la miniature mosane de cette période s'en trouvait dès lors singulièrement compliquée. Le nombre d'études consacrées à ces problèmes d'attribution et de localisation en témoignent.

En réalité, les *scriptoria* mosans, incapables de produire de œuvres originales, semblent avoir été entièrement soumis à l'influence des grands centres étrangers. Aucun atelier important ne semble alors avoir existé dans le diocèse²⁰³¹. S'il existait alors, bel et bien, une production manuscrite locale, elle se résumait sans doute à des manuscrits d'usage courant, et peut-être, également, à quelques ouvrages plus soignés, directement inspirés par des œuvres venues de l'étranger. La seule différence entre les œuvres d'importations et les manuscrits locaux résidait essentiellement dans le caractère quelque peu provincial et hétérogène de ces

²⁰²⁸ dans *Scriptorium*, II, 1948, p. 215-220 ; dans *Scriptorium*, V, 1951, p. 123 ; MASAI, *Le manuscrit à miniatures*, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, 1951, p. 63 et n° 45, p. 158.

²⁰²⁹ F. MASAI, *op.cit.*, p. 64 ; E. A. LOWE, *Membra disjecta*, dans *Revue bénédictine*, t. 37, 1925, p. 75.

²⁰³⁰ E. LOWE, *Codices Latini Antiquiores*, t. V, Oxford, 1950.

²⁰³¹ François Masai qui, en 1951, soutenait l'idée selon laquelle une prestigieuse école d'enluminure avait dû graviter autour du milieu impérial d'Aix-la-Chapelle, considérait toutefois cette manifestation comme un phénomène spécifiquement impérial, indépendant du contexte artistique mosan ; F. MASAI, *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, p. 64.

derniers. Cette dépendance de la production autochtone aux œuvres étrangères eut, comme on peut s'y attendre, pour effet majeur, de compliquer sensiblement le travail des spécialistes.

Le célèbre *Carmen Paschale* de Sedulius (Anvers, *Musée Plantin-Moretus* Ms. 017.4), manuscrit de caractère insulaire dont l'origine locale restait douteuse, fut finalement attribué, par Bernard Bischoff, à un atelier liégeois situé dans l'entourage cathédral²⁰³². Un peu plus récent, le psautier de Lothaire (*British Library*, Ms. Add 37.768), considéré depuis des temps immémoriaux comme un cadeau du prince carolingien à l'abbaye Saint-Hubert, fut attribué, par André Boutemy, sur base de ses caractéristiques provinciales, à un *scriptorium* local. La combinaison, dans le sacramentaire de Padoue (*Bibliothèque capitulaire*, D. 47), de caractéristiques dérivées à la fois des courants rémois et anglo-saxons, devait également déboucher sur une attribution à un atelier, actif dans le diocèse de Liège, à l'époque de Lothaire²⁰³³.

Aucun changement ne semble se profiler avec l'arrivée du Xe siècle, le paysage du livre mosan reste sensiblement le même. La production manuscrite restait alors entièrement soumise aux courants extérieurs. L'importation de nombreux *codices* se poursuivait. Comme cela s'était passé pour les manuscrits des époques antérieures, les spécialistes s'attachèrent donc essentiellement à définir les principaux courants d'influence et à différencier, parmi les manuscrits conservés, les œuvres locales des importations étrangères²⁰³⁴.

L'influence de manuscrits de type franco-saxon semble alors avoir été particulièrement intense ; les évangiles de Stavelot furent pendant longtemps considérés comme un manuscrit franco-saxon importé sur le territoire mosan. Joachim Kirchner, y relevait également un ensemble d'éléments caractéristiques des écoles de Tour et de Reims²⁰³⁵. André Boutemy, de son côté, tenait ce complexe *imbroglio* d'éléments d'origines diverses comme un argument de poids en faveur d'une origine locale²⁰³⁶.

²⁰³² C. CAESAR, *Die Antwerpener Handschrift des Sedulius*, dans *Rheinisches Museum für Philologie*, 1901, p. 247-271; Caesar repoussait la datation de ce manuscrit dans le courant du Xe siècle. Ses successeurs optèrent finalement pour une datation dans le Ier quart du IXe siècle; W. KOEHLER, *Die Denkmäler der Karolingischen Kunst in Belgien*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, p. 10; B. BISCHOFF, *Panorama der Handschriftenüberlieferung aus der zeit Karl der Grosse*, dans le catalogue de l'expo. *Karl der Grosse*, II, Düsseldorf 1965, p. 235 ; J. STIENNON, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, A 5, p. 165.

²⁰³³ A. BOUTEMY, *Manuscrits pré-romans*, dans *l'Art Mosan*, Paris, 1953, p. 59-60.

²⁰³⁴F. MASAI, catalogue de l'exposition de Liège, 1951, p. 66-67 ; A. BOUTEMY, dans *l'Art mosan*, p. 54-70 ; J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, p. 375-376.

²⁰³⁵J. KIRCHNER, *Das Staveloer Evangeliar der preussischen Staatsbibliothek*, dans *Festgabe zum Hermann Degering 60 Geburtstage*, Leipzig, 1926, p ; 160-171 ; A. BOUTEMY, dans *l'Art mosan*, p. 62-63.

²⁰³⁶ BOUTEMY, *Idem*, p. 63.

L'adhésion aux traditions rémoises restait, à cette époque, particulièrement tenace, ce qui fut loin de simplifier la besogne des historiens de l'art. L'évangélaire de Framergaud devait engendrer, dans ce contexte, de multiples interrogations.

Suzanne Collon-Gevaert, se fondait sur des annotations en références au calendrier liégeois, pour étayer une attribution de ce manuscrit à un atelier local. Cette hypothèse, approuvée par Hans Swarzenski, devait finalement être réfutée par Wilhelm Koehler qui préférait y voir une œuvre produite dans l'entourage d'Hincmar de Reims²⁰³⁷.

L'évangélaire de Notger, étudié naguère par Joseph Philippe, constitue un autre témoin important de la persistance d'importations rémoises²⁰³⁸.

Quelques manuscrits de type rémois furent pourtant restitués à la région mosane. Le psautier d'Aethelstan, considéré de longue date comme un cadeau d'Otton III au roi d'Angleterre, semble avoir tout particulièrement dérouté les spécialistes. Certains y reconnaissaient une œuvre rémoise, d'autres préféraient l'attribuer au *scriptorium* de Reichenau. Finalement, Anton von Eeuw allait se prononcer en faveur d'une origine mosane. Il appuyait cette attribution sur une comparaison avec un groupe de manuscrits transcrits à l'abbaye de Lobbes, à la fin du IXe siècle. Il attribuait deux autres manuscrits à ce même *scriptorium* sur base d'un caractère rémois identique²⁰³⁹.

L'an mil approchant, l'influence des grands ateliers germaniques se fit de plus en plus marquée. Le *scriptorium* de Stavelot semble alors y avoir été particulièrement réceptif. Anton von Eeuw tenait le sacramentaire (*KBR*, ms 1814-16), comme une preuve matérielle de ce nouveau courant d'influences²⁰⁴⁰. Originaire de Saint-Gal, et chargé d'éléments trévires, sa présence à l'abbaye stavelotaine semblait attestée dès la fin du Xe siècle.

Le célèbre manuscrit de Prudence, provenant de l'abbaye Saint-Laurent de Liège, fait, en quelque sorte, figure d'exception au sein de la production manuscrite mosane de cette époque. Très probablement dérivé d'un manuscrit bas-antique, par l'intermédiaire d'une copie carolingienne, il constitue sur le plan de cette descendance un cas particulier. La plupart des

²⁰³⁷ S. COLLON-GEVAERT, *Miniatures mosanes prégothiques*, p. 5 ; A. BOUTEMY, dans *L'art mosan*, p. 54 ; W. KOEHLER, *Buchmalerei des Frühen mittelalters. Fragmente und Entwürfe aus dem Nachlaß*, E. KITZINGER et F. MÜTHERICH (éd.), Munich, 1972, p. 145-146 ; A. VON EEUW, *op.cit.*, p. 344 ; C. T. LITTLE, *Again the Cleveland Book-shaped reliquary*, dans *Der Welfenschatz und sein Umkreis*, J. EHLERS et D. KÖTZSCHE (éd.), Mayence, 1999, p. 84.

²⁰³⁸ J. PHILIPPE, *l'Évangélaire de Notger et la chronologie de l'art mosan des époques préromane et romane*, dans la série *Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique. Classe des Beaux-Arts*, tome X, Bruxelles, 1956.

²⁰³⁹ L'évangélaire de l'église Saint-Pierre (*John Ryland's Library*, latin ms 10) et le manuscrit Morgan (*Pierpont Morgan Library*, ms. 640) ; A. VON EEUW, dans *Rhein und Maas*, II, p. 344.

²⁰⁴⁰ A. VON EEUW, *op.cit.*, p. 345.

spécialistes s'accordent pour situer sa réalisation dans le courant du Xe siècle²⁰⁴¹. Raphael Settiner qui, dans le cadre d'une étude consacrée à la tradition des manuscrits illustrés de Prudence, fut le premier à s'intéresser à ce manuscrit, hésitait fortement à en situer la réalisation à l'abbaye de Saint-Laurent. Sa présence n'y était, en effet, signalée que très tardivement, dans le courant du XVe siècle²⁰⁴².

Camille Gaspar et Frédéric Lyna, éprouvaient également de fortes réticences face à une telle attribution. Ils pensaient toutefois reconnaître, dans le tracé particulier de l'anatomie des personnages, certaines caractéristiques graphiques propres à la région mosane²⁰⁴³.

François Masai, sur base d'une comparaison avec un manuscrit de Scott Erigène, retrouvé par Hubert Silvestre, rejetait l'hypothèse mosane pour lui préférer celle d'un atelier situé dans la région de Laon ou de Reims²⁰⁴⁴.

L.M. J. Delaisse resterait, quant à lui, prudemment évasif. Il se contentait d'évoquer, avec un flou bien commode, une origine lotharingienne²⁰⁴⁵.

Les œuvres d'importation constituaient, nous venons de le voir, une part importante des livres manuscrits transitant par la région mosane, dans la seconde moitié du Xe siècle. Leur étude revêtait, dès lors, un intérêt capital. Elle permettait, en effet, non seulement de mieux comprendre les sources de la production locale contemporaine, entièrement soumise à ces grands courants extérieurs, mais éclairait également d'un jour particulier la genèse de l'enluminure mosane du siècle suivant.

Le célèbre *Psautier* de Wolbodon (*KBR*, Ms. 9188) (**pl. 78-1**), une fois son origine étrangère démontrée, continua à être envisagé comme un modèle majeur, ayant influencé, pendant une bonne partie du XIe siècle, non seulement le *scriptorium* de Saint-Laurent, mais également celui de Saint-Pierre de Gembloux. Une tradition fort ancienne, remontant à Renier de Saint-Laurent, attribuait ce manuscrit à la main même de l'évêque de Liège Wolbodon

²⁰⁴¹ Anton von Eeuw, dans le catalogue de l'exposition Rhin-Meuse, hésitait toutefois entre cette datation traditionnelle, et une datation plus tardive, dans le courant du XIe siècle, A. VON EEUW, catalogue *Rhin-Meuse*, F16, p. 225.

²⁰⁴² R. SETTINER, *Die illustrierte Prudentiushandschriften*, Strasbourg, 1885 ; J. VAN DEN GHEYN, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Belgique*, t. 2, p. 49, n° 977.

²⁰⁴³ C. GASPAR et F. LYNAS, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, t. 1, Paris, 1937, p. 25.

²⁰⁴⁴ F. MASAI, catalogue de l'exposition *Art mosan et Art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1951, *op.cit.*, p. 66.

²⁰⁴⁵ L. M. J. DELAISSE, *Miniatures médiévales*, Bruxelles, 1959, p. 25 ; voir également J. STIENNON, *Les manuscrits à peintures de l'ancienne bibliothèque de l'abbaye Saint-Laurent de Liège*, dans *Saint-Laurent de Liège*, Liège, 1968, p. 138-139.

(1018-1021)²⁰⁴⁶. Maurice Coens, qui s'était penché sur les litanies de ce psautier, parvint à mettre en évidence les liens indiscutables qui le rapprochaient de l'évêché d'Utrecht, où Wolbodon avait séjourné avant d'accéder à l'épiscopat liégeois. La présence, dans la décoration du psautier, d'éléments stylistiques caractéristiques de l'école de Tours, devait cependant le conduire à avancer l'hypothèse d'une origine tourangienne. Le manuscrit aurait, selon lui, pu être amené à l'église Saint-Martin d'Utrecht lorsque elle fut érigée au rang de cathédrale²⁰⁴⁷.

François Masai allait finalement proposer de rapprocher ce manuscrit des livres produits dans l'entourage d'Egbert de Trèves, ce qui, étant donnée l'influence de l'école de Tours sur les peintres impériaux, pouvait aisément justifier la présence des éléments décoratifs susmentionnés²⁰⁴⁸.

b. le XIe siècle : naissance de l'enluminure mosane

Max Schott avait proposé de regrouper les évangiles de Saint-Laurent (Bruxelles, *KBR*, ms. 18383) (**pl. 75-1**), les commentaires des *Épîtres* de saint Paul par Florus (Bruxelles, *KBR*, ms. 9369-9370), le sacramentaire de Bamberg (Bamberg, *Staatsbibliothek*, Lit. 3), les évangiles de Bonviller (Paris BN ms. Lat. 278), l'évangélaire de Judith de Flandres (Fulda, *Hessische Landesbibliothek*, Ms Aa 21), et le psautier d'Hastière (Munich, *Bayerische Staatsbibliothek*, Clm 13067) (**pl. 73-74**).

Dans un premier temps, il s'était employé à relever les principales sources artistiques à l'origine de cet ensemble de manuscrits : soit, d'une part, les principales écoles de l'enluminure carolingienne, c'est à dire le célèbre groupe d'Ada et l'école de Tours, et d'autre part la tradition ottonienne des *scriptoria* d'Echternach et de Reichenau. Unis par cette forte dépendance stylistique, ces manuscrits semblaient partager, d'autre part, un certain nombre de caractéristiques graphiques spécifiquement mosanes, comme par exemple une tendance à souligner les contours, un goût prononcé pour les cadres et les motifs ornementaux

²⁰⁴⁶ « *Liber ille psalmodum conspicuus, quem (Wolbodo) propria manu scripsit.* » cité d'après J. STIENNON, dans *Saint-Laurent de Liège*, p. 139 ; Saumery signalait déjà ce manuscrit comme étant une œuvre autographe de Wolbodon ; P. L. SAUMERY, *Les délices du pays de Liège*, Liège, 1738-1744, tome 1, p. 306-307.

²⁰⁴⁷ M. COENS, *Le psautier de saint Wolbodon, écolâtre d'Utrecht, évêque de Liège*, dans *Analecta Bolandiana*, t. 54, 1936, p. 137-142

²⁰⁴⁸ F. MASAI, *Les manuscrits à peinture de Sambre et Meuse, op.cit.*, 1960, p. 74 ; Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, F 17, p. 226.

géométriques, et enfin, une tendance à la schématisation et à la simplification des volumes²⁰⁴⁹.

Cette remarquable démonstration resterait pendant longtemps la référence principale en matière d'enluminure mosane, la plupart des spécialistes se contentant, soit d'en étoffer la teneur, soit de la nuancer.

Camille Gaspar et Frédéric Lyna allaient suggérer d'ajouter, à la série de manuscrits regroupés par Schott, un *Recueil des œuvres de saint Augustin* provenant également de l'abbaye Saint-Laurent (KBR, ms 10791)²⁰⁵⁰.

André Boutemy, qui publiait en 1945, rappelons-le, une des premières études de synthèse consacrée à l'enluminure mosane, allait, lui aussi, établir la ligne directrice de son exposé sur base des conclusions de son illustre prédécesseur²⁰⁵¹.

Les membres du Comité organisateur de l'exposition internationale d'art mosan de 1951-1952 s'y étaient également reportés pour sélectionner un ensemble de manuscrits représentatifs de l'enluminure mosane²⁰⁵². Jacques Stiennon, dans le texte de la communication donnée à l'occasion des journées d'études consacrées à l'art mosan, à l'issue du volet parisien de cette exposition, nous confie l'étonnement éprouvé, au premier regard, devant les disparités apparentes de ce groupe de manuscrits :

« Cependant, lorsque nous alignâmes, M. Masai et moi, ces manuscrits dans une longue vitrine, un peu disgracieuse, mais d'une utilité didactique certaine, si heureusement remplacée, à Paris, par l'esthétique disposition des loges, nous ne pûmes, je l'avoue, nous empêcher de ressentir une première impression quelque peu déroutante. N'ayant pas, dans la curiosité fiévreuse du déballage des trésors, découvert immédiatement dans chaque cas les miniatures où la critique de Max Schott avait cru déceler les parentés les plus frappantes, nous nous trouvions en présence d'incomparables richesses, certes, mais alors que nous pensions y saisir l'expression une et cohérente d'une culture que nous savions le fruit d'harmonieuses énergies, c'est l'apparente disparité des témoignages qui nous imposait sa contrainte. De là, une tendance excusable à suspecter la validité du classement de Schott, à en rejeter même certaines parties. Ce premier émoi passé, une enquête plus méthodique

²⁰⁴⁹ H. SWARZENSKI, *Rezension von Max Schott 1931*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2, 1933, p. 308-312.

²⁰⁵⁰ C. GASPAR et LYNAS, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Belgique*, p. 21 ; J. STIENNON, *Saint-Laurent de Liège*, p. 140.

²⁰⁵¹ A. BOUTEMY, *La Miniature*, dans DE MOREAU, *Histoire de l'église en Belgique*, 2^e éd., 2^e éd., t. 2, 1945, p. 311-362 ; J. STIENNON, dans *l'Art mosan. Journée d'études*, p. 90.

²⁰⁵² n° 382 à 391 du catalogue de Liège.

*devait bientôt vérifier en général le bien fondé des conclusions de Schott, spécialement en ce qui concerne les parentés très nettes entre certains canevas décoratifs des bordures, des encadrements de plusieurs manuscrits au sein du groupe réuni par l'érudit allemand.»*²⁰⁵³

Se fondant sur les conclusions de l'éminent paléographe Hans Schubert, Jacques Stiennon allait pourtant trouver la confirmation des rapprochements avancés par Max Schott dans une confrontation de l'écriture des différents manuscrits concernés ; tous, en effet, présentaient les caractéristiques d'une « *Schriftprovinz* » commune et spécifique²⁰⁵⁴.

Quelques années plus tard, dans l'ouvrage remarquable publié à l'occasion de millénaire de l'abbaye Saint-Laurent, il devait à nouveau rappeler l'importance des conclusions de Max Schott. À sa suite, il proposait de situer à Liège, et peut-être même à l'abbaye de Saint-Laurent, l'atelier à l'origine de l'évangélaire, les commentaires de Florus, et du bréviaire de Munich²⁰⁵⁵.

C'est encore sur base du groupement de Schott qu'Anton von Eeuw allait établir la structure de l'article qu'il consacrait à l'enluminure mosane du XI^e siècle, dans le second volume du catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*. Son approche était cependant beaucoup plus critique que celle de ses prédécesseurs, le cœur même de son exposé étant davantage consacré à l'analyse des différents courants d'influences et des échanges entre institutions²⁰⁵⁶. Le rôle de Liège et du *scriptorium* Saint-Laurent y était minimisé²⁰⁵⁷, et surtout, les relations avec certains ateliers flamands et insulaires étaient envisagées sous une approche à la fois neuve et détaillée. Les conclusions de Schott n'en étaient pas pour autant rejetées. Les liens d'école unissant Le Florus, l'évangélaire de Saint-Laurent et celui de Judith de Flandres étaient mis en évidence²⁰⁵⁸.

Max Schott avait, comme nous l'avons mentionné, situé à l'abbaye Saint-Laurent le siège de l'atelier auquel il attribuait les principaux manuscrits de son groupement. Il devait effectivement être assez tentant de privilégier l'ancienne cité liégeoise, centre du diocèse.

²⁰⁵³ J. STIENNON, *La miniature dans le Diocèse de Liège aux XI^e et XII^e siècles*, dans *L'Art mosan, op.cit.*, p. 91.

²⁰⁵⁴ *Idem*, p. 91-93.

²⁰⁵⁵ J. STIENNON, *Les manuscrits à peintures de l'ancienne bibliothèque de l'abbaye Saint-Laurent de Liège*, dans *Saint-Laurent de Liège. Mille ans d'histoire*, p. 140-144.

²⁰⁵⁶ A. VON EEUW, dans *Rhein und Maas, II*, p. 347-351

²⁰⁵⁷ Ce que d'autres spécialistes, comme Boutemy, François Masai, Jacques Stiennon et Hanns Swarzenski avaient déjà avancés.

²⁰⁵⁸ A. VON EEUW, *op.cit.*, p. 347.

N'était-ce en effet pas à Liège que les grands précurseurs de la question mosane, comme Charles de Linas, Jules Helbig, Marcel Laurent et Otto von Falke, avaient également situé le centre névralgique de l'art mosan ?

Pourtant, au XI^e siècle, dans le diocèse de Liège, sous l'impulsion de quelques grands abbés réformateurs²⁰⁵⁹, de nombreux *scriptoria* étaient entrés en activité. L'étude des relations entretenues entre les différentes abbayes du diocèse et les régions avoisinantes, l'examen rétrospectif de la carrière ecclésiastique de certains abbés, et enfin, l'observation des transferts d'individus, au sein des congrégations d'un même ordre, allaient permettre aux spécialistes de reconstituer patiemment le profil de l'enluminure mosane du XI^e siècle, ses principales sources d'influences, et ses points de rayonnement.

C'est par cette méthode que, nous l'avons vu, le Père Coens avait pu rapprocher le célèbre psautier de Wolbodon de l'enluminure produite vers l'an mil dans le diocèse d'Utrecht, région d'origine du grand prélat.

Par un procédé analogue, Dom Nicolas Huyghebart, retraçant la carrière de l'abbé Manassès, ancien moine de Saint-Airy de Verdun, allait tenter de démontrer comment un sacramentaire (Paris, *BN*, ms. Lat. 819) destiné à l'abbaye Saint-Laurent de Liège, avait pu finalement aboutir à l'abbaye française de Bergues Saint-Vinoc²⁰⁶⁰. L'identification de ce type d'échange éclairait d'un jour particulier l'étude des différents courants d'influence.

En complément à cette étude, Anton von Eeuw proposait également d'attribuer à Liège une *Vita* de Bergues Saint-Vinoc, manuscrit que Manassès aurait également pu emporter avec lui²⁰⁶¹.

Il n'était pas rare que certains abbés se retrouvent, simultanément ou successivement, à la tête de plusieurs abbayes. Cette situation restait rarement sans influence sur la production manuscrite des abbayes concernées. Dans cette optique, les liens de parenté unissant les manuscrits de Saint-Jacques de Liège à ceux de Gembloux, abbayes dirigées toutes deux par l'abbé Olbert dans le 2^e/4 du XI^e siècle, purent aisément s'expliquer²⁰⁶².

2059

²⁰⁶⁰ N. HUYGHEBART, *Le Sacramentaire de l'abbé Manasses de Bergues-Saint-Vinoc*, dans *Annales de la Société d'émulation de Bruges*, t. 84, 1947, p. 1-11 ; A. VON EEUW, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, F 24, p.229 ; Anton von Eeuw envisageait que le Sanctoral du *Sacramentaire* de Manasses ait pu être amené à Saint-Laurent par un voyageur ; A. VON EEUW, dans *Rhein und Maas*, II, p. 347-349 ; M.-R. LAPIÈRE, *La Lettre ornée*, p. 120.

²⁰⁶¹ A. VON EEUW, dans *Rhein und Maas*, II, p. 349.

²⁰⁶² A. BOUTEMY, *Un grand abbé du XI^e siècle. Olbert de Gembloux*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 40, 1935, p. 43-85 ; M.-R. LAPIÈRE, *La lettre ornée*, p. 55-61.

Par un processus analogue, la dépendance d'une série de manuscrits stavelotains au style du maître du *Registrum Gregorii*²⁰⁶³ put s'expliquer en regard de la biographie de l'abbé Poppon, qui avait également dirigé les abbayes de Trèves et d'Echternach²⁰⁶⁴.

La forte influence stylistique du groupe Trèves-Echternach, déjà présente dans la décoration de la célèbre page de dédicace du Grégoire de Naziance (*KBR*, II 2570)²⁰⁶⁵, se dessine encore plus précisément dans les ornements de trois autres manuscrits : une *Vita Sancti Remacli* (Bamberg, *Staatsbibliothek*, Msc. Hist. 161), un psautier (*British Library* Add. 18043) et l'évangélaire (Catalogue de la coll. *Chester Beatty* n° 17). André Boutemy avait envisagé, pour justifier le caractère trévire prononcé de ces trois manuscrits, l'intervention directe d'artistes mosellans²⁰⁶⁶. Anton von Eeuw estimait, au contraire, que leur décoration devait être comprise comme le résultat d'une influence du groupe Trèves-Echternach, et non comme une part intégrante de sa production²⁰⁶⁷. Les lettrines des trois manuscrits précités ne constituaient, selon lui, qu'une adaptation du style caractéristique des manuscrits de l'entourage du *Registrum Gregorii*. Il rappelait, par ailleurs, que la diffusion de cette influence touchait également, à cette époque, toute la région rhénane²⁰⁶⁸.

L'influence des manuscrits du groupe Trèves-Echternach constitue, comme à la fin du siècle précédent, une des tendances principales des premières décennies du XI^e siècle mosan. On la rencontre principalement à Stavelot, mais également, de manière sporadique, dans d'autres ateliers du diocèse. Elle semble avoir gagné Gembloux, de manière indirecte, par l'intermédiaire du psautier de Wolbodon, lequel servit visiblement de modèle à plusieurs

²⁰⁶³ Karl Hermann Usener considérait la dépendance stylistique aux œuvres du groupe Trèves-Echternach comme la caractéristique principale des manuscrits stavelotains des premières décennies du XI^e siècle ; K.H. USENER, dans *L'Art mosan*, p. 107, n. 5.

²⁰⁶⁴ A. BOUTEMY, *le manuscrit à peintures* dans le catalogue de l'exposition *Trésors des abbayes de Stavelot, Malmédy et dépendances*, Stavelot, 1965, p. 13 ; A. VON EEUW, dans *Rhein und Maas II*, p. 346-347 ; M. R. LAPIÈRE, *op.cit.*, p. 253-257.

²⁰⁶⁵ L'origine stavelotaine de ce manuscrit fut remise en question par François Masai, qui, sur base d'une annotation retrouvée dans l'ancien catalogue de la bibliothèque abbatiale, pensait pouvoir en situer la réalisation à Lobbes ; F. MASAI, dans le catalogue de l'exposition *Trésors d'Art de la vallée de la Meuse*, Paris, 1952, n° 218 ; Usener devait toutefois rejeter cette hypothèse ; K. H. USENER, dans *L'Art mosan*, p. 107, n. 5.

²⁰⁶⁶ A. BOUTEMY, *op.cit.*, p. 13 ; Marie-Rose Lapière, à la suite d'André Boutemy, tenait cette hypothèse pour très plausible. La véritable production stavelotaine, encore redevable aux traditions franco-saxonnes, était incarnée, à ses yeux, par deux manuscrits plus anciens remaniés à l'abbaye même au début de l'abbatiat de Poppon : *le Liber pastoralis* (*KBR* 19600) et le *Commentaire sur les psaumes* (*KBR*, II 2571) ; M.-R. LAPIÈRE, *La lettre ornée*, p. 250 et 253.

²⁰⁶⁷ À propos des manuscrits apparentés au *Registrum Gregorii* voir B. NITSCHKE, *Die Handschriftengruppe um den Meister des Registrum Gregorii*, *Münstersche Studien zur Kunstgeschichte*, Band 5, Recklinghausen, 1966.

²⁰⁶⁸ Il appuyait cette observation sur la structure de la majuscule *O(riundus)* du fol. 11v de la *Vita Remacli*, dont le tracé caractéristique, anguleux et serré, se retrouve également dans les lettrines du *Psautier* et de l'*Évangélaire* stavelotains ; A. VON EEUW, *op.cit.*, p. 346-347 ; M.-R. LAPIÈRE, *op.cit.*, p. 253.

manuscrits transcrits à l'époque d'Olbert. Elle apparaît également, sous une forme quelque peu différente, assez proche des œuvres colonaises contemporaines, dans les ornements de l'évangélaire de la collégiale Notre-Dame de Tongres, manuscrit dont l'origine exacte reste cependant indéterminée²⁰⁶⁹.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler, à ce sujet, que le plat de reliure de cet évangélaire est orné du célèbre ivoire de la *Crucifixion*. Or, la question des ivoires mosans du XIe siècle est, elle aussi, intimement liée à la problématique de l'influence du maître du *Registrum Gregorii*. Karl Nordenfalk, soulignons-le, attribuait au maître en personne le célèbre ivoire du plat de reliure de l'*Évangélaire* de Notger²⁰⁷⁰. Sans en arriver à une position aussi extrême, Ursula Nilgen, dans le cadre des recherches doctorales qu'elle consacrait aux *Codex Douce 292* de la *Bodleian Library* d'Oxford, parvint à démontrer le caractère omniprésent de son influence, tant dans le domaine de l'enluminure que dans celui de la sculpture sur ivoire. Cette perspective laissait entrevoir l'existence, au XIe siècle, en région mosane, d'une production artistique de caractère unitaire, toutes techniques confondues²⁰⁷¹. La disparition des œuvres orfévres du XIe siècle apparaît, sous cet angle, d'autant plus regrettable (pl. 114 à 116).

Charles T. Little, dans un article consacré à l'ivoire mosan des *Noces de Cana*, conservé au musée de Cleveland, attirait l'attention des lecteurs sur un ensemble de similitudes stylistiques l'apparentant aux enluminures de l'évangélaire de Judith de Flandres (Fulda, *Hessisches Landesbibliothek*, Ms Aa 21)²⁰⁷². Ce type de parenté, difficilement contestable, ouvre à nouveau la question de la polyvalence des artistes médiévaux. Serait-il invraisemblable d'imaginer que les enlumineurs aient également été capables de tailler l'ivoire ?

²⁰⁶⁹ A. VON EEUW, dans *Rhein und Maas*, II, p. 347.

²⁰⁷⁰ K. NORDENFALK, *Der Meister des Registrum Gregorii*, dans *Münchener Jharbuch der Bildendenkunst*, 1950, p. 74 ; A. VON EEUW, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, F9, p. 221.

²⁰⁷¹ U. NILGEN, *Der Codex Douce 292 der Bodeleian Library zu Oxford. Ein ottonisches Evangeliar*, Bonn, 1967, p.195-200 ; nous renverrons le lecteur au chapitre que nous consacrons, dans cette étude, à l'historiographie des débats liés aux ivoires mosans du XIe siècle ; Anton von Eeuw estimait quant à lui que les enluminures étudiées par U. Nilgen dérivait leur caractère ottonien classicisant des œuvres de l'époque notgérienne, ce qui expliquait leur parenté avec les œuvres du Maître du *Registrum* ; A. VON EEUW, *op.cit.* , p. 349.

²⁰⁷² C. T. LITTLE, *Again the Cleveland book-shaped reliquary*, *op.cit.* , p. 86; Pour notre part, nous relevons également des connivences formelles et stylistiques entre les petites figures de cet ivoire et les dessins en camaïeu du maître du *Pentateuque* dans la *Bible* de Stavelot.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Anton von Eeuw avait démontré la fiabilité du classement de Max Schott, par le biais d'une approche novatrice des courants d'influences venus de Flandres, et plus précisément de l'abbaye Saint-Bertin de Saint-Omer. Il proposait, en effet, de reconnaître, dans ces courants stylistiques, les principaux ferments à l'origine d'une enluminure spécifiquement mosane, telle qu'on pouvait la percevoir dans les principaux manuscrits du groupe établi par Schott.

Ce nouveau style, combiné à des éléments d'inspiration ottonienne, était déjà repérable dans le célèbre évangélaire de Saint-Laurent, daté des années 1130-1140 (*KBR* Ms. 18383), se retrouve sous une forme mieux définie encore dans des œuvres plus récentes, situées pour la plupart vers le milieu et dans le troisième quart du XI^e siècle, soit le Florus, le sacramentaire de Manassès, l'évangélaire de Bonviller, l'évangélaire de Judith de Flandres et un dernier évangélaire de provenance indéterminée (*KBR*, Ms. II 175). Anton von Eeuw en relevait également la trace, quoi que sous une forme intermédiaire combinée à des éléments ottoniens, dans le collectaire de Stavelot (*KBR*, Ms.1813)²⁰⁷³. Il observait également cette double influence dans le sacramentaire de Bamberg, dont les deux représentations de l'*Ascension* semblaient dériver, l'une d'un modèle ottonien, et l'autre d'un modèle flamand²⁰⁷⁴. D'autres tendances, peut-être moins facilement identifiables, semblaient toutefois se combiner aux premières. Anton von Eeuw proposait, par exemple, de chercher à Prüm l'origine du format étroit du sacramentaire de Bamberg, de celui de Manassès, et de l'évangélaire de Judith²⁰⁷⁵.

Le psautier d'Hastière (Munich, Ms. CLM 13067) peut faire l'objet d'un raisonnement analogue²⁰⁷⁶. Typiquement mosan par l'écriture, sa décoration semblait en revanche se rattacher à deux tendances stylistiques distinctes. La première, observable sur une série de représentations en pleine page, très colorées, dérivait visiblement des traditions insulaires et franco-saxonnes. La seconde, qui concerne l'ensemble des lettres ornées, présentait quant à elle des caractéristiques typiquement rémoises. Max Schott avait déjà signalé cette diversité

²⁰⁷³ A. VON EEUW, catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, F 20, p. 227.

²⁰⁷⁴ A. VON EEUW, dans *Rhein und Maas*, II, p. 347.

²⁰⁷⁵ A. VON EUW, catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, F 22, p. 228.

²⁰⁷⁶ Ce manuscrit, qui suscita très tôt l'intérêt des spécialistes, engendra une littérature abondante ; U. BERLIERE, *Note sur un ancien psautier manuscrit du prieuré d'Hastière*, dans *Revue bénédictine*, t. 9, 1892, p. 109-112 ; M. COENS, *Litanies d'Hastière-Waulsort*, dans *Analecta Bollandiana*, t. 55, 1937, p. 60-62 ; G. SWARZENSKY, *Denkmäler der suddeutschen Malerei des frühen Mittelalters*, Band I, Leipzig, 1901, p. 19 et 88 ; J. PROCHNO, *Das Schreiber und Dedikationbild in der deutschen Buchmalerei*, Leipzig, 1929 .

apparente, sans toutefois parvenir à l'expliquer²⁰⁷⁷. Karl Hermann Usener parvint à débrouiller une partie du problème. Il avait effectivement repéré une série d'analogies unissant ces élégantes lettrines et les initiales de la célèbre Bible de Saint-Hubert²⁰⁷⁸. C'est donc par Saint-Hubert que la diffusion des initiales du type rémois semblait s'être faite²⁰⁷⁹.

André Boutemy avait exprimé quelques regrets quant à la décision des organisateurs de l'exposition itinérante de 1951-1952 d'ouvrir le manuscrit sur une de ses lettres ornées. Selon lui, ses enluminures en pleine page révélaient en effet bien davantage la diversité des sources carolingiennes et post-carolingiennes à l'origine de sa décoration²⁰⁸⁰.

Anton Von Eeuw chercha, ici également, à débrouiller le mode d'implantation de ce style en région mosane. Il pensait effectivement en retrouver la trace dans la décoration du psautier de Saint-Vincent de Soignies. Après avoir, comme Hans Swarzenski et André Boutemy, évoqué une filiation avec certains manuscrits anglo-saxons²⁰⁸¹, il entreprenait de retracer les étapes par lesquelles ces influences anglaises se seraient infiltrées dans nos régions. Après avoir transité par la Normandie, elles auraient touché le Hainaut, via Saint-Vincent de Soignies, pour ensuite gagner l'ensemble du diocèse de Liège, dans les dernières décennies du XI^e siècle²⁰⁸². Il relevait également des traces de cette stylistique venue d'Outre-Manche dans le lectionnaire de la cathédrale de Liège (*Trésor de la cathédrale*) et le *Martyrologue* de Saint-Laurent (KBR, ms 10849-54). Il y reconnaissait une des sources

²⁰⁷⁷ M. SCHOTT, *op.cit.*, p. 53-54.

²⁰⁷⁸ Il s'agit d'un addenda à l'article suivant ; K. H. USENER, *das Breviar Clm. 2361 der bayerischen Staatsbibliothek und die Anfänge der romanischen Buchmalerei in Lüttich. Excurs zum Psalterium Clm. 13067 der Münchner Staatsbibliothek*, dans *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3e sér., t. 1, 1950, p. 89-90 ; J. STIENNON, dans *L'art mosan. Journée d'études*, p. 94-95 ; Anton VON EEUW, dans *Rhein un Maas*, II, p. 349 ; Dès l'année suivante, George Despy devait contester, sur deux points, l'analyse brillante de Karl Hermann Usener. Il repoussait la datation du psautier, qui provenait selon lui, non pas d'Hastière, mais de la maison mère de Waulsort, dans les années consécutives à la fin de l'abbatit de Lambert, soit après 1075. Ses conclusions ne seraient cependant guère suivies ; G. DESPY, *Le scriptorium de l'abbaye de Waulsort au XI^e siècle. La provenance du psautier-hymnaire München Bayer. Staatsbibl. Clm 13067*, dans *Le Moyen Age*, t. 59, 1953, p. 87-115 ; M.-R. LAPIÈRE, *La Lettre ornée*, p. 314.

²⁰⁷⁹ Et non par le *scriptorium* de Saint-Laurent comme Max Schott l'avait tout d'abord supposé ; M. SCHOTT, *op.cit.*

²⁰⁸⁰ *Discussion, L'Art mosan*, dans *Journées d'études*, p. 102.

²⁰⁸¹ Il rapprochait, par exemple, certaines décorations du psautier d'Hastière-Waulsort de figurations d'un type analogue contenues dans le célèbre psautier Albani d'Hildesheim et dans la Bible de la cathédrale de Durham, illustrée par des peintres normands, aux alentours de 1090.

²⁰⁸² A l'aube des années septante, Herbert Köllner avança l'hypothèse d'une transcription de l'évangélaire de Judith de Flandres en Angleterre. Le manuscrit aurait ensuite été décoré à Liège par le peintre du sacramentaire de Bergues Saint-Vinoc lors du séjour de Judith à Bruges de 1066 à 1071 (A. VON EEUW, *op.cit.*, p. 349-350) ; Cette hypothèse est de nos jours communément admise ; C. JACOBI-MIRWALD, H. KÖLLNER, *Die Illuminierten Handschriften der Hessischen Landesbibliothek Fulda, Handschriften des 6. bis 13. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1993, n° 22 ; P. MAC GURCK, J. ROSENTHAL, *The Anglo-Saxon Gospel Books of Judith, Countess of Flanders : Their text, make-up and function*, dans *Anglo-Saxon England*, 24, 1995, p. 251-308 ; C. T. LITTLE, *Again the Cleveland Book-Shaped reliquary*, *op.cit.*, p. 86.

majeures du style vivant et coloré du célèbre Godéran, actif à Lobbes et à Stavelot dans les dernières années du XI^e siècle²⁰⁸³.

Marie-Rose Lapière, reprenant à son tour la problématique du psautier d'Hastière, envisageait l'intervention de trois mains différentes. A la troisième main, elle attribuait la lettrine *D(ixit)* du folio 143 v. Cette lettrine, qui ne pouvait d'aucune manière résulter d'une addition postérieure, semblait se rattacher au style des premières décennies du XII^e siècle. Cette observation, induisant du même coup une révision de la datation du manuscrit dans son entièreté, impliquait un repositionnement de ses lettrines au sein de l'évolution stylistique des lettres ornées mosanes ; le raidissement formel de certaines volutes, perçu jusqu'alors comme un archaïsme, devait, selon elle, être interprété sous l'angle du style lourd et rigide caractéristique des productions du XII^e siècle²⁰⁸⁴.

c. les débuts du style roman dans l'art mosan...

Il existe entre la production manuscrite mosane du XI^e siècle et celle du siècle suivant une césure particulièrement bien tranchée, un passage sans transition apparente, entre le style ottonien tardif tel qu'on le rencontre dans les principaux manuscrits du XI^e siècle, et le style roman à proprement parler, caractéristique de la production du siècle suivant. Cette évolution soudaine demeurerait tout aussi inexplicquée, et apparemment inexplicable, que l'émergence soudaine des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, à l'aube du XII^e siècle. Il semblait y avoir eu, en région mosane, une césure nette, un fossé, entre les productions de l'art ottonien tardif et les premiers chefs-d'œuvre de l'âge roman.

C'est du moins ce que l'on pensait jusqu'à ce que Karl Hermann Usener parvienne à démontrer la non-recevabilité de ce concept. L'isolement artistique des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy lui semblait être, en réalité, bien plus apparent que véritable²⁰⁸⁵. Si l'on quittait le strict domaine des arts du métal, particulièrement pauvre au tournant des XI^e et XII^e siècles, pour se tourner vers la peinture de manuscrit, l'idée du météore initiant à lui seul les splendeurs du XII^e siècle semblait se dissiper. Deux manuscrits, qui avaient jusqu'alors été envisagés comme des manifestations ponctuelles et isolées, le bréviaire Clm. 23261 de

²⁰⁸³ *Idem*, p.350.

²⁰⁸⁴ M.- R. LAPIÈRE, *la lettre ornée*, p. 314-315.

²⁰⁸⁵ Nous invitons le lecteur à se référer au chapitre de cette thèse consacré à la problématique des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy.

Munich et la célèbre bible de Stavelot (*British Library*, Add. Ms. 28106-07), servaient de fondements à cette hypothèse (pl. 77)²⁰⁸⁶.

Sur base d'une annotation récente le rattachant à l'évêque Ellehard de Freising (1052-1078), la réalisation du bréviaire de Munich avait longtemps été située dans le troisième quart du XIe siècle. Or, les *communicantes* de son calendrier indiquaient clairement Saint-Laurent de Liège, abbaye où le manuscrit n'avait probablement pas été transcrit, mais à laquelle il avait incontestablement été destiné²⁰⁸⁷. Pourtant, le style de son décor présentait d'importantes divergences par rapport aux manuscrits mosans de cette époque. Le vocabulaire ornemental des initiales, formant des rinceaux symétriques au tracé très régulier, semblait bien davantage s'apparenter aux compositions du XIIe siècle. Il en allait de même du *Nolli me tangere*, visiblement dérivé d'une représentation analogue du sacramentaire de Bamberg, manuscrit très probablement issu du *scriptorium* de la cathédrale Saint-Lambert. Il s'en différençait cependant, à la fois, par une nouvelle conception de la profondeur, progressant vers une notion tri-dimensionnelle de l'espace, et par une conception plus schématique des anatomies. Les anges de la miniature accompagnant le *sanctus*, visiblement inspirés par des modèles byzantins, se différençaient également de façon tranchée des figurations traditionnelles des manuscrits mosans, et plus précisément liégeois, du milieu du siècle²⁰⁸⁸. Sur base de ces observations, Karl Hermann Usener, repoussait sa réalisation sous le second abbatiat de Bérenger, soit entre 1096 et 1116, à la frontière des XIe et XIIe siècles²⁰⁸⁹. Cette nouvelle datation lui semblait confirmée par la Bible de Stavelot, dont la date d'achèvement, en 1097, était fermement établie sur base de son colophon²⁰⁹⁰. Sa décoration pouvait être, selon Usener, partagée entre trois mains principales, clairement différençables l'une de l'autre ; le maître du *Pentateuque*, celui de la *Majesté* et celui de Saint-Luc²⁰⁹¹. Le style très personnel de ces trois peintres procédait, à l'évidence, de cheminements artistiques individuels. Usener estimait toutefois pouvoir dégager, de l'ensemble de ces décorations, une référence commune à l'art byzantin. Cette référence, conjuguée à l'utilisation potentielle de

²⁰⁸⁶ K. H. USENER, *Das Breviar Clm 23261 der Bayerischen Staatsbibliothek und die Anfänge der romanischen Buchmalerei in Lüttich*, dans *Münchener Jahrbuch*, 1950, p. 78-92 ; *Les débuts du style roman dans l'art mosan*, dans *l'Art mosan, Journées d'études*, p. 103-112 ; article réédité à titre posthume, sans notes infra-paginales, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*.

²⁰⁸⁷ K.H. USENER, *Das Breviar Clm 23261*, p. 79.

²⁰⁸⁸ *Idem*, p. 83-86.

²⁰⁸⁹ *Idem*, p. 79 et 87-88.

²⁰⁹⁰ *Idem*, p. 87 et *Les débuts du style roman*, p. 109.

²⁰⁹¹ *Les débuts du style roman*, p. 104.

modèles antiques, dans le cas du maître du Pentateuque, venait se greffer sur un substrat ottonien.

Une forte influence byzantine, un style antiquisant, et un substrat ottonien ; il s'agissait bien là des tendances stylistiques par lesquelles Marcel Laurent déjà, et bien d'autres après lui, avaient tenté de justifier le miracle des fonts de Saint-Barthélemy²⁰⁹². Confrontés à la tradition manuscrite des dernières décennies du XIe siècle, la célèbre cuve baptismale, sans en perdre son caractère d'exception, retrouvait en quelque sorte, une légitimité.

Karl Hermann Usener considérait toutefois la bible de Stavelot et le bréviaire de Munich comme des manifestations relativement isolées, et cela d'autant plus que le ce dernier s'inscrivait assez difficilement au sein des manuscrits produits à la même époque par ou pour le *scriptorium* de Saint-Laurent. Cette dernière opinion devait toutefois être nuancée. Marie-Rose Lapière insistait, à la suite d'Usener, sur l'influence capitale du bréviaire de Munich sur les premiers développements de la peinture de manuscrit, à l'aube du XIIe siècle²⁰⁹³. Elle tenait toutefois à nuancer les propos de l'érudit allemand ; ses représentations figurées semblaient effectivement résulter d'un effort individuel, situé entre les traditions des XIe et XIIe siècles. Les lettrines, en revanche, accusaient un certain décalage, dans le sens où elles présentaient, avec plus d'un demi-siècle d'avance, les caractéristiques formelles des belles initiales des manuscrits mosans liés à l'ordre de Prémontré. Cette constatation devait l'amener à envisager l'éventualité d'une évolution de l'enluminure mosane suivant deux lignes parallèles. Les lettres ornées avaient connu une longue maturation tout au long du XIe siècle. Elles avaient, de cette manière, put développer un style véritablement mosan. En revanche, les compositions figurées qui, en dépit de quelques beaux exemples, restaient relativement exceptionnelles au XIe siècle, durent attendre le siècle suivant pour élaborer un style original, peut-être alors sous l'impulsion de l'orfèvrerie²⁰⁹⁴.

Le bréviaire de Munich affichait un style assez différent de ce qui se faisait alors à Saint-Laurent. Marie-Rose Lapière y relevait en revanche quelques affinités avec les lettrines de certains manuscrits provenant de l'abbaye Saint-Jacques. Elle suspectait dès lors l'utilisation de modèles de même provenance²⁰⁹⁵. La parenté déjà relevée entre ce bréviaire et le sacramentaire de Bamberg, consacré à l'usage liturgique de Saint-Lambert, attira son

²⁰⁹² *Idem*, p. 110-112; M. LAURENT, *Art rhénan, art mosan, art byzantin*, dans *Byzantion*, 1931.

²⁰⁹³ M.-R. LAPIÈRE, *La Lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine*, Bibliothèque de la faculté de Philosophie et Lettres de l'ULg, Fascicule CCXXIX, Paris, 1981, p. 130-140 et p. 334-340.

²⁰⁹⁴ *Idem*, p. 340.

²⁰⁹⁵ Elle songeait par exemple au manuscrit *Membr.* II 88 de Gotha, Ms. 314 de Darmstadt et Ms. Wallraf 163 de Cologne, provenant tous les trois de l'abbaye Saint-Jacques ; *Idem*, p. 132.

attention vers le milieu cathédral. La bibliothèque cathédrale, détruite par l'incendie de 1185, aurait pu être la source des modèles du bréviaire de Munich et du lot des manuscrits apparentés, provenant de Saint-Jacques. La comparaison établie par Anton von Eeuw entre le bréviaire de Munich et un sacramentaire ramené de Mayence par les chanoines de Saint-Aubin, vers le milieu du XIe siècle, lui semblait être un argument complémentaire en faveur de cette hypothèse²⁰⁹⁶. Frédéric de Basse-Lotharingie, archidiacre de Saint-Lambert, qui faisait partie du voyage, aurait pu alors introduire à Saint-Lambert une série de manuscrits originaires de Mayence. Ces derniers auraient pu, par la suite, servir de modèle au bréviaire de Munich et à ses proches parents²⁰⁹⁷.

d. le XIIe siècle

La transition entre les manuscrits du XIe siècle et les grands chefs-d'œuvre de l'enluminure mosane du XIIe siècle semblait coïncider avec l'implantation des chanoines Prémontrés en région mosane. Alors que l'activité des *scriptoria* bénédictins marquait un net essoufflement, les fondations prémontrées allaient, à leur tour, prendre une part active dans la production de manuscrits ornés. Outre une production de manuscrits usuels ne présentant rien d'exceptionnel, hormis quelques lettrines, cette nouvelle impulsion prémontrée semble s'être trouvée à l'origine d'un groupe de manuscrits richement ornés, composé principalement des Bibles. Il s'agit, dans une suite chronologique, des Bibles de Bonne-Espérance et de Parc, des manuscrits du groupe Averbode-Floreffe, et de quelques fragments, non situés, mais apparentés par le style : le *Pseudo-psautier* de Berlin, le sacramentaire de Cologne, le feuillet Wittert et son proche parent du *Victoria & Albert Museum* (pl. 80 à 82).

-les rapports avec l'orfèvrerie

L'évolution de l'enluminure mosane, vers un style directement influencé par l'orfèvrerie, ne manqua pas d'aiguiser la curiosité des historiens de l'art.

²⁰⁹⁶ A. VON EEUW et J. M. PLOTZEK, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Band I, Cologne, *Schnütgen Museum*, p. 223-230.

²⁰⁹⁷ M.-R. LAPIÈRE, *La Lettre Ornée*, p. 336.

En 1907, Otto von Falke y faisait déjà brièvement allusion, et, en 1913, Marcel Laurent et Joseph Brassine envisageaient la possibilité d'une influence directe de l'orfèvrerie, sur le style des miniatures du feuillet Wittert²⁰⁹⁸.

H. P. Mitchell de son côté, dans une suite d'articles consacrés à l'œuvre de l'orfèvre Godefroid, avançait un rapprochement entre les miniatures de la Bible de Floreffé et les motifs gravés de la couronne de lumière d'Aix-la-Chapelle²⁰⁹⁹. Toujours dans une même optique, Marcel Laurent, en 1931, relevait la présence, sur certaines lettrines de la Bible de Stavelot, d'éléments ornementaux dérivés des arts du métal ; observation lourde de sens, l'orfèvrerie mosane contemporaine de Godéran ayant totalement disparu²¹⁰⁰.

Karl Hermann Usener allait également aborder le problème des rapports existant entre l'orfèvrerie et la peinture de manuscrits, une première fois en 1933, dans son étude consacrée au phénomène de la descendance artistique des fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy, et d'une manière plus aboutie encore, dans un article consacré aux *Crucifixions* mosanes publié dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*. Il devait cependant s'écarter du concept d'une influence directe et unilatérale de l'orfèvrerie sur la miniature en insistant, au contraire, sur le caractère unitaire de l'art mosan au cours de l'époque romane. Appuyant son raisonnement sur les connexions étroites reliant d'une part la *Crucifixion* du sacramentaire de Cologne (Cologne, *Dombibliothek*, ms. 157), et des représentations analogues sur des orfèvreries d'origines et d'époques diverses, il allait, pour la première fois, évoquer l'existence probable de cahiers de modèles communs aux différentes techniques, idée qui, nous le verrons plus tard, allait faire son bout de chemin²¹⁰¹.

Marcel Laurent avait, au cours de ses recherches, attiré l'attention sur l'abbaye de Stavelot. Un raisonnement analogue devait conduire Suzanne Collon-Gevaert à attribuer les enluminures du groupe Averbode-Floreffé à un atelier d'enluminure dont le siège se serait précisément trouvé à Stavelot. Elle appuyait essentiellement son raisonnement sur les similitudes qui unissaient, selon elle, ces enluminures aux émaux produits pour Stavelot sous

²⁰⁹⁸ O. VON FALKE, dans *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*, Lehnert (éd.), t. I, Berlin, 1907, p. 269 ; M. LAURENT et J. BRASSINE, *Miniature inédite de la collection Wittert*, dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, 1913, p. 1.

²⁰⁹⁹ H. P. MITCHELL, *Some enamels of the school of Godefroid de Claire*, dans *Burlington Magazine*, 35, 1919-1920.

²¹⁰⁰ M. LAURENT, *Art rhénan, art mosan, art byzantin*, dans *Byzantion*, 1931, p. 92-93.

²¹⁰¹ K. H. USENER, *Reiner von Huy un seine künstlerische Nachfolge*, extrait du *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, VII, p. 117 ; *Kreuzigungsdarstellungen in der mosanen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1934, p. 201-209.

l'abbatiate de Wibald²¹⁰². Cette hypothèse ne serait toutefois guère suivie. Jacques Stiennon en 1952, à l'occasion des *Journées d'études* parisiennes, soulignait avec pertinence que, alors que Stavelot était une abbaye bénédictine, les manuscrits mentionnés par Suzanne Collon-Gevaert émanaient tous d'établissements prémontrés.

Cette dépendance de l'enluminure aux techniques de l'orfèvrerie, et plus précisément à l'émaillerie se traduisait en général par l'utilisation de couleurs vives et tranchées. Parallèlement à ce goût prononcé pour les aplats colorés, repérable dans les principaux manuscrits mosans du XIIe siècle, Anton von Eeuw évoquait l'existence d'un groupe particulier de manuscrits, situé dans le dernier tiers du XIIe siècle, et que les critères habituellement avancés ne pouvaient suffire à définir. Ce groupe représenté, entre autres, par le sacramentaire de Cologne (*Dombibliothek*, Ms. 57), se caractérisait par une stylisation du dessin comparable à ce que l'on peut rencontrer dans la gravure. Anton von Eeuw avançait à ce sujet une comparaison avec le nielle, technique qui avait vraisemblablement fait son apparition dans l'orfèvrerie rhéno-mosane vers la même époque²¹⁰³.

L'influence esthétique de l'orfèvrerie ne se faisait pas uniquement ressentir sur les représentations figurées. Marie-Rose Lapière en relevait également des traces évidentes dans la décoration des lettrines et des initiales. Cette influence se traduisait, non seulement dans le goût prononcé des peintres pour l'or et des couleurs vives rappelant le chatoyement des émaux, mais également dans un raidissement caractéristique des formes. Les volutes, qui avaient perdu de leur naturalisme, étaient rassemblées par des motifs récurrents évoquant la forme d'une bague orfèvrée. Cette dépendance totale à l'orfèvrerie, dans laquelle Marie-Rose Lapière reconnaissait la marque d'une sensible décadence, était particulièrement présente dans le recueil des vies de saints de Saint-Laurent (*KBR*, ms. 104-105).

-style prémontré ou style mosan ?

Le fait que les plus beaux manuscrits du XIe siècle aient été directement liés à l'impulsion donnée par quelques grands abbés réformateurs n'avait pas échappé à la sagacité

²¹⁰² S. COLLON-GEVAERT, *L'origine de la Bible d'Averbode*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'Art*, 1935, p. 213-219 ; Dans un article antérieur de la même revue, Suzanne Collon-Gevaert avait tenté de démontrer la supériorité de l'évangélaire d'Averbode sur la Bible de Floreffe, laquelle, selon elle, dérivait directement de ce premier manuscrit; *Le modèle de la Bible de Floreffe*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 5, 1935, p. 17-25.

²¹⁰³ Anton Von Eeuw intégrait dans ce groupe le traité de médecine (*British Library*, ms. Harley 1585) et le Zacharias de Saint-Omer (Besançon, ms. 30) ; Anton VON EEUW, dans *Rhein und Maas*, II, p. 251.

des historiens de l'art. De la même manière, il apparut très vite que les chefs-d'œuvre de la miniature mosane du XIIe siècle étaient, pour la plupart, issus de fondations prémontrées. L'évolution des arts au pays mosan semblait, dès lors, directement liée aux aléas de son histoire religieuse. Cette relation incontestable entre la production manuscrite du XIIe siècle et les abbayes norbertines du diocèse de Liège devait donner lieu à diverses interprétations.

Jacques Stiennon considérait que l'appartenance des manuscrits du groupe Averbode-Floreffe à des abbayes prémontrées constituait un élément capital, qu'il fallait absolument prendre en compte dans l'étude de leur genèse et de leurs rapports stylistiques mutuels. Il rappelait, par ailleurs, que Rosi Schilling, dans une étude consacrée à l'orfèvrerie allemande des XIIe et XIIIe siècles, avait su mettre en évidence les filiations existant entre la Bible de l'abbaye prémontrée d'Arnstein, et les manuscrits prémontrés mosans²¹⁰⁴. L'expansion de cet ordre canonial, à la fin du XIIe siècle, avait probablement joué un rôle déterminant dans la diffusion du style mosan, en Rhénanie, à la fin du XIIe siècle.

François Masai, de son côté, défendait l'idée selon laquelle l'appartenance des principaux manuscrits enluminés du XIIe siècle à des communautés de chanoines prémontrés reflétait simplement l'évolution significative du paysage religieux de Sambre et Meuse ; les chanoines norbertins se trouvant alors, comme l'avaient été les moines bénédictins au siècle précédent, au cœur d'une dynamique culturelle. Le caractère unitaire de l'art mosan du XIIe siècle dépassait, selon lui, le cadre étroit de l'impulsion prémontrée. Il attribuait cette étonnante homogénéité à des équipes d'artistes laïques, polyvalents, migrant d'abbaye en abbaye, et travaillant dans l'une ou l'autre technique en fonction des commandes²¹⁰⁵.

Marie-Rose Lapière devait, elle aussi, aboutir à des conclusions analogues. L'évolution de l'enluminure mosane du XIIe siècle lui semblait être, comme pour les périodes antérieures et postérieures, le reflet de l'évolution de la société. L'histoire des ordres monastiques y était dès lors directement liée, tout comme celle du développement de la classe laïque, à la fin de la période romane. L'intervention d'artistes laïques, peintres-orfèvres, dans la réalisation des plus belles peintures de manuscrit du XIIe siècle, restait, d'après elle, totalement envisageable. Le vrai reflet de la production spécifiquement monastique de cette période

²¹⁰⁴ Francatsel (éd.), p. 98-99 ; R. SCHILLING, *Studien zur deutschen Goldschmiedekunst des 12 und 13 Jahrhunderts*, dans *Festschrift Otto Schmidt, Form und Inhalt*, Stuttgart, 1951, p. 73-88.

²¹⁰⁵ F. MASAI, *Les manuscrits à peintures de Sambre et Meuse aux XIe et XIIe siècles. Pour une critique d'origine plus méthodique*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1960, p. 187-188.

devait, dans ce sens, être recherché, dans deux manuscrits de Saint-Jacques, le *De Civitate Dei* (KBR 9137) et le *De sancto Lamberto* (KBR 19395)²¹⁰⁶.

Anton von Eeuw interprétait la présence récurrente de larges *In Principio* en pleine page, décorés de médaillons, dans l'angle d'une tradition biblique spécifiquement mosane qui, introduite à la fin du XI^e siècle avec la Bible de Lobbes, se serait poursuivie jusqu'à la fin du XII^e siècle, au travers des *Bibles* de Stavelot, de Parc, de Varsovie, de Saint-Trond et d'Arnstein. Ces Bibles, qui émanaient tout autant d'abbayes prémontrées que bénédictines, étaient en réalité regroupées sous un dénominateur commun : l'art mosan²¹⁰⁷. Il observait, dans ce sens, que certains manuscrits issus du *scriptorium* de Saint-Trond, comme le lectionnaire (*Pierpont Morgan Library*, ms 883) ou le Jean Cassien (Bibliothèque de l'ULg, ms 230D.), affichaient un ensemble de traits stylistiques similaires à ceux rencontrés dans les manuscrits prémontrés. Il reconnaissait l'existence d'une tradition spécifiquement prémontrée, mais la percevait comme le reflet de l'expression artistique mosane du XII^e siècle. Il rappelait, par ailleurs, la dépendance généralisée de la miniature mosane aux techniques de l'émaillerie²¹⁰⁸.

Marie-Rose Lapière devait formuler le même type d'observation au sujet de deux manuscrits provenant de Saint-Laurent de Liège ; les *Dialogues* de Saint Grégoire (KBR, Ms. 9916-17) et les sermons de saint Bernard et de Gueric d'Igny (KBR, Ms. 9645-49). Réalisés tous deux approximativement dans le 3^e/4 du XII^e siècle, ils n'étaient pas sans présenter de troublantes similitudes avec, d'une part, les miniatures du groupe Averbode-Floreffe, et de l'autre, l'orfèvrerie mosane contemporaine²¹⁰⁹.

En 1991, Gretel Chapman, soutenait l'hypothèse selon laquelle la Bible de Floreffe aurait été, à l'origine, écrite pour l'abbaye bénédictine de Florennes. Le manuscrit se serait ensuite retrouvé à Floreffe, pour des raisons inconnues, dans les années 1156-1161. Cette nouvelle attribution était essentiellement établie sur la récurrence, dans le texte des annales, d'annotations concernant directement les moines de Florennes. Cette hypothèse inattendue venait à nouveau poser la question de l'influence réelle des prémontrés, en région mosane, dans le domaine de la pensée et des arts²¹¹⁰.

²¹⁰⁶ M.-R. LAPIÈRE, *op.cit.*, p. 346-350.

²¹⁰⁷ A. VON EEUW, dans *Rhein und Maas II*, p. 353.

²¹⁰⁸ *Idem*, p. 351.

²¹⁰⁹ M.-R. LAPIÈRE, *op.cit.*, p. 158-167.

²¹¹⁰ G. CHAPMAN, *The Floreffe Bible revisited*, dans *Manuscripta*, 35, 1991, p. 96-137; Cette nouvelle attribution fut guère suivie. Anne-Marie Boucher, en 1997, reprenait l'hypothèse traditionnelle selon laquelle la Bible aurait été transcrite pour les chanoines de Floreffe ; A.-M. BOUCHER, dans le catalogue de l'exposition *The Glory of Byzantium*, p. 476-478.

-une certaine iconographie

Parallèlement à ces similitudes de style et d'esthétique, les principaux manuscrits mosans du XIIe siècle partageaient, avec les émaux champlevés contemporains, une tendance prononcée pour les compositions symboliques riches et complexes. Cette voie symbolique, axée sur les parallèles typologiques établis entre les épisodes de l'ancien et du nouveau testament, avait atteint sa plus parfaite expression dans les manuscrits du groupe Averbode-Floreffe.

Suzanne Collon-Gevaert, à la suite de Paul Pédrizet, avait vu, dans les illustrations de la Bible de Floreffe, l'origine des séquences iconographiques caractéristiques des bibles moralisées de l'époque gothique²¹¹¹.

Les illustrations chatoyantes de la Bible de Floreffe et de l'évangélaire d'Averbode constituent une des expressions les plus parfaites et les plus abouties de la symbolique romane. Si certaines enluminures reprennent des thèmes typologiques particulièrement répandus dans l'art mosan, comme, par exemple, *la veuve de Sarepta*, préfigure habituelle de la *Crucifixion*, d'autres illustrations semblent se rapporter à un degré de lecture plus complexe (pl. 80 et 81).

Jacques Stiennon a su décrypter le sens profond des illustrations les plus cryptiques de cette suite de miniatures. Il proposait, par exemple, d'interpréter la superbe enluminure du folio 99, représentant l'*Ascension*, comme une clef de lecture donnant accès au symbolisme typologique. En effet, la représentation du chérubin, de la roue et des oiseaux, au registre inférieur de cette miniature, semblait être une allusion directe à un passage du *Livre d'Ezéchiel* se rapportant à la complémentarité de l'ancien et du nouveau Testament²¹¹². De la même manière, il interprétait la miniature du fol. 3v de la Bible de Floreffe, représentant le banquet des fils et des filles de Job²¹¹³, comme une proclamation de l'idéal de vie Prémontré : l'alliance de la vie contemplative et de la vie active²¹¹⁴. Cette interprétation devait trouver une

²¹¹¹ P. PEDRIZET, *Étude sur le speculum humanae salvationis*, Paris, 1908, p. 145 et sv. ; S. COLLON-GEVAERT, *L'origine de la Bible d'Averbode*, p. 219.

²¹¹² « *Le cercle extérieur voile les choses, le cercle intérieur révèle ce qui était caché. Le Christ s'est fait homme en naissant, agneau en mourant, lion en ressuscitant, oiseau en montant au ciel.* » (Ezechiel I, 15-27 et X, 1-22) ; J. STIENNON, *La miniature mosane*, dans *Les dossiers de l'archéologie*, 1976, p. 125.

²¹¹³ Warner en signalait déjà l'intérêt tout particulier dans son catalogue des manuscrits médiévaux de la *British Library* ; G. F. WARNER, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, Londres, 1903, pl. XV.

²¹¹⁴ J. STIENNON, dans *Rhin-Meuse*, J 27, p. 297.

sorte de confirmation dans l'analyse avancée récemment par A.-M. B (?) au sujet de la représentation de *Transfiguration*, sur le registre supérieur du feuillet opposé ; si les sources iconographiques de cette représentation devaient clairement être recherchées dans le monde byzantin, son interprétation, par un artiste mosan, semblait prendre un sens nouveau. En effet, saint Jean, qui occupe traditionnellement, dans l'art byzantin, la place centrale, aux pieds du Christ, fut, dans le cas présent, remplacé par une représentation de saint Pierre. Cette emphase intentionnelle sur la personne de saint Pierre, considéré comme le premier prêtre de l'ère chrétienne, trouve un sens évident dans le contexte des fondations norbertines²¹¹⁵.

-la question des carnets de modèles (pl. 69-3 et 82)

Frappé, au-delà de l'appartenance de tous ces manuscrits à un même ordre, non seulement par leur étonnante parenté iconographique et stylistique, mais également par leurs étroites affinités avec des orfèvreries rhéno-mosanes, Jacques Stiennon envisageait, à la suite de Karl Hermann Usener, l'existence de cahiers de modèles diffusés par les orfèvres au sein des communautés monastiques pour lesquelles ils étaient appelés à travailler²¹¹⁶.

Dans une même optique, François Masai avait envisagé l'interdépendance de ces différents manuscrits à un archétype commun, probablement un recueil de modèles²¹¹⁷.

Il ne s'agissait toutefois encore que de simples hypothèses, aucun témoignage concret de ces compilations de modèles n'ayant, pensait-on, été conservé. C'est du moins ce que l'on imaginait jusqu'à ce que une identification de ce type soit avancée au sujet d'un cycle iconographique fragmentaire conservé au *Kupferstichkabinett* de Berlin. Boeckler avait pensé pouvoir intégrer ce manuscrit au sein d'un groupe de manuscrits rhénans influencés par la Meuse²¹¹⁸. C'est Paul Wescher qui, quelques années plus tard, sur base d'étroites comparaisons avec la Bible de Floreffe et les *membra disjecta* de Londres et Liège, allait proposer, pour la première fois, de l'attribuer à un atelier mosan. Il pensait alors qu'il s'agissait d'un psautier fragmentaire, inachevé ou dont le texte aurait été perdu²¹¹⁹.

²¹¹⁵ G. CHAPMAN, *Revisiting the Floreffe Bible*, dans *Manuscripta*, 1991, p. 96-131; Catalogue de l'exposition *The Glory of Byzantium*, New York, 1997, p. 476-478.

²¹¹⁶ J. STIENNON, *op.cit.*, p. 99.

²¹¹⁷ F. MASAI, *Les manuscrits à peintures de Sambre et Meuse*, p. 75-80.

²¹¹⁸ A. BOECKLER, *Die Regensburg-Prüfeninger Buchmalerei des 12-13 Jahrhunderts*, Munich, 1924, p. 32.

²¹¹⁹ P. WESCHER, *Eine Miniaturen-Handschrift des 12 Jahrhunderts aus der Maasgegend*. Berliner Museum, *Beiblatt zum Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1928, p. 90-94

Les multiples rapports stylistiques et iconographiques de ce psautier avec de nombreuses œuvres mosanes étaient évidents, de sorte que personne ne songea à contester cette attribution. Karl Hermann Usener, signalait, en 1933, les similitudes indéniables existant entre certaines de ces enluminures et les reliefs des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy²¹²⁰. Comparaison reprise par Hans Swarzenski qui serait le premier à reconnaître, dans le manuscrit de Berlin, un des fameux cahiers de modèles évoqués jadis par Usener²¹²¹. Cette opinion serait, par la suite, reprise par Jacques Stiennon²¹²², mais aussi par R. W. Scheller, qui publiait en 1966 une étude consacrée aux carnets de modèles médiévaux²¹²³.

Elisabeth Klemm, cependant, dans son étude monographique du manuscrit de Berlin, allait contester cette identification. L'unité stylistique et thématique des représentations, ainsi que la logique chronologique suivie de leur classement ne correspondait, selon elle, en rien au caractère disparate et spontané d'un cahier de modèles. Elle préférait y voir un manuscrit, probablement un psautier, conservé à l'état fragmentaire²¹²⁴.

Le recueil de Berlin, que l'on s'accorde ou non pour y reconnaître un carnet de modèles, occupe une place capitale au sein du corpus mosan. Apparenté, comme nous l'avons déjà souligné, aux principaux manuscrits mosans destinés aux abbayes prémontrées, il occupe une position capitale au cœur d'un réseau complexe de connexions stylistiques et iconographiques avec les grands représentants de l'orfèvrerie mosane du XIIe siècle ; les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, les œuvres émaillées associées au nom de l'orfèvre Godefroid, et les orfèvreries de Nicolas de Verdun. Il ne faut dès lors guère s'étonner qu'une œuvre d'un tel intérêt ait engendré d'innombrables discussions d'ordre chronologique. En résumé, ces débats se partagent en deux tendances principales. La première, influencée sans doute par certains détails stylistiques situés à mi-chemin entre les émaux associés à Godefroid de Huy et les premières œuvres de Nicolas de Verdun, tendrait à dater le manuscrit dans le dernier quart du XIIe siècle²¹²⁵. La seconde, influencée par les similitudes existant entre ses illustrations et un

²¹²⁰ K. H. USENER, *Die Künstlerische Nachfolge* : Il se contentait alors d'attribuer le manuscrit de Berlin à l'atelier qui avait enluminé les feuillets isolés de Liège et de Londres. Cette opinion devait toutefois évoluer. Jacques Stiennon nous apprend, dans sa notice du catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, que Karl Hermann Usener, lors d'une discussion, en 1951, s'était avoué convaincu du fait que ces feuillets étaient en réalité les *membra disjecta* de ce manuscrit ; J. STIENNON, dans *Rhin-Meuse*, J 25, p. 296.

²¹²¹ H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, Londres, 1954, p. 31.

²¹²² J. STIENNON, *La Miniature*, dans *Art roman dans la vallée de la Meuse*, 1962, p. 112 ; et IDEM, dans *Rhin-Meuse*, J. 26, p. 296-29.

²¹²³ R. W. SCHELLER, *A Survey of medieval Model Books*, Haarelm, 1963, p. 69-71.

²¹²⁴ E. KLEMM, *Ein romanischer Miniaturenzyklus aus der Maasgebiet*, Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen herausgeben vom Kunsthistorischen Institut der Universität Wienn II, Wienn, 1973, p. 83-85.

²¹²⁵ À cette première tendance, se rattachent les datations avancées par Adolf Boeckler, Jacques Stiennon et R. Scheller ; Adolf Boeckler propose la datation la plus tardive en situant le pseudo-psautier vers 1180 (A.

ensemble d'œuvres plus anciennes regroupant les fonts de Saint-Barthélemy et les orfèvreries liées à l'abbatit de Wibald de Stavelot, tendrait au contraire à le rajeunir, en reculant sa datation vers le milieu du siècle²¹²⁶.

-questions de chronologie

Elisabeth Klemm proposait de situer la réalisation du manuscrit de Berlin à la fin des années 1130. Pour cette datation particulièrement précoce, l'érudite allemande s'était quelque peu détournée des comparaisons généralement établies par rapport à l'évolution stylistique de l'orfèvrerie mosane²¹²⁷ pour se concentrer sur le strict domaine de la peinture de manuscrit. Selon son analyse, le manuscrit de Berlin occuperait une place intermédiaire entre la Bible de Bonne Espérance (1135) et celle de Floreffe, qu'elle situe dans le courant des années 1150²¹²⁸.

Le raisonnement d'Elisabeth Klemm nous conduit fort à propos à aborder la problématique de la chronologie des manuscrits prémontrés ; problématique dont il convient de souligner l'intérêt capital, étant données les connexions étroites établies entre ces manuscrits et les principales œuvres mosanes du XIIe siècle, toutes techniques confondues. Ces manuscrits sont, dans l'ordre de leur création, la Bible de Bonne Espérance, écrite par Henricus de 1132 à 1135, la Bible de Parc, datée de 1148, et, en fin de course, la Bible d'Arnstein, achevée en 1172. La Bible de Floreffe et l'évangélaire d'Averbode doivent se situer chronologiquement à mi-chemin entre les deux dernières mais aucun élément précis concernant la date exacte de leur création n'est connu. Il n'est dès lors pas étonnant, étant donné l'importance de ces manuscrits, qu'un certain nombre d'hypothèses de datation aient été avancées.

BOECKLER, *Abendlandische Miniaturen*, Berlin-Leipzig, 1930, p. 97) ; Jacques Stiennon situe le manuscrit entre Godefroid de Huy et Nicolas de Verdun (J. STIENNON, *la Miniature*, dans *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 112) ; Scheller se prononce quant à lui pour le dernier quart du XIIe siècle (R. W. SCHELLER, *op.cit.*, p. 69).

²¹²⁶ À cette seconde tendance, se rattachent les datations avancées par Paul Wescher, Carl Nordenfalk et Hans Swarzenski ; Dans son étude de l'enluminure mosane pour le volume d'études du catalogue Rhin-Meuse, Anton von Eeuw datait le psautier entre 1130 et 1150 ; A. VON EEUW, *Zur Buchmalerei im Maasgebiet*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 351-352.

²¹²⁷ Elle situe le fragment de Berlin dans une même phase stylistique que les reliefs de la châsse de saint Hadelin et les fragments d'un autel émaillé conservé au Bargello, en prenant le parti pris de dater ces orfèvreries dans le second quart du XIIe siècle, datation qui, l'auteur ne semble toutefois pas s'y arrêter, est pourtant loin de faire l'unanimité. Le lecteur peut à ce sujet consulter nos chapitres relatifs à l'orfèvrerie mosane et plus particulièrement à l'orfèvre Godefroid de Huy ; E. KLEMM, *op.cit.*, p.16 et 83-92.

²¹²⁸ Cet examen met en évidence des similitudes effectivement indéniables entre les lettres ornées du *Livre des Prophètes* de la Bible de Bonne Espérance et certains personnages du manuscrit berlinois ; *Idem*, p. 87 et ill. 116-117.

J. de Smet, qui signalait pour la première fois la Bible de Floreffe dans une étude publiée dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, situait approximativement sa transcription au tournant des XIIe et XIIIe siècles²¹²⁹. Le manuscrit se trouvait alors encore en la possession du sénateur François Vergauwen, de Gand, le *British Museum* n'en ayant fait l'acquisition qu'aux alentours des années 1850²¹³⁰. Cette première hypothèse de datation est ici mentionnée uniquement pour son intérêt archéologique. La codicologie, la paléographie en étaient encore à leurs débuts et il n'était pas encore question d'un art spécifique à la région mosane.

Par la suite, diverses hypothèses de datation, plus ou moins bien établies, furent avancées. Elles varient quelque peu en fonction des auteurs, mais se situent dans l'ensemble dans une tranche chronologique d'une vingtaine d'années, de 1160 à 1180 au plus tard, ce qui correspond *grosso modo* à la phase d'apogée de l'orfèvrerie mosane.

Seule Gretel Chapman devait se dégager du courant principal en avançant une datation particulièrement précoce, à la fin des années 1130²¹³¹. Cette nouvelle hypothèse était établie, en grande partie, sur une observation faite par Bethmann, à l'occasion de l'édition du texte de ces annales pour les *M.G.H.* ; ce dernier, copié d'après celui de la Bible de Fosses, s'arrêtait en 1139, pour être ensuite repris par la même main, mais dans une encre différente²¹³². Alors que Bethmann n'en avait tiré aucune conclusion chronologique particulière, Gretel Chapman situerait à cette date l'achèvement de la copie du manuscrit dans son intégralité²¹³³. Elle étayait cette hypothèse par une série de comparaisons stylistiques, non seulement avec les manuscrits prémontrés²¹³⁴, mais également avec des œuvres exécutées dans d'autres techniques, comme l'autel portatif de Stavelot ou le célèbre vitrail de la cathédrale de Châlons²¹³⁵. Cette hypothèse ne semble toutefois pas avoir été suivie.

²¹²⁹ J. de SMET, *La Bible de Floreffe*, dans *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*,

²¹³⁰ Il avait acheté le manuscrit à David Fischbach-Malacors. Ce dernier se l'était procuré, ainsi que d'autres vestiges stavelotains, à la vente publique des biens de l'abbaye ; de REIFFENBERG, *Note sur la vente de la bibliothèque de Stavelot*, dans *Bulletin du Bibliophile Belge*, t. 4, 1847, p. 167.

²¹³¹ G. CHAPMAN, *The Bible of Floreffe : Redating of a Romanesque Manuscript*, dans *Gesta*, 1966, p. 49-62 ; une grande partie de ce raisonnement était tiré de sa thèse de doctorat, non publiée ; *The Bible of Floreffe*, Chicago, 1964.

²¹³² *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, Berlin, 1859, XVI, p. 618-631.

²¹³³ Elle ne semble pas prêter une attention particulière au changement d'écriture significatif observé dans ces annales par Eleanor Spencer à l'année 1170. Bethmann situait, quant à lui, cette variation en 1165 ; G. CHAPMAN, *op.cit.*, p. 51 et fig. 1.

²¹³⁴ Dans son raisonnement, la Bible de Floreffe se serait située chronologiquement, dans une phase intermédiaire, entre les Bibles de Bonne-Espérance et de Parc. Selon elle, le sacramentaire de Cologne et le psautier de Berlin sembleraient appartenir à la même phase et devraient, dès lors, être rajeunis ; *Idem*, p. 53-60.

²¹³⁵ Selon Chapman, le terminus *antequem* appliqué à ce vitrail devrait également être appliqué aux œuvres mosanes auxquelles il semble s'apparenter, à savoir l'autel portatif de Stavelot et la Bible de Floreffe ; *Idem*, p. 60 ; Nous invitons le lecteur à se reporter au chapitre de cette étude relatif aux relations stylistiques entre l'art

Elisabeth Klemm, en dépit de sa datation précoce du psautier de Berlin, allait maintenir une datation de la Bible de Floreffe dans les années 1150²¹³⁶.

Herbert Köllner allait également rejeter l'hypothèse de Gretel Chapman, dont il estimait l'argumentation relativement forcée et peu convaincante²¹³⁷. À la suite d'un examen attentif des textes consignés dans ces bibles prémontrées, il aboutissait à la conclusion suivante ; le corps principal de la Bible de Floreffe avait tout d'abord été constitué sur base des annales de Fosses, comme Bethmann et Chapman l'avaient déjà observé. On aurait ensuite utilisé le *Psalter Tripartitum* de la Bible de Bonne-Espérance, puis les *Généalogies* de la Bible de Parc. La transcription d'annales dans les principales Bibles prémontrées²¹³⁸, conjuguée au fait que la majorité des bibles émanant du territoire mosan ou de son influence directe, de la Bible de Lobbes à celle d'Arnstein, aient été consciencieusement datées, laissait suspecter l'existence d'une sorte de conscience historique. La présence d'annales, et la récurrence de certains textes relativement peu communs, comme le *Prologue* de Théodulphe²¹³⁹ et la *Généalogie de Jésus*, plaçait en quelque sorte ces bibles au rang de manuels historiques, fait qui, selon Herbert Köllner, pouvait également faire écho à la théologie historique de Rupert de Deutz²¹⁴⁰.

Gretel Chapman, en 1997, dans une nouvelle étude de la Bible de Floreffe, allait revenir sur sa première hypothèse. Elle envisageait de repousser la transcription et la décoration de ce célèbre manuscrit entre les années 1153 et 1156, époque à laquelle les deux premières mains auraient achevé leur travail. Cette observation se fondait sur une nouvelle confrontation des écritures et des événements datés retranscrits dans les annales²¹⁴¹.

mosan et la France.

²¹³⁶ E. KLEMM, *op.cit.*, p. 88.

²¹³⁷ H. KÖLLNER, *Zur Datierung der Bibel von Floreffe. Biblehandschriften als Geschichtsbücher*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 361 ; il saluait en revanche la pertinence de l'analyse de Chapman relative aux éléments constitutifs du style de la Bible de Floreffe.

²¹³⁸ Köllner situait la Bible de Bonne Espérance au sein d'une tradition typiquement hennuyère du livre manuscrit. Cette interprétation rejoint dans les grandes lignes les conclusions des travaux de Lucy Tondreau ; L. TONDREAU, *un manuscrit décoré du XIIe siècle : la Bible de Bonne Espérance*, p. 75.

²¹³⁹ Ce texte est compris dans les Bibles de Lobbes, de Floreffe et d'Arnstein. Il se trouvait peut-être dans le volume perdu de la Bible de Bonne-Espérance. En revanche, il n'est pas présent dans Parc, dont la situation quelque peu marginale par rapport au reste du groupe a été souvent signalée ; *Idem*, p. 372-374.

²¹⁴⁰ Köllner proposait à ce sujet une analyse théologique de la miniature de Job ; les six jours de la création correspondraient aux six âges du monde, et les sept dons du Saint-Esprit correspondraient, de leur côté, aux sept époques de l'histoire de l'Église. Cette observation tendrait à confirmer l'interprétation de ces Bibles comme manuels historiques ; *Idem*, p. 372.

²¹⁴¹ G. CHAPMAN, *op.cit.*, dans *Manuscripta*, 1991, p. 96-137 ; Cette nouvelle datation était également reprise dans la notice du catalogue *Glory of Byzantium*, en 1997.

e. le XIIIe siècle

-la fin d'un âge d'or

Les années de transition entre le XIIe et le XIIIe siècle semblent correspondre à un net ralentissement dans la production de livres manuscrits. La région mosane entrait alors dans une période de déclin économique et culturel.

Marie-Rose Lapière justifiait le ralentissement de la production monastique, à la fin de l'époque romane, par une argumentation d'un autre type ; les principales bibliothèques monastiques étant, à cette époque, pratiquement constituées, le besoin en ouvrages neufs et en personnel interne capable de les produire se faisait nettement moindre²¹⁴². Les derniers grands manuscrits du XIIe siècle semblaient d'ailleurs confirmer l'hypothèse, avancée naguère par François Masai, au sujet d'ateliers laïcs se déplaçant au gré des commandes. L'uniformisation de l'enluminure mosane et son assujettissement évident aux principes esthétiques de l'orfèvrerie conduisaient Marie-Rose Lapière à diriger plus précisément ses investigations du côté des ateliers d'orfèvres²¹⁴³.

Judith Oliver, au contraire, attribuait la carence en manuscrits enluminés, pour le début du XIIIe siècle, à la crise traversée, à cette époque, par les abbayes bénédictines du diocèse²¹⁴⁴. Elle estimait, par ailleurs, que l'existence d'ateliers séculaires, à cette époque, ne pouvait d'aucune manière être démontrée²¹⁴⁵.

D'une manière générale, à l'aube du XIIIe siècle, les énergies créatrices allaient graduellement quitter le cœur du diocèse pour se diriger vers les régions périphériques : le Hainaut et l'Entre-Sambre-et-Meuse, le Brabant et les Flandres, la Basse-Meuse hollandaise et la Rhénanie. La pensée et les arts allaient entamer une nouvelle évolution. De nouveaux courants d'influences, venus principalement de la France gothique, gagneraient peu à peu le diocèse de Liège. L'intrusion de ces influences nouvelles semblait une fois de plus correspondre à l'implantation de nouveaux ordres religieux sur le territoire mosan ; les

²¹⁴² M.-R. LAPIÈRE, *op.cit.*, p. 345.

²¹⁴³ *Idem*, p. 340-345.

²¹⁴⁴ J. OLIVER, *The Crise Bénédictine and the Revival at the Abbey of St. Jacques in Liège c. 1300*, dans *Quaerendo*, 8, 1978, p. 320 ; *Gothic manuscript illumination*, p. 132 et 134; en parlant de crise, Judith Oliver songeait essentiellement aux problèmes économiques et spirituels rencontrés alors par les établissements bénédictins, qui durent alors fermer la porte de leurs écoles. Elle se place en cela dans la droite ligne des études de Félix Rousseau.

²¹⁴⁵ *Idem*, p. 134.

Cisterciens, les Dominicains et les Franciscains tout d'abord, les Augustins et les Croisiers ensuite.

Les quelques manuscrits conservés pour cette époque reflètent parfaitement bien cette période de mutation où d'anciennes traditions meurent lentement, tandis que de nouveaux courants s'immiscent peu à peu. À ce sujet, Jacques Stiennon, en 1952, confrontant avec perplexité deux manuscrits contemporains issus de congrégations cisterciennes, le *Liber de rota veræ religionis*, de Hugues de Fouilloy de l'abbaye d'Aulne (*KBR*, Ms II 1076), et la Bible du Val-saint-Lambert (*KBR*, Ms, 9116-9118), observait avec justesse à quel point en histoire, un siècle n'avait pas toujours cent ans. Alors que le premier de ces manuscrits reproduisait toujours les formes d'un vocabulaire ornemental mis au point un siècle plus tôt dans les ateliers bénédictins, le second affichait déjà un caractère résolument gothique²¹⁴⁶.

La cohabitation de ces tendances apparaît également dans les manuscrits réalisés alors à l'abbaye de Saint-Jacques. Jacques Stiennon observait dans une Bible provenant de l'abbaye Saint-Jacques, transcrite vers 1220, (Liège, Bibliothèque de l'Évêché) la cohabitation d'une graphie typiquement mosane et l'utilisation d'un petit format réduit résolument gothique, Judith Oliver signalait, dans un recueil de textes d'Hugues de Saint-Victor (Darmstadt, *Hessische Landes- und Hochschulbibliothek*, Ms. 815) de même origine, probablement transcrit et décoré à la même époque, des réminiscences nettement romanes²¹⁴⁷.

La Bible du Val-des-Écoliers, à Léau, datée de 1248 (Liège, Bibliothèque du Séminaire), évoque encore, quant à elle, par son caractère monumental, les grandes Bibles de l'époque précédente. Sa décoration, dont le style est résolument tourné vers la France, est régie par un caractère exclusivement narratif, comparable à celui que l'on rencontre dans le groupe des psautiers dits de Lambert-le-Bègue²¹⁴⁸. Il semble donc que, vers le milieu du siècle, la mutation vers l'âge gothique soit amorcée de manière définitive²¹⁴⁹.

²¹⁴⁶ J. STIENNON, dans le catalogue de l'exposition *Art Mosan*, Liège, 1951, p. 82-83 et n° 450-451, p. 227.

²¹⁴⁷ J. STIENNON, *op.cit.*, p. 83-84 ; M.-R. LAPIÈRE, dans le catalogue *Rhin-Meuse*, L 8, p. 334 ; J. OLIVER, *Gothic manuscript illumination*, p. 132-133.

²¹⁴⁸ Mari-Rose Lapière partageait la décoration de ce manuscrit entre plusieurs mains distinctes, A, B, C et D. Les deux premières sont à l'origine d'initiales rouge et bleu dont les modèles doivent vraisemblablement être recherchés dans le nord de la France. Les initiales du style C, plus conservatrices en dépit de leurs coloris chatoyants, évoquent encore le XIIe siècle. Les initiales du groupe D, probablement dues à la main qui réalisa également les 41 miniatures de cette Bible, se faisaient quant à elles l'écho d'un style développé une décennie plus tôt dans la région parisienne ; M.-R. LAPIÈRE, *Un manuscrit daté de 1248. la Bible du Val-des-Écoliers de Léau*, dans *Annales du Congrès de la Fédération d'archéologie et d'histoire de l'art de Belgique*, Liège, 1968, p. 199-204 ; Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, L 9, p. 334.

²¹⁴⁹ On remarquera toutefois à cet endroit que le regard des historiens de l'art varie en fonction de leur propos. Jacques Stiennon et Marie-Rose Lapière, par exemple, lorsqu'ils évoquent la Bible de Léau, opposent son caractère hautement gothique aux dernières réalisations de l'époque romane. Judith Oliver, qui de son côté étudie le groupe des psautiers de Lambert le Bègue, postérieurs dans leur ensemble à la première moitié du XIIIe

-le groupe des psautiers (pl. 83-1 à 2)

Il est regrettable qu'un nombre aussi limité de manuscrits significatifs ait été conservé pour la première moitié du XIIIe siècle, époque capitale marquant la charnière entre deux âges. L'image que l'on se fait de l'implantation du gothique en région mosane, dans le domaine de la peinture de manuscrits, ne peut qu'en être faussé, de sorte que l'historien de l'art serait bien en mal d'écrire, en clin d'œil au remarquable essai de Karl Hermann Usener, une étude intitulée *Les débuts du style gothique dans l'art mosan*.

Le groupe des psautiers dits de Lambert le Bègue, que les hasards de l'histoire avaient disséminés aux quatre coins du monde, représente l'ensemble de manuscrits à la fois le plus homogène et le plus représentatif de l'enluminure mosane de la seconde moitié du XIIIe siècle.

Paul Meyer fut le premier à tenter un regroupement²¹⁵⁰. Il avait eu l'occasion d'examiner de près deux psautiers ; le premier à Paris (*Bibliothèque Nationale*, ms. Lat. 1077), et le second à Londres (*British Library*, ms. Add. 24114). Par déduction, il en avait également rapproché un psautier conservé à l'Université de Liège (*B.U.L.*, n° 431), mieux connu sous le nom de *psautier de Lambert le Bègue*, celui du château de Grosbois, dans la Côte d'or, ainsi qu'un manuscrit du même type mis en vente par le libraire Techener en 1867²¹⁵¹. Ces différents manuscrits, provenant vraisemblablement du diocèse de Liège, étaient reliés par un ensemble de caractéristiques formelles. Parmi celles-ci, il convient de mentionner la présence récurrente d'une table chronologique, servant à calculer l'épacte de la fête de Pâques. Dans un de ces psautiers, l'auteur de ce système de calcul est nommé ; il s'agit d'un certain Lambert, en lequel Paul Meyer reconnaissait sans hésiter le célèbre prédicateur mosan de la fin du XIIe siècle, Lambert le Bègue. Il lui attribuait également la composition des prières en langue vernaculaire transcrites dans le psautier de Londres²¹⁵².

Joseph Brassinne²¹⁵³, dans le texte introductif accompagnant le *fac-simile* en noir et blanc du psautier de Liège partageait cette opinion. Il soutenait l'idée selon laquelle ce psautier, ainsi que le groupe de manuscrits apparentés, dériveraient d'un modèle initial,

siècle et dès lors résolument gothiques, met en évidence leur caractéristiques romanisantes .

²¹⁵⁰ P. MEYER, *Le psautier de Lambert le Bègue*, dans *Romania*, 29, 1900, p. 528-545.

²¹⁵¹ Certains de ces manuscrits avaient déjà été signalés de manière sommaire dans des publications du XIXe siècle ; *Revue des sociétés savantes des Départements*, 5^e série, t. VI, 1873, p. 238.

²¹⁵² *Idem*, p. 542.

²¹⁵³ J. BRASSINNE, *Psautier liégeois du XIIIe siècle. Reproduction de 42 pages enluminées du manuscrit 431 de la bibliothèque de l'Université de Liège*, Bruxelles, s.d. (1923)

composé à la fin du XIII^e siècle, par le célèbre prédicateur liégeois²¹⁵⁴. Paul Meyer s'était contenté de situer la réalisation de ces psautiers, sans davantage de précision, dans le courant du XIII^e siècle. Après avoir attentivement examiné le contenu du psautier, et plus précisément son iconographie, Joseph Brassinne avançait une datation plus précise, entre 1255 et 1260. Il fondait cette hypothèse sur la représentation de sainte Claire, en marge du folio 19. Le nom de cette sainte n'étant pas repris dans les litanies du calendrier, l'érudite liégeois en déduisait que la nouvelle de la canonisation de la sainte avait dû parvenir à l'auteur du recueil après la transcription du calendrier²¹⁵⁵.

Au cours des années trente, quelques études majeures devaient être consacrées à l'enluminure gothique, et plus précisément aux psautiers du XIII^e siècle²¹⁵⁶, mais aucune d'entre elles ne serait spécifiquement consacrée au groupe mosan. En réalité, l'importance de ce corpus était encore insoupçonnée. Les choses devaient en rester là pendant encore quelques temps²¹⁵⁷.

En 1951, Jacques Stiennon, dans son texte introductif au catalogue de l'exposition de Liège, se fondait encore exclusivement sur les études de Paul Meyer et de Joseph Brassinne. Il ne dénombrait que les cinq exemplaires précités²¹⁵⁸.

En 1964, Keith Sinclair signalait la présence, à Melbourne, du psautier de l'ancienne collection Techener (*State Library of Victoria MS. 096/R66*)²¹⁵⁹. Suite à cette redécouverte, il devait publier l'année suivante, dans *Romania*, une nouvelle étude du groupe des psautiers

²¹⁵⁴ L'emphase portée sur Lambert le Bègue, sur son rôle dans la traduction de textes religieux en langue vernaculaire, ainsi que sur son action comme fondateur des béguines, étaient certainement influencées par les essais historiques que Godefroid Kurth et le doyen Schoolmeesters avaient consacrés à la question ; E. SCHOOLMEESTERS, *Lambert le Bègue et l'origine des béguines*, dans *Leodium*, II, 1912, p. 125-132 ; G. KURTH, *De l'origine liégeoise des béguines*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique. Classe des lettres*, 5^e série, 2, 1912, p. 437-462.

²¹⁵⁵ J. BRASSINNE, *op.cit.*, p. 7.

²¹⁵⁶ G. HASELOFF, *Die Psalterillustration im 13 Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden*, Kiel, 1938 ; C. NORDENFALK, *Insulaire und kontinentale Psalterillustrationen aus dem XIII Jahrhundert*, dans *Acta Archaeologica*, 10, 1939, p. 107-120 ; F. LYNAS, *De vlaamsche Miniatuur van 1200 tot 1350*, Bruxelles, 1933 ; A.-W. BYVANCK, *La miniature dans les Pays-Bas septentrionaux*, Paris, 1937.

²¹⁵⁷ « Les études relatives à l'art de la miniature gothique dans les contrées immédiatement voisines du diocèse de Liège n'ont pas encore dépassé le stade préparatoire. Mais, à leur tour, les différentes étapes de l'évolution de l'école des Pays-Bas septentrionaux ne sont pas fixées parce que, de l'aveu même d'un des spécialistes de cette enquête, on ne connaît rien sur l'école dite des Pays-Bas méridionaux » ; (J. STIENNON, *De l'âge roman à la Renaissance*, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, p. 81).

²¹⁵⁸ *Idem*, p. 88.

²¹⁵⁹ K. SINCLAIR, *Un Psautier de Lambert le Bègue à Melbourne*, dans *Australian Journal of French Studies*, 1, 1964, p. 5-10.

mosans²¹⁶⁰. Sa démarche était alors essentiellement philologique, son intérêt se portant principalement sur l'analyse des poèmes en dialecte wallon inclus dans ces psautiers.

Du point de vue artistique, en revanche, la question semblait encore stagner. Le nombre de psautiers répertoriés s'élevait alors à douze, mais le discours restait encore fondé sur les résultats des recherches antérieures²¹⁶¹.

Il faudrait en réalité attendre encore une dizaine d'années pour que, dans la mouvance d'un regain d'intérêt pour l'enluminure gothique, la problématique des psautiers mosans soit enfin approfondie.

Judith Oliver, dans le cadre de ses recherches doctorales, allait poursuivre le travail de repérage entamé par ses prédécesseurs²¹⁶². Elle allait parvenir à répertorier, au sein des bibliothèques européennes et américaines, une bonne quarantaine de psautiers mosans²¹⁶³. Ces derniers semblaient former un groupe suffisamment homogène au point de vue iconographique et stylistique, situé chronologiquement entre les années 1250 et 1330²¹⁶⁴.

Loin d'apporter une conclusion définitive, ce doctorat dressait les bases de recherches ultérieures devant aboutir à la publication, en 1988, d'une impressionnante étude consacrée à l'enluminure gothique dans le diocèse de Liège²¹⁶⁵.

²¹⁶⁰ K. SINCLAIR, *Les manuscrits du Psautier de Lambert le Bègue*, dans *Romania*, 86, 1965, p. 22-47.

²¹⁶¹ Seul le psautier de l'Université de Liège figurait en 1972 à l'exposition *Rhin-Meuse* ; *op.cit.*, L 10, p. 335.

²¹⁶² J. OLIVER, *The Lambert-le-Bègue Psalter. A Study in Thirteenth century Mosan Illumination*, Université de Columbia, 1976.

²¹⁶³ Cette quête devait lui réserver quelques bonnes surprises, comme, par exemple, la découverte d'un ensemble d'initiales découpées au XIXe siècle dans un psautier mosan par un amateur de calligraphie ancienne ; J. OLIVER, *Reconstruction of a Liège Psalter-Hours*, dans *British Library Journal*, 5, 1979, p. 107-128 ; J. OLIVER, *Medieval Alphabet Soup: Reconstruction of a Mosan Psalter-Hours in Philadelphia and Oxford and the Cult of Saint Catherine*, dans *Gesta*, 24, 1985, p. 129-140.

²¹⁶⁴ J. STIENNON, *Miniature et mouvement béguinal à Liège au XIIIe siècle*, dans *La Wallonie. La Pays et les hommes*, vol. I, Bruxelles, 1977, p. 342.

²¹⁶⁵ J. OLIVER, *Gothic manuscript illumination in the diocese of Liège (c.1250-c. 1330)*, dans *Corpus van verluchte Handschriften uit de Nederlanden*, vol. 2, M. SMEYERS (éd.), *Centrum voor de Studie van de Verluchte Handschrift in de Nederlanden*, Louvain, 1988 ; Les troubles de la seconde guerre mondiale avaient entraîné l'exil aux USA de quelques chercheurs européens. Ces derniers suscitèrent auprès de leurs élèves américains un certain nombre de vocations. C'est ce qui contribue à expliquer l'engouement des chercheurs d'Outre-Atlantique, dans les années 1950-1970, pour des sujets de recherche ayant trait au moyen-âge européen. Parallèlement à cela, des programmes d'échange entre universités européennes et américaines étaient mis sur pied. Dans le domaine de la codicologie et de l'étude de la miniature, la présence d'un nombre important de manuscrits médiévaux dans les collections américaines dut également jouer pour beaucoup. Le recours aux collections européennes restait toutefois nécessaire. Pour ce faire, Judith Oliver bénéficia de nombreuses bourses d'études et de voyage octroyées, entre autres, par la *Belgian-American Educational Foundation*, et la *American philosophical Society*. Sous cette perspective, ses recherches s'inscrivent directement dans la prolongation des programmes de collaboration instaurés dans l'immédiat après-guerre. Par ailleurs, son imposante publication, éditée par le *Centre d'étude du manuscrit* de l'Université catholique de Louvain avec un soutien financier du *Millard Meiss Publication Fund of the College Art Association of America*, constitue, selon les propres termes de Maurice Smeyers, le premier exemple d'une collaboration directe, *overseas* ; *Idem*, p. 9.

Cette nouvelle étude ne se limitait pas à la publication d'un catalogue raisonné, mais abordait la problématique sous différents angles : historique, philologique, iconographique et stylistique. Pour la première fois, la question des psautiers mosans était envisagée d'une manière globale et exhaustive. La question des liens supposés entre ces psautiers, les ordres mendiants, Lambert le Bègue, et les béguines était enfin envisagée de manière approfondie, mettant fin à quantité d'idées reçues.

Judith Oliver soutenait l'idée selon laquelle un Dominicain avait inspiré la plupart des cycles iconographiques, que l'on pouvait aisément interpréter en regard des écrits d'Albert le Grand et d'Hugues de Saint-Cher. L'arrivée de ces ordres dans le diocèse, vers le 2^e/4 du XIII^e siècle, marquait selon elle un terminus *post-quem* pour la datation des plus anciens psautiers du groupe. Elle rejetait par conséquent l'hypothèse communément admise, qui voulait que Lambert le Bègue soit l'auteur d'un premier psautier en langue vernaculaire, dont tout le groupe dériverait. La représentation du célèbre prédicateur, dans le psautier de la *British Library*, ne signifiait aucunement que Lambert en ait été l'auteur, mais pouvait en revanche être justifiée par l'appartenance originelle de ce manuscrit au béguinage Saint-Christophe²¹⁶⁶. Elle rappelait, par ailleurs, que tous ces psautiers étaient composés en latin, la langue vernaculaire n'intervenant que pour les textes secondaires et certaines annotations marginales²¹⁶⁷.

L'interprétation des psautiers mosans du XIII^e siècle, en regard de l'histoire religieuse du diocèse de Liège, venait s'inscrire à la suite d'une série de recherches historiques, entreprises en Belgique et à l'étranger, depuis la fin de la seconde guerre mondiale²¹⁶⁸. Les méthodes de travail préconisées par André Boutemy et François Masai s'y imposaient de manière magistrale, la production manuscrite ne pouvant être comprise sans une connaissance

²¹⁶⁶ Judith Oliver voyait dans cette représentation de *Sires Lamberts* un phénomène à mettre en rapport avec l'exemption d'impôt dont l'évêque Henri de Gueldre avait gratifié le béguinage de Saint-Christophe en 1258. Le fait que le célèbre prédicateur y soit représenté nimbé pouvait être compris dans le sens d'un justificatif implicite de cette exemption. J. OLIVER, *Gothic manuscript illumination*, p. 109-112.

²¹⁶⁷ *Idem*, p. 112 et 123.

²¹⁶⁸ P. POSWICK, *Lambert le Bègue et l'origine des béguinages*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, t. 32, 1946 ; F. VERCAUTEREN, *Luttes sociales à Liège, XIII^e et XIV^e siècles*, 2^e éd., Bruxelles, 1946 ; A. MENS, *Oorsprong en betekenis van de Nedrlandse begijnen- en begardenbeweging Vergelijkende studie XIII^e-XIII^e eeuw*, Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Académie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Letteren, 9, tome 7, Anvers, 1947 ; G. MEERSEMAN, *Les Frères prêcheurs et le mouvement dévot en Flandre au XIII^e siècle*, dans *Archivum Fratrum Praedicatorum*, 18, 1948, p. 69-130 ; R. LEJEUNE, *L'évêque de Toulouse Folquet de Marseille et la Principauté de Liège*, dans *Mélanges Félix Rousseau. Études sur l'histoire du Pays mosan au Moyen Age*, Bruxelles, 1958, p. 433-448 ; J. STIENNON, *Miniature et mouvement béguinal à Liège*, *op.cit.*, p. 341-346 et dans une optique plus large E. Mc DONNELL, *The Beguines and Beghards in medieval Culture*, New Brunswick, 1954.

préalable du contexte politique et religieux. Dans ce sens, l'étude de Judith Oliver constitue une des études de synthèse les plus approfondies consacrée à l'enluminure mosane du XIII^e siècle. Son apport ne se limite pas à l'histoire de l'art et à la philologie, mais vient s'inscrire, dans une plus large optique, au sein d'un ensemble de recherches consacrées à la mystique féminine du moyen âge²¹⁶⁹.

Une des premières étapes de sa démarche fut d'identifier les auteurs et commanditaires supposés de ces ouvrages. Il avait souvent été question, à ce sujet, des béguines, figures emblématiques de la piété féminine du XIII^e siècle ; si la majeure part de ces ouvrages devait effectivement leur être destinée, les femmes des milieux bourgeois et patriciens, et même dans certains cas des clercs et des chanoines, en avaient également été les acquéreurs²¹⁷⁰.

L'identification des auteurs et la localisation d'éventuels ateliers soulevèrent également bon nombre de questionnements. L'importance relative de la période chronologique couverte compliquait par ailleurs singulièrement la situation. Si les béguines devaient avoir été, elles-mêmes, à l'origine des plus anciens psautiers²¹⁷¹, l'intervention d'artistes itinérants venus de France et du Hainaut, probablement moines dominicains et franciscains, semblait également devoir être envisagée, à partir des années 1260-1270. C'est par ces artistes que les nouveaux courants artistiques venus de l'étranger purent se diffuser dans le diocèse de Liège. L'analyse de ces influences stylistiques et philologiques, venues essentiellement de France, de Flandres et d'Angleterre, s'imposait dès lors comme une nécessité. À la fin du siècle toutefois, il semble que des ateliers liégeois aient enfin été en mesure d'assurer la relève. Cette succession correspond d'ailleurs, ce qui est logique, aux principales phases stylistiques isolées par Judith Oliver, du milieu du XIII^e siècle jusqu'au premier quart du siècle suivant²¹⁷². Les premiers psautiers, vers 1250-1260 étaient encore imprégnés du style des œuvres mosanes du siècle précédent²¹⁷³. Les vingt années suivantes allaient connaître l'introduction d'un style nouveau, d'origine française, sous l'influence d'artistes venus du nord de la France et du Hainaut. Le diocèse de Liège, à l'ombre du Brabant, connaissait alors une période de déclin artistique et

²¹⁶⁹ J. OLIVER, *Devotional psalters and the study of spirituality*, dans *Vox benedictina*, p. 199-225 ; J. OLIVER, *Gothic women and merovingian desert mothers*, dans *Gesta*, XXXII/2, 1993, New York, p. 124-133 ; J. DOR, N. WATSON, B. MORRIS, *Medieval women. Text and context*, Turnhout, 1998 ; J. DOR, L. JOHNSON, J. WOGAN-BROWNE, *New trends in feminine spirituality. The holy women of Liège and their impact*, Turnhout, 1999.

²¹⁷⁰ J. OLIVER, *op.cit.*, p. 117-119.

²¹⁷¹ *Idem*, p. 206.

²¹⁷² *Idem*, p. 202-207.

²¹⁷³ *Idem*, p. 132 et 141-142.

culturel²¹⁷⁴. Le dernier quart du XIIIe siècle enfin, allait correspondre à une époque de renouveau, marquée par une nette reprise artistique. Les psautiers réalisés dans le diocèse de Liège, à la frontière des XIIIe et XIVe siècles, reflètent les tendances stylistiques imposées à l'échelle internationale par le gothique français. La région mosane devient alors elle-même exportatrice de ce style vers la Rhénanie²¹⁷⁵.

-Jean de Valkenburg est-il un artiste mosan ?

Ce type d'interrogation peut également s'appliquer au peintre Jean de Valkenburg, frère franciscain originaire des environs de Maastricht et établi chez les frères mineurs de Cologne au tournant des XIIIe et XIVe siècles. Il signait en 1299 la transcription et la décoration de deux graduels probablement destinés à sa congrégation (Cologne, *Diözeanbibliothek*, Ms. 1B et Bonn, *Universitätsbibliothek*, Ms. 384). La situation géographique de Valkenburg dans le Limbourg hollandais amena les spécialistes à intégrer ce frère franciscain dans l'école mosane.

En 1907 déjà, Georg Vitzthum avait proposé de rattacher son œuvre à ce que l'on appelait alors *l'école de Maastricht*. Il établissait, par ailleurs, certaines comparaisons avec deux ouvrages originaires de Nivelles, les *Sermons de saint Bernard* (KBR, Ms. 1787) et un recueil des textes de saint Grégoire (KBR, Ms. 1512), manuscrits avec lesquels ses graduels partageaient, entre autres, un ensemble de caractères stylistiques dérivés des traditions picturales de l'Artois et du nord de la France²¹⁷⁶.

Poursuivant dans le même ordre d'idées, Stange allait assigner à Jean de Valkenburg un rôle important dans la diffusion du gothique parisien dans les régions germaniques²¹⁷⁷.

Contrairement à ses prédécesseurs, Marie Wollno insisterait de son côté sur le caractère personnel et original de son style, né de la fusion des traditions artistiques mosanes et du gothique français. Dans ce sens, son rôle aurait dépassé de loin celui d'une propagation passive du style parisien dans les milieux colonais, rôle qu'elle préférait attribuer au maître du *Willehalmcodex*, objet principal de sa dissertation²¹⁷⁸.

²¹⁷⁴ *Idem*, p. 171-172.

²¹⁷⁵ *Idem*, p. 202.

²¹⁷⁶ G. VITZTHUM, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihre Verhältnis zur Malerei in Nordwest-Europa*, Leipzig, 1907, p 198, 200-203.

²¹⁷⁷ A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gothik*, t. I, Berlin, 1935, p. 21 et 23.

²¹⁷⁸ M. WOLLNO, *Das Wettinger Graduale. Ein Geistliche Bilderfolge vom Meister des Kasseler Willehalmcodex und seinem Nachfolger*, Bern, 1943, p. 105 ; J. STIENNON, dans le catalogue de l'exposition

Jacques Stiennon, dans le catalogue de l'exposition de 1951, présentait Jean de Valkenburg comme un artiste mosan situé à mi-chemin entre le style parisien de maître Honoré, à la fin du XIII^e siècle, et les volets peints du *Wallraf Richartz Museum*²¹⁷⁹. L'émergence d'un artiste originaire de la Basse-Meuse hollandaise, semblait annoncer, selon lui, l'expansion politico-culturelle du Pays de Liège vers les régions les plus septentrionales du diocèse, dans le courant du XIV^e siècle²¹⁸⁰.

Les relations d'échanges entre la région mosane et les régions situées dans les Flandres et le nord de la France seraient d'ailleurs souvent évoquées comme une explication potentielle du style personnel de Jean de Valkenburg. Peut-être est-ce en regard de ces influences que Rita Lejeune, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, attribuait au maître un antiphonaire du début du XIV^e siècle provenant de Beaupré (Baltimore, Ms. Walters, 759-762)²¹⁸¹. Dans le cadre de l'exposition *Vor Lochner*, en 1974, Gisela Plotzek-Wedermake, avait également poussé ses investigations du côté de l'Artois et du nord de la France. Elle estimait en effet que les sources de Jean de Valkenburg devaient être recherchées dans des manuscrits français de la fin du XIII^e siècle comme par exemple le psautier parisien (Paris, BN, Ms. Lat., 10435)²¹⁸².

Le personnage de Jean de Valkenburg restait donc entouré, comme nous venons de le voir, d'une certaine aura de mystère, encore renforcée par l'influence supposée de son œuvre sur les manuscrits musicaux rhénans du XIV^e siècle²¹⁸³.

Il semblait donc d'autant surprenant que personne n'ait jusqu'alors entrepris d'étude monographique à son sujet. C'est un peu par hasard, dans le cadre de ses recherches doctorales, que Judith Oliver arriverait à lever une partie du voile de mystère reposant sur son œuvre.

Art mosan, Liège 1951, p. 90.

²¹⁷⁹ Catalogue de l'exposition *Trésors du Moyen Age Allemand*, Bruxelles, 1949, n° 132, pl. LXIII.

²¹⁸⁰ J. STIENNON, *op.cit.*, p. 90.

²¹⁸¹ Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, I ; Judith Oliver dans son étude consacrée à Jean de Valkenburg souligne le caractère erroné d'une telle identification et rappelle que l'antiphonaire en question fut réalisé par un peintre cistercien pour l'abbaye de Cambron ; J. OLIVER, *The mosan origins of Johannes von Valke*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 1978, p. 23.

²¹⁸² G. PLOTZEK-WEDERHAKE, *Zur Buchmalerei*, dans le catalogue de l'exposition *Vor Stefan Lochner*, Cologne, 1974, p. 59 ; article cité également par J. OLIVER, *op.cit.*, p. 23, n. 4.

²¹⁸³ H. Knaus pensait par exemple que l'on devait à Jean de Valkenburg l'introduction en Rhénanie du système français de notation musicale, sous la forme de neumes quadrangulaire ; H. KNAUS, *Johannes von Valkenburg und seine Nachfolger*, dans *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, III, 1961, p. 72 ; J. OLIVER, *op.cit.*, p. 32.

La découverte, à la *Walters art Gallery* de Baltimore, de deux psautiers colonais de la fin du XIII^e siècle, visiblement copiés sur des modèles mosans (Baltimore, *Walters* 41 et *Walters* 111), la pousserait à suggérer que Jean de Valkenburg n'aurait pas été l'importateur de ce style, mais qu'il s'en serait imprégné une fois établi à Cologne. Si, dès lors, son rôle dans la diffusion des tendances occidentales, françaises et autres, en Rhénanie, semblait se réduire à portion congrue, la genèse de son apprentissage artistique n'en devenait que plus intéressante²¹⁸⁴.

C'est donc à Cologne même que, au tournant des XIII^e et XIV^e siècles, l'artiste aurait élaboré son style personnel, à partir des manuscrits enluminés sur place, une dizaine d'années plus tôt, par les pères franciscains nouvellement établis dans la ville. La conjonction, dans ses graduels, d'éléments typiquement colonais et de caractéristiques empruntées à l'enluminure mosane des années 1280, alors sous l'emprise du style rémois, semblait s'éclairer d'un jour nouveau²¹⁸⁵.

Ces sources majeures d'inspiration ne pouvaient cependant suffire à expliquer totalement l'originalité de son œuvre²¹⁸⁶. Judith Oliver devait avancer, à ce sujet une hypothèse intéressante. Elle estimait, en effet, que Jean de Valkenburg pouvait avoir développé son goût pour les motifs architecturaux par l'observation des baies vitrées de l'église franciscaine de Cologne, achevée quelques années plus tôt²¹⁸⁷.

Elle considérait, par ailleurs, que l'influence de cet artiste sur l'enluminure colonaise du XIV^e siècle avait du être beaucoup plus limitée qu'on ne l'avait affirmé. Il n'avait vraisemblablement pas eu de successeurs directs. La seule trace de son influence se trouvait peut-être dans les manuscrits réalisés pour le couvent des Clarisses, dans les années 1320, alors qu'une certaine Marguerite de Valkenburg y était nonne²¹⁸⁸.

Doit-on dès lors, en regard de cette étude, continuer à considérer Jean de Valkenburg comme un artiste mosan ?

Et dans ce cas, faut-il de le considérer comme tel en raison de son origine géographique ?

²¹⁸⁴ J. OLIVER, *op.cit.*, p. 27-28.

²¹⁸⁵ Judith Oliver tenait pour preuve de cette analyse le fait que le style de Jean de Valkenburg se rapportait à l'enluminure mosane des années 1280. Les rapports, en revanche, avec les peintures mosanes strictement contemporaines de son œuvre n'étant que relativement limités ; *Idem*, p. 33.

²¹⁸⁶ Judith Oliver songeait par exemple aux enroulements en forme d'ailes de moulin à vent si caractéristiques de l'œuvre du peintre ; *Idem*, p. 26.

²¹⁸⁷ *Idem*, p. 32.

²¹⁸⁸ *Idem*, p. 35.

Les recherches de Mme Oliver ont en tout cas révélé que ses sources artistiques, bien plus diversifiées qu'on ne l'avait premièrement imaginé, ne s'étaient pas limitées à l'enluminure mosane de la seconde moitié du XIII^e siècle²¹⁸⁹.

f. le XIV^e siècle

En abordant la problématique de l'enluminure mosane, au tournant des XIII^e et XIV^e siècles, Judith Oliver avait mis en évidence quelques pistes pour l'étude de la production manuscrite des époques plus récentes. C'est d'ailleurs sur cette période que les recherches devaient, dès lors, se concentrer. Les caractères d'un art spécifique au diocèse de Liège tendant cependant à s'atténuer, pour finalement s'oblitérer complètement au profit de tendances stylistiques internationales, on serait en droit de se demander, comme il est également possible de le faire pour les autres techniques, s'il convient encore de considérer ces manifestations artistiques comme de l'art mosan au sens strict du terme. Encore faudrait-il déterminer si l'appellation d'art mosan s'applique ici à une simple origine géographique, ou s'il définit, au contraire, un style spécifique et original.

Le tournant des XIII^e et XIV^e siècles semble s'être caractérisé par une reprise relative de l'activité des bénédictins dans la production de livres manuscrits.

Le lectionnaire de Malmedy (*Bibliothèque Vaticane*, Ms. Lat. 9499) s'inscrit dans ce renouveau²¹⁹⁰. La découverte, au folio 166 r^o, d'un petit personnage agenouillé surmonté de l'inscription *Dominus Johannes dictus Moreaus canonicus sancti Petri Leodiensis*, dirigea l'attention des spécialistes vers la collégiale Saint-Pierre de Liège, historiquement liée au monastère de Malmedy. Rien ne permettait toutefois de définir avec plus de précision quelle avaient pu être l'intervention exacte de ce Johannes Maraeus dans la réalisation d'un tel manuscrit²¹⁹¹.

Judith Oliver de son côté, qui proposait de l'identifier au cellerier et doyen du même nom, mentionné à la même époque dans les chartes de Stavelot, ne semblait pas hésiter à

²¹⁸⁹ Un même type d'interrogation pourrait être formulé au sujet de Nicolas de Verdun. En réalité, la portée de ce type de question dépasse le strict cadre de l'art mosan pour rejoindre des considérations générales s'appliquant à l'histoire de l'art dans son ensemble. Comment en effet catégoriser le génie personnel ; Picasso doit-il être considéré comme un artiste espagnol, français, ou encore comme un artiste né en Espagne mais ayant œuvré la plus grande part de sa vie en France ?

²¹⁹⁰ Pour la bibliographie ancienne concernant ce manuscrit, consulter J. STIENNON, dans le catalogue de l'exposition *Art Mosan*, Liège 1951, p. 91.

²¹⁹¹ J. STIENNON, *op.cit.*, p. 92.

localiser, dans une de ces abbayes, la réalisation du lectionnaire²¹⁹². Elle y décelait par ailleurs une forte influence lorraine, qu'elle justifiait par les liens séculaires unissant entre elles les abbayes bénédictines de Verdun, Liège, et Stavelot-Malmedy²¹⁹³.

Le *scriptorium* de Saint-Jacques semble avoir connu un renouveau, vers la même époque, sous l'abbatit de Guillaume de Julemont (1283-1301) et de ses successeurs. Judith Oliver rattachait à cette période trois manuscrits, caractérisés par une forte dépendance stylistique à l'enluminure lorraine : le recueil des textes théologiques et musicaux de Symon de Tongres (Darmstadt, *hessischen Landes-und hochschulbibliothek*, Ms. 2777), vers 1300²¹⁹⁴, un missel (*KBR*, Ms IV-1045)²¹⁹⁵ et un texte sur sainte Agnès ajouté à un passionnaire du XIe siècle (Darmstadt, *hessisches Landes-und Hochschulbibliothek*, Ms. 344) vers 1313-1320. Ces manuscrits présentaient également des ressemblances avec le lectionnaire de Malmedy, ce que Mme Oliver expliquait, une nouvelle fois, par les relations d'échange existant entre monastères bénédictins lorrains et mosans. Elle attribuait, à un atelier liégeois travaillant dans un style analogue, la Bible en trois volumes réalisée pour l'ordre des chevaliers Teutoniques de Maastricht²¹⁹⁶.

Pendant assez longtemps, les spécialistes situèrent à Maastricht même une importante école d'enluminure, active au tournant des XIIIe et XIVe siècles²¹⁹⁷. La plupart de ces attributions ont cependant fait l'objet d'un certain nombre de révisions, de sorte que, d'école majeure, l'atelier de Maastricht s'en trouve aujourd'hui réduit au rang de centre régional, travaillant à l'ombre des ateliers liégeois, flamands et brabançons.

Judith Oliver, qui faisait le point sur cette question, dans son étude consacrée à l'enluminure gothique, proposait dans cette optique de restituer la paternité des deux *Lancelot*

²¹⁹² Jacques Stiennon renseignait déjà la présence de cet homonyme; J. STIENNON, *op.cit.*, p. 92, n. 54 ; observation faite d'après J. HALKIN et C.-G. ROLAND, *Recueil des chartes de l'abbaye de Stavelot Malmedy*, t. 11, Bruxelles, 1930, p. 174, 189 et 197.

²¹⁹³ J. OLIVER, *op.cit.*, p. 183-184.

²¹⁹⁴ H. KNAUS et K. STAUB, *Die Handschriften der hessischen Landes-und hochschulbibliothek Darmstadt*, Wiesbaden, 1979, n° 172, p. 270-277 ; Judith Oliver, à la suite de d'Hermann Knaus, attribuait la transcription et la décoration de ce manuscrit à une seule et même main, peut-être Symon en personne, vers les années 1300 ; J. OLIVER, *op.cit.*, p. 183-184 et *Crise bénédictine and Revival at the abbay of St. Jacques in Liège c. 1300*, dans *Quaerendo*, 8, 1978, p. 325-328.

²¹⁹⁵ J. OLIVER, *Gothic Manuscript illumination*, p. 200-201 et *Crise Bénédictine*, p. 328-336.

²¹⁹⁶ Cette Bible, dont seules les deux derniers volumes sont conservés (Oxford, *Keble College* Ms 69 ; *B.L.*, Add. 32058 ; *V & A Print Room*, Ms 9036 A), avaient été attribuée dans la littérature scientifique aux Pays-Bas ou au nord de l'Allemagne avant que Judith Oliver la rattache à un atelier liégeois sur base de ses ressemblances étroites avec le Lectionnaire de Malmedy et le recueil de Symon de Tongres.

²¹⁹⁷ Cette idée, tout d'abord développée par Georg Vitzthum dès 1907, sera par la suite reprise par plusieurs spécialistes ; G. VITZTHUM, *op.cit.*, p. 133-136 ; F. LYNA, *De Vlaamsche miniatuur van 1200 tot 1530*, Bruxelles, 1933, p. 36-39 ; catalogue de l'exposition *Van Pen tot Pers. Middeleeuwse handschriften en oude drukken uit Maastricht*, Maastricht, 1962.

de la *British Library* (Royal 14 E 111 ; Add. 10292-4) à l'atelier de Gand-Thérouane, ou encore à un atelier liégeois²¹⁹⁸. Admettant cependant qu'un atelier avait dû être actif dans les environs de Maastricht, ou tout au moins dans la région limbourgeoise, vers les années 1280-1300, elle proposait de situer, dans son rayonnement direct, la *Rijmbijbel* de Jacob van Maerlant de Bruxelles (*KBR*, Ms 15001), le recueil de Sermons (La Haye, *KB*, 70.E.5) et trois psautiers (Berlin, *Staatsbibliothek*, Ms. 50 ; La Haye, *KB*, 76.G. 17) et le manuscrit de l'ancienne collection Tenner)²¹⁹⁹. Ces manuscrits, apparentés par le style, se caractérisaient par l'emploi de formes dialectales limbourgeoises. Ils étaient, par ailleurs, régis par un format et une mise en page similaires²²⁰⁰.

La dépendance stylistique de ces ouvrages aux productions brabançonnaises, contemporaines et légèrement plus anciennes, engendra quelques problèmes d'interprétation, de sorte que certaines attributions furent revues dans ce sens. Axters, suivi par Wilhelm Raeven, proposait de situer en Brabant, et plus précisément à Saint-Trond, l'origine du *Recueil de Sermons* évoqués plus haut (La Haye, *KB*, Ms 70 E 5)²²⁰¹. Judith Oliver qui, comme nous l'avons vu, ne retenait pas cette hypothèse, attribuait quant à elle à un artiste brabançon le missel (*KBR*. Ms. 8469). Elle restituait également au Brabant une compilation de textes chronologiques et astronomiques (*KBR*, Ms 2910-2920) que Camille Gaspar et Frédéric Lynas avaient tout d'abord attribuée à la région d'Utrecht²²⁰².

Ces hésitations se comprennent aisément lorsque l'on prend en considération la domination que le Brabant, réceptacle prédestiné des influences parisiennes, semble alors avoir exercé dans la production de manuscrits enluminés. Judith Oliver estimait que le mariage de Marie, fille du duc de Brabant, et du roi de France Philippe le Bel devait avoir joué un rôle majeur dans la diffusion de cette influence ; des artistes parisiens s'étant même très probablement déplacés jusqu'en Brabant à la fin du XIII^e siècle²²⁰³.

Un important manuscrit d'origine brabançonne, la *Somme des cas de conscience* de Raymond de Pennafort (Liège, *Bibliothèque de l'Université*, Ms. 137 c)²²⁰⁴, datant

²¹⁹⁸ J. OLIVER, *op.cit.*, p. 192-193; K. CARLVANT, *Thirteenth-Century Illumination in Bruges en Gent*, p. 106 ; M. A. STONES, *The illustration of the French Prose Lancelot in Belgium, Flandres and Paris 1250-1340*, thèse de doctorat, Université de Londres, 1971 (non consultée).

²¹⁹⁹ J. OLIVER, *Gothic Manuscript illumination*, p. 173.

²²⁰⁰ *Idem*, p. 194-199.

²²⁰¹ S. AXTERS, *Geschiedenis van de vroomheid in de Nederlanden*, vol. 2, p. 143; W. RAEVEN, *Zur Bezeichnung der Limburgsche Sermoenen für die Ms. 70 E 5 der Königlichen Bibliothek im Haag*, dans *Amsterdamer Beiträge zur älteren Germanistik*, 14, 1979, p. 149-174; J. OLIVER, *op.cit.*, p. 195

²²⁰² *Idem*, p. 198 ; C. GASPARD et F. LYNAS, *Ouvrages datés*, volume 1, p. 175-178, n° 74.

²²⁰³ J. OLIVER, *op.cit.*, p. 198.

²²⁰⁴ J. STIENNON, *Idem*, p. 90 ; et dans le catalogue *Rhin-Meuse*, P 13, p. 397.

probablement des premières décennies du XIV^e siècle, put susciter quelques interrogations. Ce manuscrit provenait effectivement de l'abbaye prémontrée d'Averbode, où il se trouvait conservé depuis des siècles. Son iconographie, à la gloire de saint François d'Assise, devait cependant amener les spécialistes à en attribuer la réalisation à un artiste ou un atelier franciscain. Son style fin et élégant le situait clairement dans la mouvance des œuvres brabançonnaises soumises à l'influence des manuscrits parisiens.²²⁰⁵

Vers 1350-1375, un atelier important, probablement localisé dans la région de Saint-Trond, se trouve à l'origine d'un ensemble de manuscrits de haute qualité. L'intérêt de ce groupe, déjà mis en évidence en 1951 par Jacques Stiennon et François Masai, fut confirmé dans la littérature récente. Le missel et le bréviaire, dits de Louis le Mâle (*KBR*, Ms 9217 et 9427), ainsi que le missel d'Arnold van Rummen (La Haye, *Meermano-Westreenianum Museum*, Ms 10-A-14) constituent le noyau de ce groupe, auquel se rattachent, entre autres, les ouvrages transcrits et enluminés par Guillaume Dijka pour le prévôt de l'abbaye de Saint-Trond, Jean de Myrle, ainsi qu'un groupe de manuscrits apparentés liés à la personnalité de l'abbé Robert de Craenwick²²⁰⁶.

Les étroites connivences existant entre ces manuscrits brabançons et les œuvres parisiennes contemporaines ou légèrement antérieures, semèrent un certain trouble auprès des spécialistes chargés de faire la part entre les œuvres parisiennes et leurs satellites provinciaux. C'est ainsi que Maurice Smeyers devait finalement restituer à un atelier parisien un ensemble de manuscrits (*KBR*, Ms 59104-05 ; 9225, 9229-30 ; IV-319) que Camille Gaspar et François Lynas avaient premièrement situés en Brabant, sur base de l'appartenance de leurs principaux représentant à l'abbaye de Zelem²²⁰⁷.

L'enluminure mosane du XIV^e siècle semble donc se caractériser, mis à part le soudain réveil de certaines abbayes bénédictines, par un déplacement sensible de centres actifs vers les régions septentrionales du diocèse, la Flandre, le Limbourg et la Brabant, et par une présence grandissante des influences françaises, principalement parisiennes. Les éléments stylistiques

²²⁰⁵ J. STIENNON, *op.cit.*, Liège, 1951, p. 90, n° 461 ; catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, P 13, p. 397.

²²⁰⁶ J. STIENNON, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan*, 1951, p ; Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, P 14, p. 398 ; L. VAN DE CAPELLE-HAAGDORENS, *Het zgn. Missal van Lodewijk van Maale*, Mémoire de licence, KUL, 1983 ; et du même auteur, *Saint-Truidense handschriften rond Arnold van Rummen*, dans le catalogue de l'exposition *Handschriften uit de abdij van Sint-Truiden*, Saint-Trond, 1986, p. 257-275 ; J. OLIVER, *op.cit.*, p. 198.

²²⁰⁷ C. GASPAR et F. LYNAS, *op.cit.*, vol. 1, p. 259-266 ; M. SMEYERS et B. CARDON, *Brabant of Parijs ?*, dans le catalogue de l'exposition *Handschriften uit Diestse kerken en kloosters*, Diest, 1983, p. 31-99 ; J. OLIVER, *op.cit.*, p. 199.

et iconographiques de souche résolument mosane s'y font de plus en plus résiduels de sorte que l'on pourrait se demander si l'adjectif mosan peut encore s'appliquer aux œuvres enluminées à cette époque dans le diocèse de Liège et ses environs directs²²⁰⁸.

À partir de quel moment un art est-il dénaturé au point d'en avoir perdu son essence même ? Cette question dépasse le strict domaine de l'art mosan pour s'appliquer à toutes les époques, toutes les écoles et tous les styles en histoire de l'art. Peut-être s'agit-il ici simplement d'une question de définition ?

B. les autres formes d'expression picturale

1. la peinture murale (pl. 83 et 84)

La peinture murale constitue, sans doute, la branche la plus défavorisée de l'art mosan. Non qu'il n'existât rien à l'origine, les principaux édifices religieux devaient être peints, malheureusement, aucun ensemble roman n'a pu parvenir intact jusqu'à notre époque. Le bilan est à peine meilleur pour les époques plus récentes.

La seconde moitié du XIXe siècle, fut pourtant, pour l'étude de la peinture murale, une période particulièrement prometteuse. L'intérêt croissant pour le patrimoine ancien prenait alors une forme de plus en plus organisée. Les importantes campagnes de réfection, qui étaient alors menées dans de nombreux édifices religieux, révélèrent l'existence des fragments, plus ou moins importants, de peintures murales médiévales²²⁰⁹.

Quelques sociétés savantes, motivées sans doute par ces découvertes, chercheraient à encourager les recherches consacrées à la peinture murale par le biais de concours et de questions ouvertes. Jules Helbig, sans doute stimulé par sa formation d'artiste peintre, serait le premier, en Belgique, à tenter une étude de la peinture mosane. Dès 1864, il publiait un essai

²²⁰⁸ Cette tendance semble s'accroître dans la seconde moitié du XIVe siècle. Jacques Stiennon mentionnait encore la présence d'éléments rhéno-mosans dans le Livre d'Heures Froymont-De Vinck-Wittert, datant du début du XVe siècle (J. STIENNON, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, Q 9, p. 407) ; Mais peut-être s'agit-il d'éléments fossiles, à une époque où le style parisien s'implante dans toute l'Europe septentrionale avec la même vigueur ?

²²⁰⁹ Il suffit, pour se rendre compte de la fréquence de ces découvertes, de feuilleter les exemplaires du *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie* parus entre 1860 et 1900 environ ; *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1862, p. 268-269 ; 1864, p. 208-209 ; 1866, p. 5-7 ; 1867, p. 179-184 ; 1868, p. 326-327 ; 1869, p. 190 ; 1874, p. 94-102 ; 1895, p. 129 ; 1898, p. 423 ; 1899, p. 324 ; 1903, p. 38-40 ; nous y revenons plus en détail dans la suite de ce chapitre.

consacré aux procédés techniques utilisés par les artistes médiévaux²²¹⁰. Le concours lancé, en 1871, par la *Société libre d'Émulation* de Liège, donnerait lieu, deux ans plus tard, à la publication d'une vaste étude de synthèse consacrée à l'histoire de la peinture dans l'ancien diocèse de Liège²²¹¹.

Dans le chapitre consacré à la période médiévale, Jules Helbig confrontait les œuvres résultant des différentes techniques - miniatures, peintures murales et sur panneau-, et les renseignements apportés, par les textes anciens, au sujet d'ensembles disparus. Le ton général employé par l'auteur révèle cependant les évidentes limites du sujet ; la carence, en région mosane, d'ensembles muraux de grande importance.

La conservation des quelques vestiges découverts à travers le pays suscitaient déjà à cette époque les pires inquiétudes. Une fois dégagés des couches de crépi qui les avaient protégées pendant des siècles, la sauvegarde des peintures murales médiévales s'avérait en effet souvent difficile, voir impossible. Soumises aux attaques de l'humidité et de la lumière, elles s'écaillaient, ou pâlissaient, jusqu'à ce que leur lisibilité même s'en trouve compromise²²¹².

Contrairement à ce qui se passait alors en France, les recherches consacrées, en Belgique, à la peinture murale médiévale, seraient amplement freinées par ces pitoyables conditions matérielles. La réédition de l'ouvrage de Jules Helbig, en 1903, soit trente ans exactement après sa première édition, est à ce sujet particulièrement révélatrice. Il y avait bien eu quelques découvertes mais, parallèlement à cela, le processus d'oblitération s'était inexorablement poursuivi, ruinant inexorablement de nombreux vestiges. Par ailleurs, les fragments conservés ne formaient pas une matière suffisamment cohérente pour permettre aux spécialistes de dépasser le stade d'un inventaire détaillé²²¹³.

²²¹⁰J. HELBIG, *Quels procédés les artistes du moyen âge ont-ils employés, en Belgique, pour l'exécution des peintures murales ?*, dans *Bulletin des commissions royales d'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, 1864, p. 184-185.

²²¹¹ J HELBIG, *Histoire de la peinture au Pays de Liège*, 1873.

²²¹² La liste de peintures murales détruites ou oblitérées est malheureusement assez impressionnante. Parmi les disparitions les plus regrettables, il convient de signaler, pour l'époque romane, les peintures de la chapelle des comtes de Hainaut, à Mons, et celles de l'église d'Hastière. Il convient d'y ajouter, pour l'époque gothique, les peintures du réfectoire de l'abbaye de Valdieu ; J. PHILIPPE, dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. XXX (1952), p. 1030, n. 1.

²²¹³ J. HELBIG, *op.cit.*, nouvelle édition, 1903; La même impression ressort de l'examen de l'article que L. Bressers consacrait en 1892 à ce sujet ; L. BRESSERS, *Een kort overzicht der Middeleeuwsche muurschildering*, dans *Jaarboek der gilde van Sint-Lukas en Sint Josef te Gent*, t. I, 1892, p. 39-48.

En 1900, Camille Tulpink, artiste peintre et archéologue à Bruges – le titre fait rêver-, allait publier, en réponse à une question de l'*Académie royale de Belgique*, un mémoire consacré à la peinture murale en Belgique. Cette étude, malgré les affirmations de l'auteur, semble conduire à la même impasse. Le discours se limite à des descriptions thématiques et techniques d'un ordre très général²²¹⁴.

Plusieurs brèves communications, dans la littérature spécialisée, témoignent d'une nouvelle série de découvertes, dans les premières décennies du XXe siècle. L'étude de ces peintures semble toutefois avoir été sérieusement compromise leur état de conservation pitoyable.

Les principaux ensembles conservés en Belgique, pour la période romane, se trouvaient à Gand, à Mons, et à Tournai, c'est à dire en dehors de limites historiques de l'ancien diocèse de Liège²²¹⁵. En territoire mosan, aucun ensemble antérieur à l'époque gothique n'avait été préservé. Les principaux spécialistes européens de la peinture murale médiévale restèrent dès lors pratiquement muets au sujet d'une école de peinture mosane *in stricto sensu*²²¹⁶.

Ces conditions particulièrement désastreuses permettent de comprendre pourquoi, après la seconde guerre mondiale, lorsque Joseph Philippe commença à s'intéresser à cette question, aucun spécialiste depuis Jules Helbig, ne s'était sérieusement penché sur cette problématique. Il y consacrerait plus de vingt années de recherches ; nous lui devons les principales études publiées sur le sujet²²¹⁷.

²²¹⁴ C. TULPINCK, *Étude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la Renaissance*, dans *Mémoires couronnés de l'Académie Royale de Belgique*, t. LXI, Bruxelles, 1901-1902 ; Ses relevés, publiés en partie par Henri Rousseau, constituent cependant un témoignage intéressant, particulièrement pour les ensembles aujourd'hui disparus ; H. ROUSSEAU, *Catalogue des relevés exécutés par Tulpinck des peintures murales anciennes décorant divers monuments de la Belgique*, 1926.

²²¹⁵ J. BÉTHUNE de VILLERS, *Anciennes peintures murales aux ruines de Saint-Bavon à Gand* dans *Revue de l'art Chrétien*, 1890, p. 361-372 ; L. DOSVELD, *Fresques romanes découvertes au château des comtes de Hainaut à Mons*, *Annales* 1, 1873, p. 327-245 ; L. TONDREAU, *Les Fresques de la chapelle castrale de Mons*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 19 ; É. MÂLE, *La peinture murale en France*, vol. 2, p. 779-780 à propos de Tournai ; P. ROLAND, *La peinture murale à Tournai* ; J. PHILIPPE, *La Peinture murale préromane et romane en Belgique*, dans *Annales de la fédération archéologique*, Congrès de Tournai, 1949, p. 593-632 ; J. PHILIPPE, *Aspects de la peinture mosane de l'époque préromane au XV^e siècle*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 52, 1973, p. 3-26 ; J. PHILIPPE, *La peinture murale*, dans *La Wallonie*, p. 301-304 et p. 375-383.

²²¹⁶ P. CLEMEN, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916.

²²¹⁷ J. PHILIPPE, *La Peinture murale préromane et romane en Belgique*, dans *Annales du Congrès de Tournai*, 1949, p. 593-632 ; J. PHILIPPE *Congrès de Courtrai* 1953 ; *Congrès de Gand* 1956 ; J. PHILIPPE, *La peinture murale*, dans *La Wallonie*, p. 301-304 et p. 375-383 ;

Comme nous venons de l'évoquer, la conservation des ces vestiges fut, dès leur découverte, un grand sujet d'inquiétude. Quelques tentatives de restaurations malheureuses firent quelques fois, il faut l'avouer, plus de mal que de bien. Elles ne parvinrent, en tout cas, d'aucune manière à enrayer le processus de dégradation.

Joseph Philippe, vers 1950, avait sollicité Paul Coremans, au sujet de la création d'un centre de recherches consacré à l'étude de la peinture murale en Belgique, projet auquel il ne fut alors donné aucune suite, bien que de nombreuses campagnes de restaurations aient été entreprises dès cette époque²²¹⁸.

Timmers, en 1971, dans sa remarquable étude de synthèse consacrée à l'art mosan n'abordait pas la question de la peinture murale aux époques préromane et romane. Il y consacrait, en revanche, un chapitre entier dans le second volume, consacré à l'époque gothique. Ce chapitre se présentait sous la forme d'un inventaire descriptif des principaux ensemble muraux conservés, sur le territoire de la Meuse belge et hollandaise. La peinture sur panneau y était également évoquée. Quelques parallèles avec la peinture de manuscrit contemporaine étaient esquissés²²¹⁹.

Le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse* et son volume annexe abordèrent à peine la question de la peinture murale. Il ne pouvait évidemment être question d'exposer des ensembles muraux, mais on aurait sans doute pu, dans ce domaine particulier, se contenter de reproductions photographiques.

L'année suivante, profitant d'un numéro spécial des *Annales de la société d'archéologie de Bruxelles*, entièrement consacré à l'art mosan, Joseph Philippe publiait une étude de synthèse consacrée la question de la peinture mosane de l'époque préromane au XVe siècle²²²⁰.

Il faudrait, en réalité, attendre les dernières décennies du XXe siècle pour que des solutions à la fois adéquates et durables soient apportées aux préoccupants problèmes de conservation. Les progrès techniques accomplis au cours des trente dernières années, accompagnés de consciencieuses études en laboratoires, permettent à présent une restauration respectueuse des techniques et des procédés anciens.

²²¹⁸ J. PHILIPPE, *Aspects de la peinture mosane de l'époque préromane au XVe siècle*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 52, 1973, p. 3-5.

²²¹⁹ J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, vol. 2, 1971, p. 253-282.

²²²⁰ J. PHILIPPE, *Aspects de la peinture mosane de l'époque préromane au XVe siècle*, 52, 1973, p. 3-26.

Une importante publication fut consacrée, en 1994, à la peinture murale médiévale, en région flamande (XIIe-XVIe siècle)²²²¹. L'approche y est à la fois historiographique et technique. Quelques ensembles historiquement liés à la sphère artistiques mosane, comme Maaseik, Saint-Trond, Tongres, s'y trouvent mentionnés. Il n'existe, à notre connaissance, aucun ouvrage équivalent pour la Wallonie. Fort heureusement, dans un ouvrage historiographique consacré à la redécouverte et à l'étude de la peinture murale en Belgique, dans le courant du XIXe siècle, Anna Bergmans comble cette lacune en dressant un catalogue des peintures murales médiévales, à l'échelle du pays. On y retrouve dès lors la description de plusieurs ensembles mosans : Amay, Andenne (Seilles), Ben-Ahin, Bouvignes, Clavier (Bois), Clavier (Ocquier), Clavier (Ponthoz), Corroy-le-Château, Dinant, Floreffe, Liège, Leffe, Lobbes, Looz, Hastière, Huy, Maaseick, Saint-Hubert, Saint-Trond, Tongres²²²².

a. époque préromane

Aucun vestige de peinture murale ne semble s'être conservé en région mosane pour les époques carolingienne et ottonienne. L'étude des textes anciens révélait cependant l'existence de cycles iconographiques importants, vers la seconde moitié du IXe siècle dans le palais de l'évêque Hartgar, et, au siècle suivant, dans l'église Saint-Martin²²²³.

Fait plus intéressant encore, la *Vita Balderici episcopi Leodiensis*, rédigée par un moine de l'abbaye Saint-Jacques, aux alentours de 1050, mentionne un certain Johannes, peintre italien en exil qui, après avoir exercé son art à Aix-la-Chapelle, pour Otton III, serait passé au service des évêques de Liège, Notger et Baldéric, pour lesquels il aurait réalisé d'importantes peintures murales dans la cathédrale Saint-Lambert. Il aurait ensuite été actif à l'abbaye Saint-Jacques. Ses œuvres semblent avoir complètement disparu, et ce déjà à l'époque médiévale. Toutefois, la réputation quasi-légendaire de ce *Johannes Italicus*²²²⁴, conjuguée à certaines découvertes fortuites, contribua fortement à exciter la curiosité des historiens de l'art.

²²²¹ A. BERGMANS, M. BUYLE, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen*, Louvain, 1994.

²²²² A. BERGMANS, *Middeleeuwse Muurschilderingen in de 19de eeuw*, Louvain, 1998.

²²²³ H. PIRENNE, *Sedulius de Liège*, dans *Mémoires couronnés de l'Académie Royale de Belgique*, 1882, p. 22 et 48 ; J. HELBIG, *La peinture au pays de Liège*, Liège, 1903, p. 6.

²²²⁴ Gilles d'Orval puis Jean d'Outremeuse (JEAN d'OUTREMEUSE, *Le Myreur*, tome IV, p. 195) se chargèrent d'en perpétuer le souvenir. Godefroid Kurth nous apprend que, à l'époque où Gilles d'Orval écrivait, le corps du peintre Jean, inhumé dans l'église Saint-Jacques, avait déjà fait l'objet d'une triple translation. Il semble donc qu'il faille en conclure que Jean bénéficiait, à l'époque, d'une certaine reconnaissance ; G. KURTH, *Le peintre Jean*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome XXXIII, 1903, p. 227.

Au début du XIXe siècle, la tombe du peintre Jean, était toujours visible à l'église Saint-Jacques. Située sous une arcade, dans la chapelle Notre-Dame-des-Sept-Douleurs, cette sépulture se composait d'un caveau surmonté d'un gisant en pierre de sable. En 1839, le doyen de Saint-Jacques, accompagné de plusieurs membres du Conseil de fabrique fit ouvrir ce caveau et y découvrit un petit coffre, contenant un squelette humain. L'arcade fut malheureusement rebouchée. Cette découverte ne passa cependant pas inaperçue ; Mathieu Polain, en 1842, dans son *Liège Pittoresque*, consacre quelques lignes au peintre Jean²²²⁵, de même que Jacques Lavalleye dans une monographie de l'église Saint-Jacques, publiée trois ans plus tard²²²⁶.

Le peintre Jean serait, dès cet instant, signalé dans différentes publications scientifiques²²²⁷. L'étude que Godefroid Kurth lui consacrerait, une vingtaine d'années plus tard, viendrait lui apporter un crédit définitif²²²⁸.

À partir de ce moment, le nom du peintre Jean figurerait dans la plupart des études consacrées à la peinture médiévale et à l'art mosan. G. H. Hoogewerff irait même jusqu'à risquer, sur la base d'une simple homonymie, une identification avec un autre Jean, auteur des fresques, remarquablement conservées, de l'église de Castel Sant'Elia, en Italie²²²⁹. Un peintre au service des empereurs germaniques ne pouvait raisonnablement être considéré artiste de second ordre...

L'œuvre du peintre Jean avait entièrement péri, les historiens de l'art se donnaient toutefois de bonnes raisons d'imaginer que ses fresques devaient avoir été réalisées dans un style italo-byzantin, imprégné de réminiscences antiques. Dès lors, la présence d'un tel artiste

²²²⁵ Mathieu Polain signale, dans la chapelle située au fond du chœur de Saint-Jacques, les vestiges d'une fresque accompagnée d'une inscription *Scti-Andrae*. Il pensait que cette inscription signalait peut-être l'emplacement de l'ancienne crypte consacrée Saint-André dont il était précisément question dans le texte d'Anselme ; M. POLAIN, *Liège Pittoresque*, p. 171 et n. 2.

²²²⁶ J. LAVALLEYE, *L'église Saint-Jacques à Liège*, Liège, 1845, p. 8, n. 8 ; G. Kurth relate également l'épisode ; G. KURTH, *op.cit.*, p. 227-229 ; En 1876, Monseigneur Schoolmeesters fit rouvrir le tombeau. Il retrouva également des fragments du gisant dans les combles de l'ancienne église abbatiale. En 1906 le doyen de Saint-Jacques prit l'initiative de faire réaliser par le sculpteur Roemaet, sur le modèle original, irrécupérable, une nouvelle statue du peintre Jean ; E. SCHOOLMEESTERS, *le tombeau de l'évêque Jean dans l'église Saint-Jacques à Liège*, dans *Leodium*, VI, 1907, p. 18-21.

²²²⁷ J. HÉRIS, *Mémoire sur le caractère de l'école flamande de peinture sous le règne des ducs de Bourgogne*, dans *Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique*, t. XXVII (1855-1856), p. 57 ; WAUTERS, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, 1883, V, p. 326-329 ;

²²²⁸ ; J. HELBIG, *La peinture au Pays de Liège*, Liège, 1903, p. 7-9 ; G. KURTH, *op.cit.*, p. 220-229 et dans *Notger de Liège*, tome I, 1905, p. 319-321.

²²²⁹ G.- H HOOGWERFF, *De muurschilderingen in de kerk van Castel Sant'Elia bij Nepi*, dans *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, t. VI, 1926, p. 98-100; dans *Dedalo*, t. VII, 1927-1928; J. PHILIPPE, *op.cit.*, Congrès de Tournai, 1949.

à Aix-la-Chapelle et à Liège, au début du XI^e siècle, fournissait une explication potentielle permettant de justifier le caractère classico-byzantin des chef-d'œuvres rhéno-mosans des XI^e et XII^e siècles. Cette idée, déjà avancée en 1855 par Heris²²³⁰, serait ensuite développée par Joseph Philippe, Hanns Swarzenski et James John Murphy. Ces spécialistes voyaient en effet, en la personne du peintre Jean, une explication plausible, non seulement du style des ivoires mosans du XI^e siècle, mais aussi de celui des fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy²²³¹. Karl Nordenfalk, quant à lui, irait même jusqu'à identifier le peintre Jean au célèbre maître du *Registrum Gregorii* en personne²²³².

b. époque romane

Pratiquement aucun ensemble mural de grande envergure n'a été conservé, en région mosane, pour l'époque romane. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'ait jamais rien existé, bien au contraire. À Liège, les principaux édifices religieux devaient être peints²²³³. Il en allait probablement de même pour les églises abbatiales du diocèse, ainsi que pour certains édifices de moindre importance, ce dont témoigne un grand nombre de découvertes archéologiques. Le temps, les guerres, les incendies, ou tout simplement l'évolution des goûts, eurent malheureusement souvent raison de ces peintures, lorsqu'il ne s'agit pas, malheureusement, de la négligence et de l'incompétence des scientifiques.

La peinture murale a été trop souvent passée sous silence dans les ouvrages de synthèse consacrés à l'art mosan. Les publications anciennes témoignant de l'une ou l'autre découverte laissent pourtant entrevoir l'importance de ce patrimoine disparu :

²²³⁰ HERIS, *Mémoire sur le caractère de l'école flamande de peinture sous le règne des ducs de Bourgogne*, dans *Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique*, t. XXVII (1855-1856), p. 57 ; G. KURTH, *Le peintre Jean*, p. 224-225.

²²³¹ J. PHILIPPE, Communication donnée à l'occasion du *VII^e Congrès des Études byzantines*, Liège, 1948 ; *Le peintre italien Jean et l'influence byzantine dans la peinture mosane pré-gothique.* ; Rapport par le comte J. de Borchgrave d'Altena *L'Art byzantin en Belgique dans le Flambeau*, Bruxelles, 1949, p. 303 ; J. PHILIPPE, Congrès de Tournai, 1949, p. ; Catalogue de l'exposition de Liège, 1951, p. ; H. SWARZENSKI, *Mosaner Psalter Fragment*, Graz, 1974, p. 20 ; J. J. MURPHY, *Ivories of the eleventh century*, p. 12 ; S. BALACE, *Les influences antiques dans l'art mosan du XII^e siècle*, Mémoire de licence non publié, p. 148.

²²³² NORDENFALK, *Der Meister der Registrum Gregorii*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, III, 1950, p. 61-77 ; Cette idée est évidemment assez audacieuse. Il convient toutefois de rappeler que Jules Helbig, de son côté, avait également établi des connexions avec les grands centres ottoniens puisqu'il était en effet convaincu que Jean avait séjourné à l'abbaye de Saint-Gall ; J. HELBIG, *La peinture au Pays de Liège*, 2^e éd., p. 7.bb

²²³³ Les fresques de Saint-Lambert périrent dans l'incendie de 1185 ; J. PHILIPPE, *Ombres et souvenirs de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège*, dans *Si Liège m'était conté...*, 1973 ; quelques traces de motifs ornementaux sont encore visibles dans les combles de l'église Saint-Denis ; Helbig, *l'Art mosan*, 2^e éd., p. 135.

En 1866 des motifs ornementaux en forme de fleurs de lys avaient été mis au jour dans la chapelle Saint-Ursmer de l'église abbatiale de Lobbes²²³⁴. Un décor ornemental de rinceaux serait retrouvé, en 1889, sur la voûte de la crypte de cette même église²²³⁵.

La même année, à l'église Saint-Servais de Sluze, près de Tongres, des travaux de restauration, dirigés par l'architecte Herman Jaminé, devaient révéler l'existence, sur le mur et la voûte de l'abside, d'un décor composé de médaillons historiés. Parmi les motifs encore lisibles, on apercevait un *Agnus Dei*, une *Annonciation* et une Vierge à l'Enfant. Ces peintures périrent malheureusement au cours des travaux. La *Commission royale des Monuments*, qui avait pourtant décidé d'assurer la préservation de cet ensemble, ne put rien y faire. Triste ironie du sort, les peintures originales furent remplacées quelques années plus tard, par une *Majestas Domini* de style néo-roman.²²³⁶

En 1867, des traces de peinture, révélant l'existence, à l'époque romane, d'une voûte en bois ornée d'un décor peint, seraient mises au jour dans les combles de l'église romane de Fronville, une église qui devait malheureusement être détruite, à la fin du XIXe siècle.²²³⁷

D'autres peintures historiées furent découvertes, en 1873, dans la chapelle du château des comtes du Hainaut, à Mons (**pl. 84-1**). L'enduit sur lequel étaient peintes ces images se fissura au fur et à mesure de leur découverte. La peinture de l'intrados fut entièrement détruite²²³⁸. Celle du chevet resta, quant à elle, lisible pendant de nombreuses années, ce qui permit la prise de relevés, de clichés photographiques et de croquis divers. Leur dégradation devait cependant se poursuivre jusqu'à leur perte définitive, durant la seconde guerre mondiale²²³⁹.

²²³⁴ J.-B. ROUSSEAU, *Notices sur l'église paroissiale de Saint-Ursmer*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1866, p. 398, n. 1

²²³⁵ G. VAN DEN GHEYN, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, IV, 1889, p. 245, *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, XL, 1901, p. 129 ; J. COENEN, dans *Leodium*, XXVII, 1934, p. 33 ; J. PHILIPPE, *op.cit.*, Congrès de Tournai, p. 610.

²²³⁶ *Journal des Beaux Arts*, VIII, 1866, p. 5 ; DRIESEN, *Découverte de peintures murales dans l'église de Sluze*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'archéologie*, V, 1866, p. 5-7 ; H. DE BRUYN, A. BERMANS et M. BUYLE, *Middeleeuwse murrschilderingen*, p. 45-46.

²²³⁷ HAUZEUR, *l'Église de Fronville*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1867, p. 10.

²²³⁸ L. DOSVELD, *Fresques romanes découvertes au château des comtes du Hainaut à Mons*, dans *Annales du cercle archéologique de Mons*, tome XI, 1873 ; L. DEVILLERS, *Le passé artistique de la ville de Mons* ; L. CLOQUET, *Revue de l'Art chrétien*, 1885, p. 443 ; J. BÉTHUNE, *Revue de l'Art chrétien*, 1890 ; *Congrès de Mons*, V, 1894, p. 29 ; J. SOIL de MORIALME, *Inventaire des objets d'art et d'antiquité existant dans les édifices publics du Hainaut*, p. 13 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Bulletin de la société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1947-1948, p. 37, n. 2 et fig. 7 ; J. PHILIPPE, *op.cit.*, Congrès de Tournai, 1949, p. 607-608.

Mons se trouvait en dehors du diocèse de Liège. Les rapports étroits existant entre ces peintures et l'art mosan du XIIe siècle nous conduit, cependant, à approfondir quelque peu notre description. Situées sur le mur du chevet, elles représentaient deux thèmes typologiques particulièrement prisés par les artistes mosans ; *Elie et la veuve de Sarepta* à gauche, la *Vision d'Ezechiel* avec l'inscription du *tau* sur le front des israélites à droite. Il est pourtant étonnant d'observer que ni Dosveld, ni Soil de Morialmé, ni Tulpinck ne furent capables d'identifier cette iconographie pourtant si caractéristique²²⁴⁰. Paul Clemen, dans son monumental ouvrage consacré à la peinture murale en Rhénanie, fut le premier à avancer une interprétation correcte de ces différentes représentations. Il avait déjà, en outre, relevé un certain nombre de parallèles formels entre les peintures de Mons et celles de Tournai et de Gand²²⁴¹. Le baron de Bethune avait, avant lui, déjà pu observer, sur ces différents ensembles, l'utilisation d'un vocabulaire ornemental analogue.

Par la suite, Paul Rolland proposerait d'attribuer les peintures de Tournai, de Mons et de Gand à un même atelier, actif dans les dernières décennies du XIIe siècle. Il serait même question d'un peintre : un certain G. dont le nom figurait dans une lettre de recommandation adressée à l'abbé de Saint-Bavon²²⁴². Par la suite, Joseph Philippe et Lucy Tondreau, plus prudemment, devaient se contenter de souligner les importantes similitudes techniques et stylistiques unissant ces trois ensembles²²⁴³.

L'église d'Hastière possède également quelques vestiges de peintures romanes. Découverts lors d'une excursion de la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, en 1885, ils devaient faire l'objet de diverses publications²²⁴⁴. Une bonne partie de l'église avait dû être décorée ; des traces de peintures pouvaient, en effet, être relevées sur l'arc triomphal, sur une partie de la voûte, ainsi que sur l'abside de la crypte²²⁴⁵.

²²³⁹L. TONDREAU, *Les fresques de la chapelle castrale de Mons* dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1950 ; Cette fois-ci, les spécialistes auraient eu le temps d'entreprendre des travaux de restauration. Ce ne fut pourtant jamais le cas... Les connaissances en matière de restauration, au début du XXe siècle auraient pourtant sans doute permis la sauvegarde, même partielle, de cet ensemble unique. On est en droit de s'interroger sur le sort des peintures romanes de Mons si elles s'étaient trouvées dans une église française...

²²⁴⁰ Louis Dosveld songeait pourtant à l'art mosan puisqu'il attribuait ces peintures à un moine de Saint-Hubert.

²²⁴¹ P. CLEMEN, *Die Rheinische Monumentalmalerei*, p. 766-767.

²²⁴² P. ROLLAND, *La peinture murale à Tournai*, Bruxelles, 1946, p. 35.

²²⁴³ J. PHILIPPE, *Congrès de Tournai*, 1949, p. 604-605, 620-621 ; L. TONDREAU, *Les fresques de la chapelle castrale de Mons*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1950, p. 80-82.

²²⁴⁴ J. HELBIG, *Excursion de la Gilde de Saint-Luc et de Saint-Thomas*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 28, 1885, p. 496 ; J. BRASSINE, *Bulletin de la gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, VI, 1884-1886, p. 112 ; *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'archéologie*, XLI, 1902, p. 351 et XLVIII, 1909, p. 29 ; *Bulletin de la Société diocésaine d'art chrétien de Namur*, V, 1911, p. 152 ; G. Van CALOEN, *Hastières-Notre-Dame*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. XVII, 1886, p. 17 ; E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2^e éd., I, p. 416.

²²⁴⁵ On y releva également de nombreux graffitis.

Outre quelques motifs purement ornementaux, les descriptions anciennes évoquaient un *Arbre de Jessé*, sur le plat de l'arc triomphal. Il a, de nos jours, presque entièrement disparu. Subsistent encore, sur les montants, les représentations de Moïse et de Jean. Certains voulurent y voir les personnifications de l'*Ancien* et du *Nouveau Testament*, ce semblerait indiquer que l'iconographie de l'église ait été entièrement conçue sur un mode typologique.

Les peintures d'Hastière, comme celles de Mons, s'intègrent parfaitement dans le contexte théologique et iconographique mosan. Leur datation semble toutefois avoir engendré quelques hésitations. Le chanoine Reusens les datait du XIII^e siècle, époque de la reconstruction du chœur. Il fut ensuite question du XII^e siècle. À présent, par analogie avec les peintures rhénanes de Brauweiler et Schwarzhof, elles sont généralement situées à la charnière des XII^e et XIII^e siècles²²⁴⁶. La crypte, construite au XI^e, fut comblée vers cette époque, ce qui situe, au plus tard, dans le courant du XII^e siècle, les vestiges de polychromie et les graffitis qui y furent retrouvés²²⁴⁷.

Le XX^e siècle connut d'autres découvertes ; nous en signalerons quelques unes. En 1901, la crypte de l'église de Renaix livra quelques traces de peintures murales²²⁴⁸. Dans les années vingt, un passage recouvert d'un enduit peint, contigu à la crypte principale de la collégiale de Huy, fut dégagé. Une série de graffitis avait été observée sur les parois de la crypte principale. Des blocs peints à la détrempe, détachés, selon Henri Demaret, de la voûte romane de l'église Saint-Mengold, gisaient sur son sol²²⁴⁹. Il s'agissait uniquement de motifs ornementaux.

Vers la même époque, des frises de rinceaux peintes en ocre rouge furent découvertes au château d'Écaussine-Lalaing²²⁵⁰.

Par la suite, seule la Cathédrale de Tournai devait encore livrer de nouvelles peintures historiées. Les premières découvertes avaient eut lieu, en 1865, dans le bras méridional du transept²²⁵¹. Vingt ans plus tard, l'autre bras du transept avait à son tour livré d'importants

²²⁴⁶ A. LEMEUNIER, dans *Architecture romane en Belgique*, p. 66.

²²⁴⁷ J. PHILIPPE, *Congrès de Tournai*, 1949, p. 608.

²²⁴⁸ *Bulletin des Commissions royales d'archéologie et d'histoire de l'art*, XL, 1901, p. 32 ; J. PHILIPPE, *Idem*, p. 610, n. 5.

²²⁴⁹ H. DEMARET, *la Collégiale Notre-Dame à Huy*, II, Huy, 1922, p. 33 ; J. PHILIPPE, *Congrès de Tournai*, 1949, p. 610, n. 1.

²²⁵⁰ PUISSANT, dans *Bulletin des commissions royales d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1923, p. 318, et du même auteur, *Congrès de Mons*, 1928, p. 9 et 13.

²²⁵¹ C.-J. VOISIN, *Notices sur les anciennes peintures murales de la cathédrale de Tournai*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, t. IV, 1865, p. 257-281 ; *Bulletins de la Société historique et littéraire de Tournai*, X, 1865, p. 165-186.

cycles hagiographiques²²⁵². Une *Crucifixion* et des épisodes de la *Légende de sainte Catherine* seront enfin dégagés de leur badigeon en 1943, dans une ancienne chapelle reconverte en débarras.²²⁵³

Il s'agit du plus important ensemble de peintures romanes existant en Belgique. La littérature est dès lors particulièrement abondante. Tournai ne faisant cependant pas partie du domaine mosan à proprement parler, nous nous limiterons à signaler d'un point de vue historiographique, quelques réflexions en rapport direct avec notre sujet.

En 1885, Louis Cloquet, comparait les peintures du transept nord avec un manuscrit provenant de l'abbaye de Forest (Paris, *BN*, ms. Lat. 15675)²²⁵⁴. Cette comparaison devait être par la suite contestée, les spécialistes préférant diriger leurs prospections vers d'autres techniques graphiques, comme par exemple l'émaillerie mosane qui, à la fin du XIIe siècle, se caractérisait souvent par un travail d'épargne sur fond d'émail bleu. L'œuvre du génial Nicolas de Verdun, actif, il est vrai, à la Cathédrale Notre-Dame, dans les premières années du XIIIe siècle, fut, à ce sujet, quelques fois évoqué, à titre de comparaison²²⁵⁵.

Les peintures d'Hastière et de Mons, qui déclinaient une iconographie typologique sur fond bleu, se rapprochent bien davantage du corpus émaillé mosan que les cycles narratifs de Tournai. Cette parenté n'échappa d'ailleurs guère aux spécialistes qui formulèrent à ce sujet une série d'observations pertinentes²²⁵⁶.

L'utilisation d'un fond bleu, par les peintres muraliers mosans, semble avoir été une pratique récurrente. Des parallèles techniques furent établis avec l'école de peinture bourguignonne, généralement caractérisée par l'utilisation d'un procédé analogue²²⁵⁷. La comparaison avec certains cycles rhénans, avancée autrefois par Paul Clemen put également être quelques fois évoquée. La position actuelle consisterait à situer la peinture murale mosane à mi-chemin entre les courants français et allemands, observation dont la pertinence semble appuyée par une série d'observations analogues faites dans le domaine de l'architecture²²⁵⁸.

²²⁵² L. CLOQUET, *peintures murales romanes à la cathédrale de Tournai*, dans *Revue de l'art chrétien*, XXVIII, 1885, p. 442-452 ; article illustré des chromolithographies du comte de Robiano dans le *Bulletin de la société historique et littéraire de Tournai*, XXI, 1886, p. 173-191.

²²⁵³ P. ROLLAND, *op.cit.*, p. 5-44.

²²⁵⁴ L. CLOQUET, *Peintures murales romanes à la cathédrale de Tournai*, dans *Revue de l'art chrétien*, p. 443.

²²⁵⁵ J. PHILIPPE, *op.cit.*, dans la *Wallonie*.

²²⁵⁶ J. PHILIPPE, *Aspects de la peinture mosane de l'époque préromane au XV^e siècle*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, 1973, p. 5.

²²⁵⁷ Cette comparaison semble d'autant plus étonnante que des similitudes entre la sculpture bourguignonne et la sculpture mosane semblent également exister.

²²⁵⁸ Nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré à l'architecture.

c. époque gothique

L'église abbatiale de Saint-Hubert, en Ardenne, conserve des vestiges de peinture murale que la plupart des auteurs s'accordent à situer dans le courant du XIII^e siècle. En dépit de leur datation, il semble que l'on puisse encore les situer dans la mouvance de la peinture romane tardive.

Pour ce qui est de la peinture gothique à proprement parler, la plupart des vestiges conservés datent des XIV^e et XV^e siècles. Certains ensembles plus récents, datés dans le courant du XVI^e siècle, doivent encore être appréhendés dans le contexte de l'art médiéval. Ce léger décalage chronologique peut s'expliquer par l'appartenance de ces peintures à une mouvance plus populaire, et dès lors légèrement rétrograde par rapport aux courants artistiques principaux.

Les ensembles muraux de cette époque sont relativement nombreux sur le territoire de l'ancien diocèse de Liège. Quelques études monographiques leur furent consacrées. Ils ne bénéficient toutefois d'aucune étude de synthèse récente, mise à part, bien entendu, l'étude collective de Anna Bergmans et Marian Buyle. Cette publication n'est d'ailleurs pas consacrée à la peinture mosane puisque, comme nous l'avons signalé, elle se limite à la Flandre actuelle, ce qui fausse quelque peu la vision que le lecteur pourrait se faire de la question. De nombreuses campagnes de restauration, donnant souvent lieu à des publications, furent cependant entreprises au cours des dernières décennies²²⁵⁹.

Dans le domaine de la peinture murale, on assiste, dès l'époque gothique, à un glissement des centres de production artistique vers les parties septentrionales du diocèse de Liège, vers le Brabant et la Basse-Meuse. Parallèlement à l'expansion des ordres mendiants et des pèlerinages, l'influence du gothique français se propage à travers toute la région, probablement via les Flandres. La peinture murale, qui n'est d'ailleurs pas sans présenter de fortes similitudes iconographiques et stylistiques avec la peinture de manuscrit contemporaine, reflète particulièrement bien cette situation. En réalité la peinture de cette époque se caractérise par son caractère unitaire, toutes techniques confondues. Judith Oliver

²²⁵⁹ A. BERGMANS et M. BUYLE, *Middeleeuwse murrschilderingen*.

mentionnait, à cet égard, les peintures de l'abbaye de Valdieu, qu'une étude ancienne avait rapprochées d'un manuscrit de même provenance. Les deux ont malheureusement disparu²²⁶⁰.

Jacques Stiennon, dans le catalogue *Rhin-Meuse*, constatait l'existence, au XIVe siècle, d'un groupe mosan, formé par les peintures du béguinage de Saint-Trond, de Spalbeek, de l'église des Dominicains de Maastricht, et des églises Sainte-Croix et Saint-Paul, à Liège²²⁶¹.

Une représentation des Vierges sages et des vierges folles fut découverte, en 1860, dans l'église Saint-Pierre de Saint-Trond. Sa datation est incertaine. Les spécialistes la situent généralement entre au tournant des XIIIe et XIVe siècles²²⁶².

Des vestiges plus importants furent également mis au jour dans l'église du béguinage Sainte-Agnès. Leur réalisation s'est visiblement échelonnée sur plusieurs siècles. La *Vera Icoon*, un *Couronnement de la Vierge*, des représentations d'apôtres et un *Jugement dernier* remontent à la phase la plus ancienne, située dans le courant du XIIIe siècle²²⁶³.

Toujours dans la région de Saint-Trond, l'église Sainte-Geneviève de Zepperen livra également quelques vestiges de peintures murales²²⁶⁴.

En 1842, à l'église Sainte-Anne d'Aldeneck, quelques peintures murales, fortement décolorées²²⁶⁵, furent découvertes, sous l'épaisse couche de badigeon qui les recouvrait depuis des siècles. Leur programme iconographique est assez sommaire. Comme elles étaient destinées à l'instruction et l'édification des moniales, on y retrouve les préoccupations majeures de la piété féminine, illustrées également, à la même époque, dans la décoration des

²²⁶⁰ J. OLIVER, *op. cit.*

²²⁶¹ J. STIENNON, *La peinture mosane*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 422.

²²⁶² Leur réalisation, en plusieurs phases successives, s'échelonne de 1300 au XVIIe siècle, avec une phase intermédiaire vers 1490-1510.

²²⁶³ J. HELBIG, *Anciennes peintures murales*, dans *Journal des Beaux Arts*, 2, 1860, p. 185-186 ; J. GERARD, *Découverte de peintures murales dans l'église du Béguinage de Saint-Trond*, dans *Revue d'histoire et d'archéologie*, 8, 1861, p. 187-197 ; M. BUYLE, *De muurschilderingen in de begijnhofkerk van Sint-Truiden*, mémoire de licence non publié, Louvain, 1974 ; M. BUYLE, *De muurschilderingen in de begijnhofkerk van Sint-Truiden*, dans *Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, Leuven, 1981, p. 1-15 ; M. BUYLE et L. SMETS, *De Begijnhofkerk te Sint-Truiden en haar muurschilderingen*, dans *MeL*, 1- 2, 1982, p. 26-34 ; M. BUYLE, *Een vroege Vera Icoon voortselling in de Beguinhoof kerk te Sint-Truiden* dans *Historische Bijdragen ter nagedachtenis van G. Heynen*, Saint-Trond, 1984, p. 47-51.

²²⁶⁴ A. BERGMANS, *Een mystieke bruid anno 1300. La douce Madeleine ?*, dans la catalogue de l'exposition *Hooglied. De beeldwereld van religieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden vanaf 13de eeuw*, Bruxelles, 1994, p. 264-270 ; A. BERGMANS et M. BUYLE, *op.cit.*, p. 174-175.

²²⁶⁵ «Die aan de zuidzijde zijn beter bewaard dans die aan de overkant, die nagenoeg geheel verdwenen zijn. Van de figuren zijn de donkere contouren ten dele nog zichtbaar ; de kleuren, naar alle waarschijnlijkheid in tempera aangebracht, zullen bij het blootleggen wel goeddeels verdwenen zijn. Ook de contouren zijn bij de gelegenheid niet onaangestast gebleven» (J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 254.)

psautiers. L'iconographie se partage, dès lors, en deux grandes thématiques, comprenant, d'une part, un récit évangélique et, de l'autre, la représentation de quelques vies de saints. Les effigies des saintes fondatrices Harlinde et Relinde, ainsi que la représentation des martyres des saintes Godelieve et Geneviève relèvent de cette seconde thématique.

Une forte dépendance stylistique au gothique français peut y être observée. Joseph Philippe avait évoqué, à leur sujet, certaines affinités stylistiques avec les dessins du livret de croquis de Villard de Honnecourt, analogie difficilement explicable puisque les peintures d'Aldeneck étaient généralement datées dans le dernier quart du XIII^e siècle²²⁶⁶.

Anna Bergmans, sur base d'un ensemble de similitudes techniques avec les peintures du béguinage de Saint-Trond et de l'église Saint-Jean Baptiste de Louvain, plus jeunes de quelques décennies, devait toutefois revoir cette chronologie. Cette datation précoce venait, par la même occasion, justifier les rapprochements stylistiques évoqués plus haut²²⁶⁷.

Entre 1859 et 1897, plusieurs ensembles pariétaux furent découverts à la collégiale sainte Gertrude de Nivelles. Les peintures les plus anciennes, réalisées dans le courant du XIV^e siècle, comprennent, sur le mur oriental du Chœur, une *Crucifixion* et un cycle de sainte Gertrude, avec une représentation de sainte Barbe, sur les parois de la chapelle baptistère²²⁶⁸. Des ensembles plus récents, datés des XV^e et XVI^e siècles firent également l'objet de découvertes ultérieures²²⁶⁹.

Les peintures murales de l'église Saint-Lambert de Bois-et-Borsu (**pl. 85-1**), découvertes en 1908, doivent encore être brièvement mentionnées. Elles constituent l'ensemble mosan le plus complet. Relativement bien conservées, elles ont toutefois fait l'objet de restaurations intensives, en 1910, tout d'abord, puis, en 1969, par une équipe de l'*IRPA*. Elles sont relativement récentes, par rapport aux principaux témoins conservés dans la région, mais en prolongent directement la tradition²²⁷⁰. Les spécialistes situent généralement leur réalisation à l'aube du XV^e siècle. Elles s'étendent sur le chœur, la nef et la partie

²²⁶⁶ *Idem et B. MERSCH*, dans G. DANIËLS, W. SANGERS, *Aldeneik, architectuur en historie*, s.l.n.d.

²²⁶⁷ J. J. M. Timmers, *op.cit.*, p. 255 ; P. CLEMEN, *op.cit.*, fig. 271 ; J. PHILIPPE, *op.cit.*, 1955, p. 567-568 ; A. BERGMANS et M. BUYLE, *op.cit.*, p. 158-159.

²²⁶⁸ *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1862, p. 73 et 1864, p. 513, C. TULPINCK, *op.cit.*, p. 98 ; J. PHILIPPE, *op.cit.*, 1956, p. 336 et 347 ; A. BERGMANS, *op.cit.*, 1998, p. 327.

²²⁶⁹ A. BERGMANS, *op.cit.*, p. 327.

²²⁷⁰ Timmers y relevait cependant l'interprétation provinciale et naïve des grandes tendances du gothique international ; J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 260.

orientale du transept. On reconnaît un *Couronnement de la Vierge*, quelques scènes évangéliques, et des portraits de saints, parmi lesquels saint Lambert et saint Hubert²²⁷¹.

²²⁷¹ J. PHILIPPE, *La peinture murale*, dans la Wallonie, p. ; J. J. M. TIMMERS, *op.cit.* , p. 259-260.

2. la peinture sur panneau

La croix d'Oplinter et la châsse de sainte Odile constituent les vestiges les plus anciens de peinture sur bois, conservés pour l'entièreté des Pays-Bas²²⁷². Elles figurent donc, comme on est en droit de s'y attendre, dans un nombre important d'études consacrées à la peinture flamande et hollandaise. Elles furent également intégrées dans certaines synthèses consacrées à la peinture mosane. Barbara Brauer, qui avait l'avantage, par rapport à ses collègues belges, de bénéficier d'un regard à la fois neuf, détaché et impartial, devait quant à elle, en 1984, les inclure dans une remarquable étude doctorale consacrée à la peinture sur panneau pré-eyckienne, en région mosane²²⁷³.

a. la croix d'Oplinter

Le saint évêque peint au revers de la croix d'Oplinter semble être un peu plus ancien que les peintures de la châsse de sainte Odile. Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena, suivi en cela par de nombreux auteurs, proposait de le dater dans le courant des années 1250-1270²²⁷⁴. Joseph Philippe y voyait une œuvre contemporaine du psautier dit de Lambert le Bègue²²⁷⁵. André Dusar, qui jugeait cette datation trop précoce, proposait, quant à lui, d'en repousser la réalisation aux alentours des années 1300²²⁷⁶. Robert Didier, qui maintenait la datation traditionnelle, jugeait son style plus raffiné que celui de la châsse de sainte Odile²²⁷⁷.

²²⁷² J. PHILIPPE, catalogue de l'exposition d'*Art mosan*, Liège, 1951, p. 108, n. 8.

²²⁷³ B. BRAUER, *Pre-eyckian painting in the mosan valley 1380-1430*, PHD Thesis, Ann Arbor, 1984.

²²⁷⁴ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *La Croix triomphale d'Oplinter*, dans *Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1933, p. 73-77, fig. 3 ;

²²⁷⁵ J. PHILIPPE, *Van Eyck et la Genèse mosane de la peinture flamande*, p. 33.

²²⁷⁶ A. DUSAR, *Het Sint Odiliaschrijn, Kloster Kolen (Kerniel)*, Hasselt, 1965, p. 9 et 15.

²²⁷⁷ R. DIDIER, dans le catalogue *Rhin-Meuse*, p. 423.

b. la chasse de sainte Odile

Les peintures de la chasse de Sainte Odile, bien mieux conservées que les peintures de la croix d'Oplinter, suscitèrent une abondante littérature. L'intérêt de la chasse de Kerniel fut révélé en 1863. Il apparut assez vite que cette chasse provenait en réalité de l'église des Croisiers, à Huy, où elle était restée jusqu'à la révolution française. Cachée à Looz par un membre de la communauté, elle avait été donnée en 1928 à l'église de l'ancien couvent des Croisiers, à Kerniel. Un prêtre peu scrupuleux l'avait alors faite amputer d'une partie de sa hauteur, pour ajuster ses dimensions à celles de la niche à laquelle il la destinait. Ces remaniements n'avaient pas échappé à la sagacité de Jules Helbig. Les recherches entreprises alors pour retrouver les panneaux manquants se soldèrent par un échec²²⁷⁸.

Mais la chasse n'avait pas encore livré tous ses secrets. La plupart des spécialistes qui s'étaient intéressés à la chasse de Kerniel avaient été frappés par l'archaïsme prononcé de son style. Ils voyaient, dans ses larges aplats colorés, une réminiscence de l'influence de l'émaillerie mosane du XIIe siècle²²⁷⁹. Un examen de la polychromie, effectué à l'IRPA, en 1951, lors de la restauration de la chasse, allait révéler la surperposition de plusieurs superpeints, tous fidèles au dessin et au coloris originaux. La couche visible n'était probablement pas antérieure au XVe siècle. Robert Didier estimait que la raideur des tracés et la naïveté prononcée de certains visages devaient résulter de ces superpositions. La composition d'origine avait dû, en réalité, être beaucoup plus fine et élégante que ce qu'en laissait voir la polychromie de surface²²⁸⁰.

Joseph Philippe en 1951, reprenant une observation de Jules Helbig, mettait en évidence l'utilisation d'une importante couche préparatoire, assimilant davantage la conception technique de cette chasse aux procédés habituellement mis en œuvre pour les peintres muraliers²²⁸¹. La plupart des auteurs s'accordaient en revanche pour en situer le style dans la

²²⁷⁸ *Bulletin des Commissions Royales d'art et d'archéologie* ; tome III, 1864, p. 184-185 et tome XLIV, 1910, p. 286 et sv ; Découvertes importantes dans le Limbourg belge, dans *Le Beffroi*, 1, Bruges, 1863, p. 83 ; J. HELBIG, *Chasse de Sainte Odile. Peinture liégeoise de l'an MCCXCII*, dans *Le Beffroi*, 2, 1864-1865, p. 31-37 ; J. HELBIG, *Quels procédés les artistes du moyen âge ont-ils employés, en Belgique, pour l'exécution des peintures murales ?*, dans *Bulletin des commissions royales d'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, 1864, p. 184-185.

²²⁷⁹ J. PAQUAY, *À propos de la chasse de sainte Odile à Kerniel*, *Leodium* 25, 1932, p. 62-68 ; H. VAN LIESHOUT, *Rond het Reliekschrijn van Sint Odilia : Verzamelde opstellen*, Hasselt, 1935, p. 1-159 ; J. LASSAIGNE, *La peinture flamande. Le siècle de van Eyck*, Genève, 1957.

²²⁸⁰ R. DIDIER, dans le catalogue *Rhin-Meuse*, Q 14, p. 422-423.

²²⁸¹ J. PHILIPPE, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan*, Liège, 1951, p. 109 ; voir également J. PHILIPPE, *Van Eyck et la Genèse mosane de la peinture*, Liège 1960, p. 20-21 et 29-31.

même mouvance que la peinture de manuscrit, alors soumise à l'influence directe de l'Ile-de-France²²⁸². Robert Didier proposait, par ailleurs, une comparaison avec le *dolce stile nuovo*, caractéristique des sculptures mosanes des années 1300²²⁸³.

La croix d'Oplinter et la châsse de Kerniel constituent les premières manifestations d'une peinture mosane sur panneau. Le fait cependant qu'il s'agisse des seuls vestiges conservés, dans cette technique, pour la fin du XIIIe et le début du XIVe siècle compliqua singulièrement la démarche des historiens de l'art. L'évêque de la croix d'Oplinter est sans doute trop fragmentaire pour que l'on puisse réellement tenter de l'intégrer dans l'une ou l'autre tendance. Les personnages de la châsse de Kerniel reflètent quant à eux une tendance à la fois plus expressive et plus populaire. Toutefois, en dépit des quelques comparaisons effectuées avec les produits d'autres techniques, comme la peinture de manuscrit et la peinture murale, l'unicité de l'œuvre contribue fortement à son isolement, son apparence actuelle étant, par ailleurs probablement, faussée par les surpeints du XVe siècle, aussi fidèles soient-ils à la composition originale.

La peinture sur panneau dite pré-eyckienne, à la charnière des XIVe et XVe siècles, devait constituer, pour les historiens de l'art, un domaine d'étude plus cohérent. Toutefois, ici, par un revers ironique de la situation, le travail des spécialistes semble avoir été singulièrement compliqué par le caractère homogène et unitaire du style gothique international, auquel se rattachent la plupart des œuvres concernées. Dans ce sens, l'analyse stylistique seule s'avéra souvent d'une grande inefficacité dans le domaine de la critique de provenance et de datation.

c. les panneaux d'Alken

Les panneaux ornés de scènes de la *Vie de la Vierge* (Bruxelles, *Musées royaux des Beaux Arts*) illustrent à ce sujet parfaitement bien notre propos. Ils furent découverts, un peu par hasard, à Alken, en 1925,²²⁸⁴ où ils étaient utilisés comme éléments de remploi, dans un

²²⁸² DUSAR, *het Sint Odiliaschrijn, Kloster Kolen (Kerniel)*, Hasselt, 1965 ; J. STIENNON, *La légende de sainte Odile*, dans *Peinture vivante*, t. 31965-66, n° 39 ; J.J.M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, 2, p. 253-254.

²²⁸³ R. DIDIER, *op.cit.*, p. 422-423.

²²⁸⁴ E. MICHEL, *À propos de l'exposition d'art flamand à Londres. Deux panneaux inédits du temps des Van Eyck*, dans *Gazette des Beaux Arts*, II, 1926, p. 345-354 ; G. de FROIDCOURT, *Histoire anecdotique du panneau de Cortessem*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1950, p.

vieux meuble de famille appartenant autrefois un notaire de Cortessem, près d'Hasselt. Il paraissait logique d'imaginer que ces panneaux, qui avaient vraisemblablement dû, à l'origine, faire partie d'un retable, provenaient de cette même région, c'est à dire en plein territoire de l'ancien comté de Looz.

Léo van Puyvelde, qui leur consacrait une étude, en 1938, avait par ailleurs pensé trouver une confirmation de cette origine dans l'inscription en dialecte limbourgeois annotée sur le haut du premier panneau²²⁸⁵. Joseph Philippe estimait lui aussi que les panneaux, lorsqu'ils avaient été retrouvés, ne devaient guère se trouver fort éloignés de leur lieu d'origine. Il rappelait l'appartenance du pays de Looz à la principauté ecclésiastique de Liège. La proximité géographique de Cortessem, par rapport à la métropole liégeoise, constituait à ses yeux un argument de poids en faveur de l'intégration de ces panneaux dans la sphère artistique mosane. Il estimait, par ailleurs, que l'on avait voulu exagérément rajeunir cette œuvre. Se basant sur la typologie particulière du verre représenté sur le second panneau, il avançait une datation dans le dernier quart du XIVe siècle²²⁸⁶.

Erwin Panofsky et Heinz Peters devaient, par la suite, revenir sur cette attribution. Ils y voyaient respectivement une œuvre brabançonne des alentours de 1400, et une œuvre flamande, réalisée sous influence hollandaise, dans les années 1410²²⁸⁷.

Jean Lejeune, en 1968, dans le catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne*, allait pourtant revenir à la première hypothèse. Jan Moors, spécialiste en dialectologie flamande, s'était en effet, à sa demande, penché sur l'inscription du premier panneau et y avait confirmé son caractère limbourgeois²²⁸⁸. Jan Timmers qui dressait, en 1980, un bref récapitulatif de cette question, devait également se rallier à cette opinion. La datation des panneaux, dans les dernières décennies du XIVe siècle, lui semblait, par ailleurs, confirmée par le style caractéristique des motifs architectoniques et du mobilier²²⁸⁹.

La peinture sur panneau dans l'ancien comté de Looz, à la transition des XIVe et XVe siècles, conserve trois autres témoins majeurs : le triptyque reliquaire de la collégiale Notre-

²²⁸⁵ L. VAN PUYVELDE, *Maître des anciens Pays-Bas du XIVe siècle. La légende de la Vie de la Vierge*, dans *Annuaire des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles*, I, 1938, p. 177 ; *La peinture flamande au temps des Van Eyck*, Bruxelles, 1953, p. 52-53.

²²⁸⁶ J. PHILIPPE, *La contribution wallonne à la peinture dite flamande*, Liège, 1948, p. 12 ; catalogue de l'exposition de l'art mosan et des arts anciens du Pays de Liège, Liège, 1951, n° 478.

²²⁸⁷ E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, I, p. 96 ; H. PETERS, *Die Marienleben-Tafel ; Bermerkung zu einem Antependium im Brüsseler Museum*, dans *Bulletin des Musées royaux des Beaux Arts*, 1953, p. 134-

²²⁸⁸ J. LEJEUNE, catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne*, Liège, 1968, n° 153, p. 147-148.

²²⁸⁹ J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maastrand*, II, p. 269-270.

Dame de Tongres²²⁹⁰, le reliquaire de sainte Petronelle, à Rekem²²⁹¹, et surtout l'important panneau du *Jugement Dernier* conservé aux *Musées royaux des Beaux Arts de Bruxelles*. Les deux premiers, considérés comme des œuvres mineures, n'ont guère fait l'objet d'études approfondies. Le panneau de Bruxelles, vu son importance, bénéficia en revanche d'un intérêt plus marqué.

Il provient de Diest, dans le Brabant flamand²²⁹². Léo van Puyvelde en localisait cependant l'origine dans le Pays de Looz, aux alentours de 1400²²⁹³. Jan Timmers estimait, quant à lui, que cette origine brabançonne n'infirmait en rien l'appartenance artistique du panneau au patrimoine mosan puisque l'église de Diest dépendait autrefois directement du diocèse de Liège²²⁹⁴. Jean Lejeune avait, avant lui, rappelé que, en 1395 Jean de Bavière avait temporairement déplacé sa cour de Justice à Diest²²⁹⁵. Alors que la plupart des auteurs avaient situé ce tableau vers 1400 ou peu après, il relevait un certain nombre d'archaïsme permettant de la rattacher aux traditions du XIVe siècle²²⁹⁶.

d. le triptyque Norfolk

La majeure partie des vestiges conservés, pour le XIVe siècle, provient de la partie thioise de l'ancien diocèse de Liège, ce qui tend quelque peu à fausser le regard que l'on porte sur cette période. Si l'on assiste effectivement, à cette époque, à un glissement du centre névralgique de l'art mosan vers les régions septentrionales du diocèse, il ne faut pas en conclure pour autant que l'école de peinture liégeoise était alors complètement inexistante. Le triptyque du *Musée Boymans-Van Beuningen*, à Rotterdam, apporte, en effet, la preuve du contraire. Ce triptyque, qui faisait autrefois partie des collections du duc de Norfolk²²⁹⁷, avant

²²⁹⁰ Ce reliquaire, exécuté dans le style de Melchior Broederlam, à la fin du XIVe siècle, figure une Annonciation. Sa présence au Trésor de la collégiale de Tongres est attestée dès l'inventaire de 1435 ; *Exposition rétrospective de Bruxelles*, 1888, n° 3725, p. 510 ; J. PAQUAY, *Eglise Notre-Dame à Tongres*, dans *Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*, t. XXIX, 1911, p. 156 ; Catalogue de l'exposition de *l'art mosan et des arts anciens du Pays de Liège*, Liège, 1951, n° 479 ; Catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne*, n° 151 ; J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 271.

²²⁹¹ J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 271.

²²⁹² Le panneau se trouvait à l'hôtel de ville de Diest lorsque le musée des Beaux Arts en fit l'acquisition, en 1927 ; H. FIERENS-GEVAERT, *Histoire de la peinture flamande*, t. I, pl. XXXI-XXXII ; G. HOOGEWERF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst*, t. II, La Haye, 1937, p. 56 et sv. ; E. PANOFISKY, *op.cit.*, p. 101, p. 269- .

²²⁹³ L. VAN PUYVELDE, *La peinture flamande*, p. 55.

²²⁹⁴ J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 272.

²²⁹⁵ J. LEJEUNE, *Les Van Eyck témoins d'Histoire*, dans *Annales (Économies, Sociétés, civilisations)*, 12, Paris, 1957, n° 3, p. 366 ; *Catalogue de l'exposition Liège et Bourgogne*, n° 154.

²²⁹⁶ *Idem*.

²²⁹⁷ La simple mention du duc de Norfolk aurait dû aiguiller les historiens de l'art vers la région mosane...

de passer dans la collection Van Beuningen, suscita, dès 1938, l'intérêt de Charles Sterling. Frappé par son style particulier, alliant les caractéristiques des écoles parisiennes et colonaises, il l'avait attribué à l'art rhénan²²⁹⁸. Il n'était certes pas tombé loin. S'il avait poussé ses recherches un peu plus loin, il se serait sans doute rendu compte qu'une contrée artistique voisine de la Rhénanie pouvait précisément se définir, à cette période comme aux époques antérieures, par un subtil mélange des caractéristiques formelles et stylistiques empruntées aux traditions françaises et germaniques ...

Par la suite, Léo Van Puyvelde, et après lui Erwin Panofsky, se montrant plus clairvoyants, devaient se prononcer en faveur d'une attribution à la région mosane²²⁹⁹. Leur jugement, approuvé par une majorité d'auteurs, se fondait essentiellement sur des critères d'ordre stylistique. Jean Lejeune devait consolider cette attribution par une observation capitale ; parmi les saints représentés sur le triptyque, figuraient non seulement quatre évêques sanctifiés du diocèse de Liège - Servais, Remacle, Hubert et bien entendu Lambert - mais également les saints patrons des principales églises de la cité et de ses environs directs. La représentation de saint Lambert, sur le panneau central, le poussa à avancer une identification du triptyque Norfolk avec un des nombreux retables qui ornaient jadis les autels de la cathédrale Saint-Lambert. Il appuyait cette identification sur la représentation d'un triptyque du même type, à l'arrière-plan du célèbre tableau de Jean Van Eyck, *la Vierge dans l'église*. Or, dans une étude antérieure, il avait proposé de reconnaître, dans ce tableau, une vue intérieure de la cathédrale Saint-Lambert²³⁰⁰. Cette position un peu extrême ne serait guère reprise dans les études ultérieures.

Le triptyque n'est pas daté. L'introduction d'une certaine notion de réalisme, dans la représentation des personnages et des perspectives, semble toutefois refléter les tendances artistiques d'une époque un peu plus récente que pour les œuvres évoquées précédemment. Les hypothèses de datation rencontrées dans la littérature scientifique s'échelonnent dès lors de 1400 à 1430-1440²³⁰¹, la majorité des spécialistes s'accordant pour en situer la réalisation dans les toutes premières années du XVe siècle²³⁰².

²²⁹⁸ C. STERLING, *la peinture française. Les Primitifs*, Paris, 1938, p. 65.

²²⁹⁹ L. VAN PUYVELDE, *op.cit.*, p. 54 ; E. PANOFSKY, *op.cit.*, I, p. 92 ; L. NINANE, *Un calvaire sur fond d'or, dans Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 23, Bruxelles, 1954, p. 61

²³⁰⁰ J. LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa Cathédrale*, p. 23-27 ; catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne*, p. 149, n° 156.

²³⁰¹ C. STERLING, *op.cit.*, p. 65 ; S. GULDLAUGSSON, *Aanvullingen omtrent de Norfolk Triepietiek*, dans *Kunsthistorische Mededelingen van het Rijksbureau voor Documentatie*, La Haye, 1922, p. 17-22.

²³⁰² J. LEJEUNE, *Liège et Bourgogne*, n° 156 ; J. PHILIPPE, *Aspects de la peinture mosane de l'époque préromane au XVe siècle*, dans *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, p. 18 ; *La peinture sur*

e. les panneaux de Walcourt

Les panneaux de Walcourt introduisent la problématique des zones artistiques extérieures à la région mosane mais subissant sous son influence. Remployés comme battants de porte, dans un vieux meuble de sacristie de la collégiale Saint-Materne, ils furent découverts, un peu par hasard, le 13 septembre 1866, par les membres de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc, partis en excursion dans la région dinantaise. Cette découverte inattendue fut aussitôt signalée dans diverses publications²³⁰³, mais le mauvais état de conservation des panneaux leur valut alors d'être relégués dans le grenier du *musée de Namur*, où ils avaient été déposés. Il faudra, en réalité, attendre un certain temps pour qu'un véritable intérêt scientifique leur soit enfin accordé.

Redécouverts par Courtoy à la fin des années cinquante, ils firent alors l'objet d'une attentive restauration dans les ateliers de l'IRPA. À cette occasion, Pierre Colman put les étudier en profondeur²³⁰⁴. Cet examen minutieux, qui mit en évidence les traces des peintures et de la serrure originelles, lui permit d'identifier la destination première de ces panneaux ; il s'agissait en réalité de volets, protégeant autrefois la partie centrale d'un retable peint ou sculpté. La confrontation du profil technique et stylistique de l'objet lui suggéra une datation dans les dernières années du XIV^e siècle, datation d'autre part confirmée par l'examen des fragments d'écriture relevés sur des contreforts de parchemin, employés par l'artiste pour consolider certaines zones délicates. Pierre Colman n'hésitait pas à attribuer la commande du retable au chapitre de Walcourt, particulièrement prospère à cette époque. Il se refusait, en revanche, d'y reconnaître une œuvre mosane. La comparaison avec les peintures mosanes contemporaines, c'est-à-dire avec le triptyque Norkolk et les panneaux d'Alken, lui semblait peu concluante. Il refusait également de prendre en compte les ressemblances relevées par Joseph Philippe entre les carreaux figurés sur ces panneaux et des éléments de pavements similaires observables sur les peintures murales de Bois-et-Borsu. Il relevait en revanche

panneau, dans *La Wallonie*, p.337 ; J. J. M TIMMERS, *op.cit.*, p. 272-274 ; J. STIENNON dans *Rhin-Meuse*, Q 26, p. 424-425.

²³⁰³ J. HELBIG, *Fragments de peintures retrouvés à Walcourt*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 10, 1868-1869, p. 385-389 ; *Bulletins de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, t. 1, 1863-1869, p. 19-20.

²³⁰⁴ P. COLMAN, *Les panneaux pré-eyckiens de Walcourt*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*, 3, Bruxelles, 1960, p.35-54.

d'importantes analogies avec les œuvres peintes et sculptées, vers la même époque, dans le Tournaisis²³⁰⁵.

Jacques Stiennon, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, adoptait un parti intermédiaire. Tout en approuvant l'examen stylistique de Pierre Colman²³⁰⁶, il s'appuyait sur les similitudes existant entre ces panneaux et les peintures murales de l'église de Bois pour attribuer les panneaux de Walcourt à une artiste du Pays Mosan, que ce soit de la région sambrienne ou mosane²³⁰⁷.

Joseph Philippe devait à son tour situer les panneaux de Walcourt en dehors de la zone d'influence liégeoise. Il admettait également que l'artiste, qu'il soit ou non mosan, avait probablement entretenu des contacts avec les milieux tournaisiens. Il en reportait toutefois la datation dans les années 1400²³⁰⁸.

f. l'affaire van Eyck

Il nous reste, en guise de conclusion, à évoquer brièvement la problématique de la période mosane de Jean van Eyck. Ce débat, situé aux confins des limites chronologiques imparties par notre sujet, trouve ici sa juste place puisqu'il marque une transition continue entre deux époques artistiques trop souvent envisagées indépendamment l'une de l'autre : le moyen âge dit mosan et la renaissance dite flamande²³⁰⁹.

Pour trouver l'origine de ce débat, rendue célèbre par la brillante étude que Jean Lejeune devait lui consacrer, en 1955, il nous faut remonter au milieu du XIXe siècle. Kervyn van Lettenhove s'adressait alors à Mathieu Polain pour lui demander d'enquêter sur les années passées par Jean van Eyck, à Liège, au service de Jean de Bavière. Malheureusement les archives liégeoises restaient, à ce sujet, particulièrement laconiques. Par ailleurs, aucune

²³⁰⁵ Cette attribution lui semblait par ailleurs confirmée par le simple fait que Walcourt était plus près de Cambrai et Tournai que du diocèse de Liège.

²³⁰⁶ « Cet artiste a évidemment assimilé le style international français, médité la célèbre tapisserie de l'Apocalypse d'Angers, suivi de près les leçons de la sculpture funéraire tournaisienne et repris, avec le type du visage et le semis d'aigles d'or sur le fond, certaines caractéristiques de la peinture Bohémienne de la fin du XIVe siècle. » (, P. COLMAN, *Les panneaux pré-eyckiens de Walcourt*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*, 3, Bruxelles, 1960, p. 54).

²³⁰⁷ J. STIENNON, *Peinture vivante*, 3, Bruxelles, 1965-66, n° 33 ; J. STIENNON dans *Rhin-Meuse*

²³⁰⁸ J. PHILIPPE, dans *La Wallonie*, p. 338.

²³⁰⁹ L'historique de cette question a été brillamment récapitulé, à plusieurs reprises, par Jacques Stiennon. ; c'est par souci d'exhaustivité que nous en reprenons ici les grandes ligne ; J. STIENNON, catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, Q 27 ; *La période liégeoise de Van Eyck*, dans *La Wallonie*, tome 1, p. 353 ; *Histoire de Liège*, Liège, 1991, p. 127-128.

œuvre conservée ne semblait se rattacher à cette période. Joseph Coenen, en 1906, dans un article récapitulatif, en arriverait aux mêmes conclusions²³¹⁰.

La même année, Karl Voll, reprenant une identification proposée trois ans plus tôt par F. Rosen, devait pourtant lancer une nouvelle piste de recherches en proposant de reconnaître l'ancienne cité liégeoise dans le paysage détaillé à l'arrière plan du célèbre tableau du Louvre *la Vierge au chancelier Rolin*²³¹¹.

En 1911, Paul Fierens, sans se prononcer en faveur d'une identification précise, affirmait toutefois, avec conviction, que les frères van Eyck devaient avoir été des familiers de la vallée mosane²³¹².

Deux liégeois, Jean Louis Henrotte et Léon Dewez devaient, quant à eux, à dix années d'intervalles, reconnaître de manière formelle, dans ce tableau, l'ancienne cité épiscopale²³¹³.

Ces différentes hypothèses vinrent cependant inexorablement se perdre dans les flots abondants de la littérature scientifique consacrée à Jean van Eyck. Alors que les partisans du réalisme, chez van Eyck, accumulaient les identifications urbaines les plus diverses, les pourfendeurs du symbolisme s'attachaient, en vain, au décryptage allégorique de ce complexe arrière-plan. En 1948, Joseph Philippe, qui rédigeait un essai destiné à mettre en évidence la contribution, à travers les siècles, des peintres wallons à la peinture flamande, déplorait toujours qu'aucune œuvre de la période liégeoise des van Eyck n'ait été conservée²³¹⁴.

Les choses auraient pu en rester là encore longtemps si Jean Lejeune, dont la curiosité naturelle avait été titillée par les hypothèses de ses prédécesseurs, n'avait tenté de pousser plus loin les investigations. Il publierait, dès 1955, une étude visant à démontrer que les bâtiments et les paysages représentés dans trois tableaux de van Eyck, *la Vierge dans l'église* (Berlin, *Deutsches Museum*), *la Vierge au chancelier Rolin* (Paris, *Louvre*), et *la Vierge au*

²³¹⁰ J. COENEN, *Quelques points obscurs de la vie des frères van Eyck*, dans *Leodium*, t. V, 1906, p. 150-159 et tome 6, 1907, p. 6-11.

²³¹¹ K. VOLL, *Die Altniederländische Malerei von Jan Van Eyck bis Memling*, Leipzig, 1906.

²³¹² P. FIERENS GEVAERT, *Les paysagistes wallons du XVe au XXe siècle*, dans *Les Arts anciens du Hainaut*. Cycle de conférences données à l'occasion de l'exposition de 1911, Charleroi, 1911, p. 123 ; il ne s'agit pas ici de retracer l'histoire des débats visant à démontrer l'existence du fantomatique Hubert Van Eyck.

²³¹³ Jacques Henrotte supposait que Van Eyck avait croqué ce paysage sur le vif, à partir des hauteurs de la citadelle; J. HENROTTE, *Les débuts de Jean van Eyck à Liège*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, Liège, 1937 ; Léon Dewez, tout en constatant quelques inadéquations entre le tableau de Liège et la réalité, concluait cependant à une vue générale de Liège dans l'axe nord-sud ; L. DEWEZ, *L'eau dans la peinture mosane du moyen-âge*, dans *Université de Liège, Travaux du centre d'étude des Eaux*, t. IV, 1947, p. 78-81, p. 80

²³¹⁴ J. PHILIPPE, *La contribution wallonne à la peinture flamande des origines au XVe siècle*, Liège, 1948, p. 14.

chartreux (New-York, *Frick Museum*)²³¹⁵, avaient été inspirés, non par une conception mystico-symboliste du microcosme humain comme on tendait alors à le croire, mais bien par des sites précis de l'ancienne cité épiscopale. Sa démarche, scrupuleusement détaillée dans un article annexe, consistait en une confrontation minutieuse des paysages, des édifices mais également des personnages représentés sur ces tableaux avec les textes et les documents anciens s'y rapportant. Le but de cette démarche était de livrer un portrait aussi précis que possible du visage de Liège, à l'aube du XVe siècle²³¹⁶.

Par rapport à ses prédécesseurs, Jean Lejeune développait deux idées nouvelles ; il pensait, d'une part, pouvoir démontrer que *la Vierge dans l'église* représentait une vue intérieure de la cathédrale Saint-Lambert, et, d'autre part, rejetant l'identification traditionnelle du personnage principal, il proposait d'y reconnaître le prince élu de Liège, Jean de Bavière.

Cette démonstration aurait sans doute engendré des réactions modestes si elle n'avait impliqué la restitution de trois œuvres majeures de van Eyck, à sa période liégeoise.

Accueillie, comme on pouvait s'y attendre, avec enthousiasme dans les milieux liégeois²³¹⁷, cette nouvelle hypothèse devait engendrer, en Flandre, un silence réservé. À l'étranger, loin de passer inaperçue, elle allait susciter un lot de réactions, assez mitigées sans doute, mais dans l'ensemble favorables²³¹⁸. Réticents à l'idée d'abandonner l'identification traditionnelle du chancelier Rollin, les scientifiques étrangers se montreront en général plus réceptifs aux conclusions topographiques de l'historien liégeois. Alors qu'Erwin Panofsky approuvait l'identification de la cathédrale Saint-Lambert, Pierre Lavedan de son côté, était tout à fait enclin à reconnaître une vue de Liège dans les deux paysages urbains d'arrière-plan. Jacques Lassigne, refusant d'abandonner la datation traditionnelle de la Vierge d'Autun

²³¹⁵ Le paysage représenté dans la *Vierge au Chartreux* reproduit visiblement le même paysage que sur *la Vierge d'Autun*. Cette analogie avait déjà été relevée par Michiels en 1866 ; MICHIELS, dans *Gazette des Beaux Arts*, 1866, p. 362 ; J. PHILIPPE, *Van Eyck et la genèse mosane*, p. 61 ; J. STIENNON, *op.cit.*, dans *La Wallonie*.

²³¹⁶ J. LEJEUNE, *La période liégeoise des Van Eyck*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 1955, p. 62-72.

²³¹⁷ L'article dithyrambique de Jean Servais reflète assez bien, bien qu'il s'en défende, l'enthousiasme peut-être un peu teinté de chauvinisme suscité par cet article dans les milieux liégeois ; J. Servais dans *la Vie Wallonne*, 1956, p. 177-180.

²³¹⁸ La réaction particulièrement négative de Germain Bazin mérite ici d'être mentionnée. Affirmant que le paysage liégeois avait fondamentalement changé depuis le XVe siècle, il considérait qu'il devait être à l'heure actuelle pratiquement impossible, même pour un liégeois de souche, de reconnaître les lieux et les bâtiments représentés autrefois par Van Eyck. Il estimait, par ailleurs, que l'argumentation de Jean Lejeune était confuse et difficile à suivre (G. BAZIN, dans *les Arts*, 16 mai 1956) ; Doit-on pour autant en conclure, avec Jean Servais, que le point de vue adopté par Germain Bazin était volontairement tendancieux ? (J. SERVAIS, *op.cit.*, p. 179, n. 1) ; Cet éminent historien de l'art français, qui avait par ailleurs présidé en personne à la restauration de *la Vierge d'Autun*, en 1952, semble en tout cas avoir éprouvé un agacement marqué devant l'accent polémique du discours des historiens de l'art belges ; G. BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art*, p. 502-503.

(pl. 85-2), préférait imaginer que Van Eyck, travaillant à Gand ou à Lille, aurait utilisé des vues de Liège esquissées plusieurs années auparavant, lorsqu'il se trouvait au service de Jean de Bavière²³¹⁹.

La réaction la plus argumentée fut sans doute celle de Joseph Philippe²³²⁰. Convaincu de la réalité de la période mosane de Jean van Eyck, il ne réfutait pas les principaux fondements de l'exposé de Jean Lejeune, mais considérait néanmoins que l'historien liégeois, poussé par ses certitudes, n'avait sans doute pas fait preuve d'une prudence suffisante dans certaines identifications. Dans ce sens, s'il acceptait de reconnaître la topographie générale de l'ancienne cité épiscopale sur les tableaux du Louvre et de New-York, il contestait, en revanche, le réalisme de certains détails. Particulièrement réticent face à l'identification de certains bâtiments, il mettait en doute le crédit scientifique de Xavier van den Steen de Jehay, source principale de Jean Lejeune pour l'identification de la cathédrale Saint-Lambert²³²¹. Enfin, s'il se refusait formellement à reconnaître les frères Van Eyck dans les petits personnages figurés à l'arrière plan du tableau du Louvre, il ne se prononçait pas, en revanche, au sujet de l'identité du personnage agenouillé au pied de la Vierge.

La parution de cette nouvelle étude devait faire moins de remous que la précédente. Elle devait toutefois contribuer à asseoir plus solidement, au niveau international, les hypothèses concernant les sources mosanes de la peinture flamande²³²². Cet aspect de la problématique ne pouvait, dès lors, plus être négligé.

Jacques Stiennon, qui consacrait une des dernières notices du catalogue *Rhin-Meuse* à la Vierge d'Autun, devait adopter, comme à son habitude, une position intermédiaire, conciliant les points de vue de Jean Lejeune et de Joseph Philippe. L'exposition *Liège et Bourgogne*, en 1968, avait donné l'occasion à Jean Lejeune de compléter son précédent exposé par un quatrième tableau, la *Fontaine de Vie* du Prado, dans lequel il proposait de reconnaître un présent de Jean de Bavière au pape Martin V²³²³. Jacques Stiennon, bien qu'il n'ait pas approuvé tous les points de la démonstration de Jean Lejeune, relevait deux arguments en faveur de cette dernière identification ; d'une part la mise en évidence de l'*Agnus Dei* sur le tableau (la dévotion que Martin V lui vouait était un fait notoire), et la mention d'un peintre

²³¹⁹ E. PANOFKY, *Early netherlandisch painting* ; P. LAVEDAN et J. HUGUENEY, *l'urbanisme au Moyen âge*, Genève, 1974, p. 48 ; J. LASSAIGNE, *La peinture flamande. Le siècle des Van Eyck*, Genève, 1957.

²³²⁰ J. PHILIPPE, *Van Eyck et la genèse mosane de la peinture flamande*, Liège, 1960.

²³²¹ *Idem.*

²³²² F. SALET, Compte-rendu dans le *Bulletin Monumental*, 1961, p. 383-385.

²³²³ Compte rendu de Liège et Bourgogne, dans le *Bulletin Monumental*, 1969, p. 356-358

Jean au service de Jean de Bavière, dans les comptes du couronnement de Martin V, à Constance²³²⁴.

La question de la période mosane de Jean van Eyck était un sujet sensible, susceptible de mettre à mal la sensibilité des Wallons comme des Flamands, lesquels ignoraient ou choisissaient d'ignorer que l'actuelle division nord-sud ne correspondait pas à la réalité politique des années 1400-1425. Joseph Philippe optait d'ailleurs lui-même pour une géographie historique, préférant « *Principauté de Liège* » à « *Provinces orientales des anciens pays Bas* », et « *Comté de Looz* » à « *Province du Limbourg* ». Son intention première n'était certainement pas de priver l'art flamand d'une de ses forces créatrices majeures pour la rendre à la Wallonie. Il ne s'agissait, somme toute, que d'un choix terminologique. Peu importe, d'ailleurs, que l'on considère van Eyck comme un maître flamand ou comme un peintre mosan œuvrant en Flandres. Son génie unique et personnel dépasse les frontières.

Cette question qui peut aujourd'hui paraître surannée garde cependant quelque pertinence lorsque l'on veut l'aborder sous l'angle de la continuité artistique.

Nous nous trouvons, une fois de plus, confrontés au problème de l'inadéquation entre la réalité historique et les cloisonnements chronologiques et géographiques établis par les historiens de l'art. Le problème de l'appartenance légitime de Van Eyck à l'une ou l'autre nation, à l'une ou l'autre période, ne prend son sens qu'en regard de ces cloisonnements artificiels. Sous un point de vue élargi, cette question pourrait également être celle de la transition entre le moyen âge et la renaissance. Faut-il, en effet, considérer van Eyck comme le dernier grand peintre médiéval ou, au contraire, comme un des initiateurs de la renaissance aux Pays-Bas ?

En d'autres termes, faut-il le considérer comme le dernier maître mosan ou comme le père de la peinture flamande ?

Il convient, par ailleurs, d'observer que cette période de transition artistique coïncide avec l'évolution du contexte économique et culturel. Cela ne présente rien d'étonnant. Comme Félix Rousseau avait eu, jadis, l'occasion de l'observer avec pertinence, la région mosane avait, dès le XIII^e siècle, entamé un profond déclin. Or, les artistes médiévaux se déplaçaient en des lieux où leur art était le plus propice de s'épanouir. Ce n'était pas alors

²³²⁴ J. STIENNON, *La période liégeoise de Van Eyck*, dans *La Wallonie*, tome 1, p. 353.

F. SALET, Compte-rendu dans le *Bulletin Monumental*, 1961, p. 383-385.

F. SALET, Compte rendu de *Liège et Bourgogne*, dans le *Bulletin Monumental*, 1969, p. 356-358

J. STIENNON, *La période liégeoise de Van Eyck*, dans *La Wallonie*, tome 1, p. 353.

chose neuve, tout comme cela reste encore d'actualité. Van Eyck se déplaçait au gré des commandes, comme l'avaient déjà fait, deux siècles plus tôt, les grands orfèvres mosans.

IV. ARCHITECTURE

A. le XIXe siècle : découverte d'un patrimoine architectural en péril, prise de conscience et négligence

Les premières marques d'intérêt à l'égard du patrimoine architectural mosan prennent leurs racines dans un arrière plan historique coloré de romantisme. Cet élan rétrospectif semble, effectivement avoir, dans un premier temps, puisé son énergie dans deux phénomènes parallèles ; d'une part, le sentiment nostalgique éprouvé par les habitants de l'ancien Pays de Liège devant la ruine et la destruction de certains édifices majeurs du passé mosan²³²⁵, et de l'autre, après 1830, un intérêt historiographique pour les vestiges archéologiques du passé national.

Mathieu Lambert Polain, mieux que quiconque, dépeint cette situation :

*« Depuis 1830, depuis que la Belgique a de nouveau pris rang parmi les nations, on s'est plus occupé de notre passé ; le XIXe siècle est historique, comme le XVIIIe a été philosophique et le XVIIe tout à fait littéraire. Grâce à cette tendance générale des esprits, on commence aujourd'hui à vénérer un peu plus les vieux débris des splendeurs du moyen âge... »*²³²⁶

Nicolas Henrotte, près d'un demi-siècle plus tard, nous livre un témoignage analogue :

« On n'a pas oublié l'état d'abandon dans lequel se trouvaient nos monuments au sortir de la révolution française. Les guerres et les désastres de l'Empire pas ne permirent pas de porter remède à cette situation. L'union mal assortie entre la Hollande et la Belgique, les

²³²⁵ À cet égard, la destruction de la cathédrale Saint-Lambert constitua en quelque sorte la cristallisation de cette nostalgie exacerbée. Le célèbre poème que le romantique Charles-Nicolas Simonon consacrait en 18 à la cloche de la cathédrale, *Li Coparaye*, dépeint parfaitement le désarroi des liégeois : « ... C'est par après que les vandales/Ont détruit la cathédrale/Partout ils ont démoli/Les monuments de notre Gloire/Les témoins de notre histoire/De notre art, de notre ancienneté... » (C.-N. SIMONON, *Li Coparaye* extrait de *Poésies en patois de Liège*, Liège, 1845) ; voir également M. L. POLAIN, *Liège Pittoresque*, Bruxelles, 1842, p. 151 ; Ce sentiment mêlé, d'admiration et de regret, se ressentait également au niveau national, de sorte que les autochtones ne furent pas les seuls à en déplorer la perte de cet édifice qui, dès les premières décennies du XIXe siècle, se vit consacrer plusieurs monographies et fut intégré dans des publications de synthèse consacrées à l'architecture médiévale ; *Messenger des sciences et des arts*, 1823 ; A. G. B. SCHAYES, *Mémoire sur l'architecture ogivale en Belgique*, Bruxelles, 1840, p. 74 ; et voir *infra*.

²³²⁶ M. L. POLAIN, *op.cit.*, p. 176.

divisions funestes qui en furent la suite, absorbèrent toute l'attention de nos pères et firent éclater la révolution mémorable de 1830. Enfin, la Belgique qui venait de recouvrer son indépendance, put s'occuper des nombreux monuments qui couvrent son sol et dont plusieurs étaient menacés d'une ruine certaine.» (pl. 88-1)²³²⁷

Nous avons déjà montré, dans un chapitre antérieur, comment, en Belgique, la nécessité d'écrire une histoire nationale avait été de paire avec le développement des sciences historiques. En ce qui concerne l'architecture médiévale, ces préoccupations débouchèrent sur une véritable prise de conscience de la part des autorités scientifiques ; le retard idéologique accusé, dans ce domaine, par rapport à la France, et surtout par rapport à l'Allemagne et à l'Angleterre, commençait à se marquer. Un nombre important de bâtiments religieux, désertés à la fin de l'ancien régime, n'avaient pas été restitués au culte. Utilisés à des fins toutes autres, ou tout simplement désaffectés, leur conservation devenait de plus en plus préoccupante.

Il convient, à ce sujet, de rappeler l'influence active et bénéfique du roi Léopold Ier sur la sauvegarde du patrimoine médiéval²³²⁸. C'est en effet grâce à son action bienveillante que fut fondée, dès 1835, la *Commission des monuments et des sites*, dont une des actions prioritaires fut d'assurer la conservation et la restauration des monuments médiévaux²³²⁹.

Le rôle des sociétés historiques et archéologiques, regroupant scientifiques et dilettantes, fut également décisif. Ce n'est sans doute pas un hasard, si les premières études consacrées aux vestiges de l'architecture médiévale de la région mosane se trouvent dans les publications émanant de ces sociétés. L'activité de l'*Académie royale* de Belgique se doit, à cet égard, d'être également soulignée.

²³²⁷ N. HENROTTE, *Église Saint-Nicolas-en-Glain*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 17, 1883, p. 438.

²³²⁸ « Il est bien connu que ce passé a été un vecteur de l'identité culturelle et nationale et qu'on y fit largement appel afin de soutenir la crédibilité de la jeune nation belge. La politique du premier souverain, Léopold Ier, accordait beaucoup d'importance à la conservation des monuments historiques en stimulant la restauration du patrimoine architectural par l'attribution de subventions. » (A. BERGMANNNS, *Middeleeuwse Muurschilderingen in de 19de eeuw*, Leuven, 1998, p. 286.)

²³²⁹ H. STYNEN, *De Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen : een terugblik over de periode van 1835 tot de jaren zestig*, dans *Monumenten en Landschappen*, 4^e année, 1, 1985, p. 6-8 ; L. F. GÉNICOT et autres, *Architecture gothique en Belgique*, Tielt, 1997, p. 10; Contrairement à ce qui se passait en France, la cause préservationniste devenait une institution d'état.

L'intérêt de l'époque se dirigeait, tout naturellement, vers les constructions de l'époque gothique²³³⁰. Il s'agissait alors d'une tendance généralisée à toute l'Europe. Nous serions même tentés de parler, à ce sujet, d'un véritable phénomène de mode.

L'intérêt marqué de Léopold Ier pour l'architecture gothique – on disait alors ogivale – dut également contribuer, au moins en partie, à accentuer ce phénomène²³³¹. On raconte, en effet, que, à l'occasion d'un voyage officiel à Liège, en 1832, le roi avait eu l'occasion de visiter de l'église Saint-Jacques. Concerné par l'état de conservation alarmant de l'édifice, il avait veillé à ce l'on engage les subsides nécessaires à sa restauration²³³². L'abbatiale de Saint Hubert en Ardenne serait également sauvée de la démolition grâce à son intervention²³³³.

La faveur dont jouissait, à cette époque, l'architecture gothique contribua d'une certaine manière à jeter un voile sur les vestiges des époques antérieures. L'architecte P. H. J. Jénicot, en 1840, estimait que, contrairement à la Rhénanie, on ne trouvait presque plus, en Belgique, d'églises romanes homogènes²³³⁴. Près d'un demi siècle plus tard, Gérard Van Caloen affirmait encore que l'architecture romane était peu représentée dans notre pays²³³⁵.

Toutefois, le péril dans lequel se trouvaient certaines églises romanes ne manquait pas de susciter une certaine inquiétude. Une préoccupation généralisée à l'encontre de ces édifices

²³³⁰ Divers écrits de l'époque montrent à quel point cet intérêt pour l'architecture gothique est lié à l'émulation néogothique qui traversait alors le pays ; A. G. B. SCHAYES, *Du mouvement archéologique en Belgique*, dans *Annales archéologiques*, III, 1845, p. 65-75 ; 137-146 ; A. DIDRON, *la renaissance du moyen âge*, dans *Annales archéologiques*, VI, 1847, p. 18-19.

²³³¹ Les principales églises gothiques du diocèse ; la cathédrale Saint-Paul, l'église Saint-Jacques à Liège, la collégiale Notre-Dame de Huy et la celle de Tongres suscitent un intérêt répété auprès des archéologues, des architectes et des historiens locaux ; J. C. DELSAUX, *L'église Saint-Jacques à Liège*, 1845 ; J.C. DELSAUX, *Les monuments du moyen âge à Liège*, 1847 ; E. LAVALLEYE, *L'église Saint-Jacques à Liège*, Liège, 1845 ; VIERSET-GODIN, *Église Notre-Dame à Huy, plans, élévations, coupes et détails géométriques*, Liège, 1854 ; P. H. J. JÉNICOT, *Essai sur l'église ND de Huy*, dans *Annales de l'académie d'archéologie*, 1^{er} série, t. II, p. 151 et tome IV, p. 73 ; O.J. THIMISTER, *Notice sur l'ancienne collégiale Saint-Paul*, p. 255 et 313 et 367-425 dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 6, 1863 ; O. J. THIMISTER, *Description de l'église-cathédrale de Saint-Paul*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1865 ; O. J. THIMISTER, *Essai historique sur l'église de Saint-Paul, ci-devant collégiale, aujourd'hui cathédrale de Liège*, Liège, s.d. ; O. J. THIMISTER, *Histoire de l'église collégiale de Saint-Paul actuellement cathédrale de Liège*, Liège, 1890 ; M. PERREAU, *Recherches sur l'église cathédrale ND de Tongres*, idem, p. 359 et tome III, p. 28 ; THIJS, *L'église de ND de Tongres*, dans idem, 2^e série, tome XXII, 1866, p. 169 ; THIJS, *Monographie de l'église Notre-Dame à Tongres*, Liège-Bruxelles, 1866.

²³³² « Deux cent mille francs ont déjà été employés aux restaurations de l'église Saint Jacques ; on évalue à cent mille francs la somme nécessaire à l'achèvement de ce bel édifice. Nous croyons qu'il faudra bien davantage ; mais quoi qu'il en soit les amis des arts n'ont plus rien à craindre ; on n'aura pas sacrifié deux cent mille francs pour faire les choses à demi. Le pays entier est solidaire pour les grands monuments qui ornent le sol de la patrie !... » (M. L. POLAIN, *op.cit.*, p. 176) ; Gustave Ruhl nous apprend qu'en 1869, les dépenses s'élevaient déjà à 608 117 francs ; G. RUHL, *L'église Saint-Jacques à Liège*, Liège, 1907, p. 6.

²³³³ J. COENEN, *Les monuments de Liège*, extrait de la *Gazette de Liège*, janvier-mars 1923, p. 16.

²³³⁴ P. H. J. JÉNICOT, *Essai sur l'église Notre-Dame de Huy*, dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, t. II, p. 157.

²³³⁵ G. VAN CALOEN, *Hastière-Notre-Dame ou Hastière-par-delà*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 17, 1886, p. 2.

menacés se rencontre, dès cette époque, dans la plupart des publications scientifiques. Cette prise de conscience ne put malheureusement empêcher la perte de nombreux édifices, devenus pour la plupart inadaptés au culte²³³⁶. La seule négligence ne peut ici être incriminée. Bien souvent en effet, ce fut le manque de moyens financiers, conjugué à l'incompétence technique, qui entraîna leur perte. Le triste sort du petit prieuré Saint-Nicolas-en-Glain illustre parfaitement cette situation²³³⁷. Dans certains cas, fort heureusement, l'issue fut favorable. On citera, comme exemple, le cas des églises romanes de Celles et d'Hastière-par-delà, dont la restauration put être entreprise grâce à l'action conjuguée d'importants d'un ensemble de dons généraux et de subsides gouvernementaux²³³⁸.

Un mouvement analogue, en faveur de l'architecture romane, touchait alors les Pays-Bas. Dès le milieu du XIXe siècle, les travaux des frères Alexandre et Arnaud Schaepkens, publiés à la fois dans revues belges et hollandaises, contribuèrent à faire connaître, dans nos régions, le patrimoine architectural de la Basse-Meuse et du Limbourg hollandais²³³⁹.

La plupart de ces études envisageaient la question de l'architecture médiévale sous un angle purement descriptif et anecdotique. La question d'une spécificité nationale ou régionale n'y était pas ou peu abordée. Aucun effort réel de synthèse n'avait encore été sérieusement entrepris. Consciente de cette lacune, l'*Académie royale* poserait, dès 1840, une question visant à stimuler les recherches :

« *Vers quel temps l'architecture ogivale, appelée improprement gothique, a-t-elle fait son apparition en Belgique ? Quel caractère spécial cette architecture y a-t-elle pris aux*

²³³⁶ Les modifications démographiques entraînées par la révolution industrielle, dès la fin du XVIIIe siècle, jouèrent certainement un rôle important dans la désaffection de nombreux édifices. Alors que certaines églises rurales, autrefois fort fréquentées, se voyaient désertées, de modestes paroissiales, situées en marge des faubourgs urbains fraîchement industrialisés, arrivaient péniblement à contenir les nouveaux venus.

²³³⁷ La saga malheureuse du petit prieuré peut être retracée au gré des publications ; L'AVALLEY, *ruines de l'église de Saint-Nicolas-en-Glain*, dans *Messenger des sciences et des arts*, 1839, p. 413-418 ; *Revue Belge*, 14, 1840, p. 91 ; N. HENROTTE, *Église Saint-Nicolas-en-Glain*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 17, 1883, p. 437-444 ; H. ROUSSEAU, *Deux églises romanes aux environs de Liège*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. 31, 1892, p. 320-322.

²³³⁸ A.V. L (?), *l'Église de Celles*, dans *Messenger*, 1862, p. 353-359 ; H. ROUSSEAU, *deux églises romanes des environs de Liège*, p. 319, dans *Bulletin des Commissions royales d' Art et d' Archéologie*, 1892, p. 319 (avec biblio ancienne)

²³³⁹ A. et A. SHAEPKENS, *Notice sur l'église Saint-Servais de Maastricht*, dans *Annales de l'Académie d'archéologie*, 1^{er} série, tome I, p. 229 ; A. SCHAEPKENS, *De l'époque du chœur de ND de Maastricht*, dans *Annales de l'académie d'archéologie*, 1^{er} série, tome VII, 1850, p. 188 ; *Notes sur l'ornementation du chœur de l'église Notre-Dame*, tome XII, 1855, p ; 232 ; A. SCHAEPKENS, *La crypte de Rolduc*, tome XIV, 1857, p. 377 ; A. SCHAEPKENS, *l'église de Saint-Martin à Saint-Trond*, dans *le Messenger des sciences et des arts*, 1858, p. 129-132 ; A. SCHAEPKENS, *une ancienne crypte romane*, tome XVI, 1859, p. 201 ; A. SCHAEPKENS, *le chœur de Saint-Servais*, tome XVIII, 1861, p. 99 ; A. SCHAEPKENS, *L'église d'Eyck dans le Limbourg*, dans *le Messenger des sciences et des arts*, 1861, p. 133-137.

différentes époques ? Quels sont les artistes les plus célèbres qui l'ont employée ? Quels sont les monuments les plus remarquables qu'ils ont élevés ? »

Des deux réponses alors obtenues, seule celle d'Antoine Schayes mérite de retenir notre attention²³⁴⁰. Il s'agit d'une œuvre véritablement novatrice dans la lignée des travaux de l'anglais Thomas Hope, ou du français Arcisse de Caumont, auxquels l'auteur fait d'ailleurs constamment référence²³⁴¹. Une fois revue et corrigée, cette étude, encore bien imparfaite, devait aboutir à la publication, en 1853, d'un vaste ouvrage de synthèse consacré à l'histoire de l'architecture en Belgique, des origines jusqu'à l'époque contemporaine²³⁴². Les chapitres consacrés à l'architecture médiévale constituent, dans leur genre, une œuvre pionnière dont l'influence marquerait les écrits scientifiques pendant près d'un siècle.

Lorsque cet ouvrage fut rédigé, le concept d'art mosan n'existait bien entendu pas encore en tant que tel. Schayes semblait toutefois convaincu de la présence, sur les rives de la Meuse, à l'époque romane, d'une architecture spécifique. Étroitement apparentée à sa sœur rhénane, elle se serait définie, d'après ses observations, par la récurrence d'édifices de plan central, dérivés du modèle d'Aix-la-Chapelle, par une préférence marquée pour les piliers, pour les *narthex*, pour les galeries naines et pour les tours polygonales²³⁴³. Il mentionnait, en revanche, aucune spécificité régionale pour la période gothique²³⁴⁴.

B. vers une définition de l'architecture mosane : variations sur un même thème

Le concept d'art mosan, lorsqu'il germa dans l'esprit de quelques archéologues, dans le courant des dernières décennies du XIXe siècle, concernait uniquement ce que l'on appelait alors les arts somptuaires, c'est à dire essentiellement l'orfèvrerie religieuse, les *preciosæ*.

²³⁴⁰ L'autre réponse, expédiée par un certain Devigne, se présentait comme une énumération assez superficielle et passablement rétrograde. Elle fait, dès lors, piètre figure à côté du brillant exposé de Schayes. La nouveauté du sujet était alors telle que Schayes, à la demande de l'*Académie*, dut rédiger un supplément explicatif illustrant les principaux termes techniques utilisés dans son étude. Il en fut donné lecture à la séance du 9 janvier 1841.

²³⁴¹ A. de CAUMONT, *Essai sur l'histoire religieuse du Moyen Âge*, Paris, 1823 ; *Cours d'Antiquités Monumentales*, 4^e partie, Paris, 1831 ; *Histoire sommaire de l'architecture du Moyen Âge*, Paris, 1837 ; T. HOPE, *An Historical Essay on Architecture*, 1^{er} éd., Londres, 1835.

²³⁴² A. G. B. SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2 tomes, Bruxelles, 1853.

²³⁴³ *Idem*, tome I, p. 253-267, 295, 299, 312, 316, 325, 326, 337, 347, 355 ; Remarquons qu'il inclut, à plusieurs reprises, les églises de Maastricht dans son exposé.

²³⁴⁴ Voir *infra*.

Des investigations poussées devaient encore être menées, afin de prouver la réalité d'une spécificité mosane dans les autres techniques. L'existence d'une enluminure et d'une sculpture proprement mosanes put également, par la suite, être démontrée²³⁴⁵.

La manière dont l'architecture serait envisagée se distingue, à cet égard, d'une manière assez singulière des autres champs d'investigation. Alors que, nous l'avons vu, Schayes, vers le milieu du XIXe siècle, semblait déjà envisager une spécificité régionale, le concept même d'une architecture propre aux rives de la Meuse mettrait assez longtemps à s'imposer. À la même époque, Charles Delsaux s'était, pour sa part, borné à signaler les similitudes rapprochant les édifices liégeois de leurs voisins rhénans, sans envisager leurs spécificités²³⁴⁶. Cette tendance devait se poursuivre pendant un moment, les spécialistes continuant à envisager l'architecture mosane comme une simple variante de sa voisine rhénane.

En 1888, à l'occasion du *Congrès de Charleroi*, le chanoine Reusens proposait une analyse comparative des caractères de l'architecture romane dans les différentes régions Belges. Développant une idée, déjà sous-jacente chez Schayes, il partageait le territoire en deux régions distinctes : une partie centrée sur le sud-ouest, appartenant aux évêchés de Cambrai et de Tournai, et dépendant directement de la métropole de Reims, et une seconde partie, établie dans le nord-est et correspondant au diocèse de Liège. Les monuments érigés au cours des XI et XIIe siècle, dans cette dernière région, présentaient, selon lui, les éléments caractéristiques de l'architecture rhénane, c'est à dire des chapiteaux cubiques, des arcatures aveugles, des absides ornées de galeries, et des clochers à pignons multiples²³⁴⁷.

Le *Congrès archéologique* de Liège, en 1890, allait engendrerait d'après discussions. Jules Helbig, empêché, n'assistait pas au congrès, mais il avait expédié un papier, dont on avait donné lecture, et dans lequel il s'attachait à démontrer la spécificité de l'architecture mosane. Reprenant la dichotomie Meuse/Escaut établie par ses prédécesseurs, il avait tenté d'approfondir la question des courants stylistiques influençant la région mosane. Le rôle majeur des influences rhénanes était bien entendu souligné. L'empreinte marquée des styles français, dans les villes situées en amont du fleuve était, quant à elle signalée pour la première

²³⁴⁵ Nous renvoyons le lecteur aux chapitres correspondants.

²³⁴⁶ C. DELSAUX, *L'architecture et les monuments du Moyen Âge à Liège*, Liège, 1847 ; « *Le style romano-byzantin surtout, dont il en reste de nombreux exemples à Liège, présente beaucoup de similitudes avec ce qui a été fait à Cologne, à Trèves et aux bords du Rhin* » (C. DELSAUX, *Les monuments de Liège reconstruits, agrandis ou restaurés*. Gravés et publiés par J. Coune, Liège, 1858).

²³⁴⁷ E. REUSENS, *Quels sont les caractères particuliers que présente l'architecture romane dans les différentes régions de la Belgique*, dans *Actes du Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, Charleroi, 1888*, p.337-340.

fois. Helbig envisageait également le rôle que certains ordres monastiques avaient pu jouer dans l'introduction de nouveaux styles²³⁴⁸.

Paul Saintenoy devait s'insurger radicalement à l'encontre de l'analyse de Jules Helbig. Il refusait, en effet, catégoriquement d'admettre l'existence d'une école d'architecture mosane. Tout au plus pouvait-on, selon lui, évoquer l'une ou l'autre particularité régionale. Il considérait, en ce sens, que l'architecture médiévale de la Meuse restait résolument rhénane. Selon l'avis général des participants, qui raisonnaient encore en terme d'architecture nationale, on avait abusivement multiplié les écoles régionales d'architecture médiévale. Le partage architectural de la Belgique en deux zones architecturales, en fonction des bassins fluviaux de la Meuse et de l'Escaut, était, dans ce sens, fermement rejeté²³⁴⁹.

Jules Helbig devait brièvement reprendre la question de l'architecture mosane, dans son célèbre ouvrage de synthèse, publié de manière posthume, en 1909. Sa démonstration n'y est guère convaincante. Le ton général du discours reflète une assez mauvaise connaissance du sujet. L'érudit se borne à décrire brièvement quelques édifices majeurs, principalement gothiques, ce qui, il faut le dire, ne dut pas contribuer à clarifier sa perception du sujet. À l'étude archéologique des bâtiments, Helbig semble visiblement préférer l'analyse des descriptions et des iconographies anciennes. Pour les édifices ottoniens et romans, il se contente de citer l'église Saint-Jean, l'église d'Hastière et le prieuré clunisien de Saint-Séverin-en-Condroz. Toutefois, lorsqu'il s'agit de définir, véritablement, les traits caractéristiques des grandes églises abbatiales de l'époque romane, il évoque sans hésitation l'exemple d'Echternach. De toute évidence, l'architecture romane de la Meuse, s'il convient de la distinguer de sa parente rhénane, reste, dans son esprit, entièrement tributaire des modèles ottoniens²³⁵⁰.

Le caractère superficiel de cet exposé peut surprendre lorsque l'on sait qu'il s'agit des propos d'un des pères fondateurs de l'art mosan. Ce décalage, par rapport aux autres matières, montre à quel point, au début du XXe siècle, tout restait encore à faire dans le domaine de l'architecture mosane

D'ailleurs, Jules Helbig en était lui-même tout à fait conscient :

²³⁴⁸ J. HELBIG, *Quelques considérations sur l'architecture ogivale des bords de la Meuse*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Liège, 1890, p. 260-263.

²³⁴⁹ *Idem*, p. 257-259.

²³⁵⁰ J. HELBIG, *L'art mosan*, Liège, 1909, p. 56-71.

« Nous ne possédons que bien peu d'informations »- nous dit-il- « sur l'histoire des monuments de l'architecture romane au pays mosan, notamment sur l'historique de leur construction et sur les maîtres d'œuvre qui les ont érigés.»²³⁵¹

L'anonymat des constructions romanes semblait constituer, à ses yeux, un obstacle réel. Helbig, nous l'avons dit, n'était pas un homme de terrain. Il raisonnait encore dans l'optique vasarienne d'une histoire de l'art, écrite en fonction des faits et gestes de quelques noms illustres. Or, les chroniques et les sources manuscrites qui lui avaient livré le nom de l'orfèvre Godefroid, du scribe Godéran et de quelques grands mécènes, restaient particulièrement laconiques au sujet des bâtisseurs des grandes églises mosanes. Aussi trouve-t-on, consignés sans grande conviction, les noms d'Hubald, l'architecte stavelotain de Poppon, d'Adélarde II de Saint-Trond, ou encore d'Hézelon, que l'on considérait alors comme le concepteur de l'abbatiale de Cluny III. Leurs édifices respectifs ayant pratiquement tous péri, il semblait, pour Helbig, impossible de d'écrire une histoire de l'architecture mosane. Il se trouvait, sous ce point de vue, dans une véritable impasse théorique...

En 1906, dans son étude des origines du style gothique en Brabant, Raymond Lemaire maintenait le partage régional de la Belgique en deux écoles d'architecture respectivement soumises aux influences de la France et de la Germanie²³⁵².

Une vingtaine d'années plus tard, Marcel Laurent restait toujours sur une position analogue, mais plus nuancée. Il ne présentait plus l'architecture romane de la Meuse comme une filiale de l'architecture rhénane mais plutôt comme une proche parente, dérivée des mêmes prototypes carolingiens, mais caractérisée par une simplification générale des volumes et des formes, avec un goût pour les chevets droits, les tours uniques et les plafonds²³⁵³.

En ce qui concerne l'époque gothique, Marcel Laurent différenciait les réalisations mosanes de leurs supposés modèles français, par une tendance à la robustesse et à la monumentalité. La région mosane se serait alors distinguée des Flandres et du Brabant par sa réceptivité accrue, par tradition, aux influences germaniques. Une phase d'apogée tardive se

²³⁵¹ *Idem*, p.56.

²³⁵² R. LEMAIRE, *Les origines du style gothique en Brabant. Première partie : l'architecture romane*, Bruxelles, 1906 ; cette hypothèse du partage architectural de la Belgique en fonction des bassins fluviaux avait pourtant été fermement rejetée lors du *Congrès archéologique* organisé à Liège, en 1890. Au sujet de ce congrès, nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré à la formation du concept d'art mosan.

²³⁵³ M. LAURENT, *L'architecture et la sculpture en Belgique*, Bruxelles, 1928, p. 5-8.

serait toutefois amorcée vers la fin du XIV^e siècle et le début du XV^e, alors que le gothique français avait entamé son déclin²³⁵⁴.

Ce point de vue qui, avec le recul, peut paraître passablement réducteur et simpliste, était, à cette époque, relativement progressiste. Il suffit, pour s'en persuader, de jeter un regard à l'analyse érudite publiée, en 1930, par l'architecte Jules Dumont dans les très sérieuses *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*²³⁵⁵. Après avoir laborieusement inauguré son exposé par une présentation géographique du pays, empreinte de déterminisme et de romantisme, il amorçait une approche assez réductrice du phénomène architectural mosan. Son raisonnement était établi sur le fait que, notre sol étant relativement pauvre en ruines romaines, les architectes médiévaux avaient été contraints de puiser leurs modèles dans les pays limitrophes. Les influences se seraient, alors, essentiellement répandues en fonction du paysage politico-religieux du pays, partagé en deux zones distinctes, axées sur les vallées de la Meuse et de l'Escaut. Jusqu'ici rien de neuf...

La Meuse aurait été entièrement soumise à l'influence de l'architecture rhénane, Liège correspondant à l'épicentre de ce phénomène, d'une manière analogue à Utrecht pour les Pays-Bas²³⁵⁶. Aucune spécificité n'était reconnue à la région mosane, les exceptions que l'on y rencontrait étant essentiellement justifiées par l'influence des principes architecturaux bourguignons, introduits sous l'impulsion des communautés cisterciennes et clunisiennes. À l'époque gothique, ces influences rhénanes se seraient totalement annulées au profit d'un style nouveau venu de Champagne et d'Ile-de-France. D'une manière assez inattendue, le génie local se serait alors réveillé et aurait produit un certain nombre de créations originales...

Il est superflu de préciser à quel point la problématique ressort simplifiée de cette généralisation outrancière. Ce type de discours était toutefois appelé, nous le verrons, à connaître un certain avenir.

Une de ses conséquences majeures devait être la scission théorique entre les phases architecturales romanes et gothiques, envisagées, de plus en plus, comme des phénomènes totalement distincts. D'une manière générale, alors que l'architecture romane engendrerait une littérature particulièrement abondante et approfondie, le gothique mosan serait, pour sa part, condamné à rester en friche pendant de nombreuses années.

²³⁵⁴ *Idem*, p. 8-13.

²³⁵⁵ J. DUMONT, *Essai de Géographie monumentale de la Belgique pendant l'époque romane*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, XXVIII, Congrès d'Anvers, 1930, p. 209-216.

²³⁵⁶ Une carte de Belgique illustre ces propos ; un faisceau impressionnant et unilatéral de flèches, prenant leur point de départ à Cologne, frappait toute la région de la Meuse, et se poursuivait même jusqu'à la métropole rémoise.... ; *Idem*, p. 212-213.

Cette évolution différenciée du discours scientifique nous porte, selon la logique la plus élémentaire, à partager notre propos en deux rubriques consécutives.

C. l'architecture romane de la Meuse

1. évolution du débat scientifique

Entre 1940 et 1960, aucune modification notable ne doit être relevée dans la manière d'appréhender le phénomène de l'architecture romane en Belgique. Les conceptions avancées jusqu'alors seront toutefois précisées et développées, avec l'apport de nuances plus ou moins marquées, en fonction des auteurs. Les éditions successives de *l'art en Belgique*, de Paul Fierens, donnent un aperçu assez révélateur du point de vue des principaux spécialistes de l'époque. D'une manière générale, l'architecture mosane prendrait, sous leur plume, un profil de plus en plus défini, parfois, au détriment d'une image fidèle de la réalité.

Les édifices seraient systématiquement envisagés en fonction des critères d'une définition préconçue. Dans cette optique, cela va de soi, les constructions atypiques devaient être, soit ignorées, soit perçues comme des exceptions. L'architecture mosane serait appréhendée comme un tout, régi par des principes uniformes et homogènes.²³⁵⁷

Paul Rolland, en 1939, opterait, pour un point de vue très proche de celui de Marcel Laurent ; la division traditionnelle de la Belgique romane en deux zones distinctes au point de vue architectural était maintenue. La Meuse se trouvait intégrée dans un vaste ensemble rhéno-mosan, caractérisé par une dépendance généralisée aux prototypes carolingiens. Il était, dans cette optique, entendu que les architectures de la Meuse et du Rhin avaient connu, pendant toute la période romane, une évolution parallèle mais distincte.

La chronologie s'y trouvait toutefois précisée pour la première fois. Rolland distinguait, en effet, deux phases consécutives : une phase austère, de 1000 à 1150 environ, suivie d'une période d'épanouissement monumental et décoratif, de 1150 à 1215²³⁵⁸. Quelques

²³⁵⁷ Elisabeth Den Hartog dans son remarquable ouvrage consacré à l'architecture et la sculpture romane de la vallée de la Meuse s'étonnait du fait que les auteurs aient absolument voulu définir un type spécifique d'architecture romane de la Meuse alors que les principaux édifices conservés pour cette époque avaient été considérablement remaniés et que, par ailleurs, ils présentaient entre eux d'importantes divergences; E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley*, Leeuwarden-Mechelen, 1992, p. 5.

²³⁵⁸ Cette année 1215, présentée comme le cap de transition entre le roman tardif et l'implantation du premier gothique, pour les régions de la Meuse belge et du Rhin, peut être perçue, chez Rolland, comme une influence directe de l'étude que Hermann Schnitzler avait consacrée en 1936, aux orfèvreries de l'atelier d'Aix-la-Chapelle, et dans laquelle il défendait l'idée selon laquelle l'influence du gothique français se serait fait sentir

caractéristiques récurrentes y étaient mises en évidence, comme par exemple la fréquence des doubles chœurs, le développement des massifs occidentaux, avec un dispositif de tours jumelles, l'usage d'entrées latérales, et pour la seconde phase, l'utilisation de coupoles, et l'ornementation de plus en plus envahissante des parois, par des niches, des bandes lombardes, des frises d'arcatures, et des galeries naines, dites rhénanes, fonctionnelles ou figurées²³⁵⁹.

Cette vision des choses devait déclencher, cela va sans dire, le courroux de Pierre Francastel. Dans un essai désormais célèbre, dénonçant les conséquences néfastes du pangermanisme en histoire de l'art, il consacrerait un chapitre entier à la question de l'architecture mosane²³⁶⁰.

Selon lui, plusieurs points essentiels de la démonstration de Paul Rolland devaient être directement imputés aux effets d'une vaste campagne de propagande, visant à démontrer la suprématie de la civilisation germanique, en Europe occidentale. Pierre Francastel s'érigait essentiellement contre le fait que Paul Rolland avait présenté la civilisation mosane des XIe et XIIe siècles comme purement carolingienne, colonaise et rhénane, bref comme entièrement germanique²³⁶¹. Il reconnaissait, dans cette notion tenace d'attachement à l'Empire, les répercussions de la vision historique de Henri Pirenne, qu'il considérait comme la manifestation la plus flagrante de la soumission de l'école historique belge aux milieux germaniques.

Francastel poussait ce raisonnement encore plus loin, en situant dans le lignée des théories de Hermann Beenken, l'explication du déclin mosan par les effets conjugués de la ruine du système de l'Église impériale et de la décadence du commerce fluvial via la Meuse et le Rhin²³⁶². En privilégiant l'axe Liège-Cologne, Paul Rolland aurait, selon Francastel, négligé l'axe important Liège-Verdun²³⁶³. Le partage traditionnel du territoire belge en deux zones architecturales axées sur les bassins de la Meuse et de l'Escaut était, sous sa plume, attribué à

dans l'Empire à partir de cette date. Nous invitons le lecteur à se référer, pour plus de détail, au chapitre consacré à l'orfèvrerie, et plus particulièrement à la question de l'orfèvre Hugo d'Oignies.

²³⁵⁹ P. ROLLAND, *L'architecture et la sculpture romanes*, dans *l'art en Belgique*, P. FIERENS (éd.), Bruxelles, 1939, p. 17-42.

²³⁶⁰ P. FRANCASTEL, *L'histoire de l'art. Instrument de la Propagande Germanique.*, Paris, 1945, p. 92-95.

²³⁶¹ *Idem*, p. 93.

²³⁶² Cette théorie avait été avancée par Félix Rousseau, en qui il est évidemment assez difficile de reconnaître un militant pangermaniste...

²³⁶³ *Idem*, p. 94.

la volonté de souligner le caractère germanique de Liège, au mépris des réalités historiques et archéologiques²³⁶⁴.

L'indignation de Pierre Francastel doit être replacée dans son contexte. Son essai, publié en 1945, reprenait les notes d'un cours donné à Strasbourg, en 1940. Cet ouvrage fut donc, comme le rappelait avec raison Germain Bazin, écrit sous le choc de la seconde guerre mondiale²³⁶⁵. En réalité, les accusations portées à l'encontre du pauvre Paul Rolland semblent, avec le recul, particulièrement injustifiées. Sa conception de l'architecture mosane se situait en effet, comme nous l'avons vu, dans la prolongation directe des conceptions développées dès le fin du XIXe siècle par Edmond Reusens, Jules Helbig, et Marcel Laurent, créateurs du concept d'art mosan et, qui plus est, personnalités marquantes de l'école historique belge. Il serait, sans doute, assez déraisonnable de les soupçonner d'être à l'origine du développement d'une pensée pangermaniste, quelle qu'elle soit.

Les références à l'Empire que nous relevons ça et là, au hasard de l'exposé de Paul Rolland, sont certainement moins imputables à l'influence des milieux scientifiques allemands qu'à une réalité historique incontestable : l'appartenance du diocèse de Liège à l'archi-diocèse de Cologne, dans le contexte particulier de l'Église Impériale.

Il serait sans doute erroné de contester toute influence de l'école historique allemande en Belgique. Son rayonnement avait été particulièrement intense, pendant tout le XIXe siècle, ce qui, d'un strict point de vue scientifique, peut aisément se comprendre. Dans le cas particulier des études mosanes, l'influence de l'école allemande semble s'être essentiellement limitée à influence d'ordre scientifique et culturel. La pensée pangermaniste que Pierre Francastel attribue à Paul Rolland émane en réalité d'une longue tradition historique, certes germanophile, mais dont les fondements sont totalement étrangers au contexte politique précédent directement la seconde guerre mondiale. Schayes, en 1853, alors qu'il s'efforçait d'écrire une histoire de l'architecture nationale, multipliait les comparaisons entre édifices liégeois et rhénans. Le baron de Roisin, en 1862, évoquait de son côté l'indigence qui aurait contraint les mosans à reproduire des formes architectoniques développées en Rhénanie-Westphalie²³⁶⁶. Cette prise de position radicale lui avait été inspirée par les écrits de quelques historiens de l'art allemands pour lesquels la Meuse belge, au point de vue architectural,

²³⁶⁴ *Idem*, p. 95.

²³⁶⁵ G. BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art*, p. 292.

²³⁶⁶ F. de ROISIN, *L'art monumental belge apprécié par la critique d'Outre-Rhin*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, tome 1, 1862, p. 521 et tome 2, 1863, p. 49-64.

formait une province assez peu importante de l'Allemagne²³⁶⁷. Nous avons vu que, à la fin du XIXe siècle, de nombreux scientifiques présentaient encore les choses de cette manière. Il ne faut, sans doute, pas pour autant en faire les instruments d'une propagande idéologique. Ce discours, que deux guerres mondiales n'avaient pas encore influencé, devait effectivement se fonder sur l'idée récurrente d'une appartenance commune à un passé carolingien, conjuguée à des réalités historiques telles que l'Empire, l'Églises impériale, etc.

Le réquisitoire de Francastel doit évidemment être appréhendé en fonction des événements tragiques des années 1939-1940. Son tort essentiel fut de se laisser influencer par le contexte politique de l'époque, en niant l'existence d'une réalité rhéno-mosane sur le plan politique, religieux, culturel et artistique. Dans un chapitre antérieur, nous avons vu qu'il avait agi de la même manière, en réfutant toute influence germanique sur le contexte artistique de la Pologne médiévale.

En 1942, Simon Brigode adopterait, à son tour, une conception assez proche de celle de Paul Rolland. Il insistait toutefois lourdement sur le caractère autonome de l'architecture mosane par rapport à sa voisine rhénane. Il est difficile d'imaginer que le contexte politique de l'époque soit totalement étranger à cette nouvelle argumentation. Sans reprendre la chronologie détaillée de Paul Rolland, il signalait, dans les dernières décennies du XIIe siècle, une tendance de plus en plus marquée à la complication formelle²³⁶⁸.

En 1956, la réédition de l'ouvrage de Paul Fierens donnerait à R. M. Lemaire l'occasion de développer à son tour sa conception personnelle de l'architecture romane en Belgique. Son point de vue, passablement rétrograde, s'appuyait en grande partie sur les travaux du début du siècle. Nous y retrouvons, bien sûr, le concept d'un partage architectural de la Belgique romane, en deux zones distinctes axées sur les bassins de l'Escaut et de la Meuse mais, pour la première fois, la dépendance commune de ces deux régions au modèle carolingien est soulignée. L'architecture mosane, qu'il considérait comme entièrement redevable au modèle germanique, avait, selon lui, connu, aux Xe et XIe siècle, une évolution parallèle à celle de l'école rhénane. Incapable de se renouveler, elle se serait contentée, à la fin du XIIe siècle,

²³⁶⁷ K. SCHNAASE, *Niederländische Briefe*, Stuttgart- Tübingen, 1834 ; K. SCHNAASE, *Geschichte der Bildendenkunst*, V, Düsseldorf, 1856, p. 209 et 225; Franz KUGLER, *Geschichte der Baukunst*, tome II, Stuttgart, 1858, p. 350-361 et tome III, p. 406-408.

²³⁶⁸ S. BRIGODE, *Les églises romanes de Belgique*, Bruxelles, 1942.

d'emprunter au modèle rhénan la plupart de ses innovations. La Meuse devenait alors, selon les propres mots de l'auteur, une « colonie rhénane »²³⁶⁹.

Certaines idées ont la vie dure. Ainsi, André Courtens, qui publiait, en 1969, un ouvrage consacré à la Belgique romane, développait encore des conceptions analogues ; l'architecture romane de la Meuse, en opposition à celle de l'Escaut, était présentée comme une variante locale de l'art allemand. Dérivée des modèles carolingiens, elle avait été ottonienne au XI^e siècle, puis romane au siècle suivant. Liège et Maastricht étaient présentées comme les principaux pôles créateurs.²³⁷⁰

Parallèlement à la persistance de ce type d'approche rétrograde, on allait assister en Belgique, dès le début des années quarante, à la multiplication des études de type monographique, favorisées par l'organisation, à travers le pays, de nombreuses campagnes de fouilles. Cette approche archéologique viendrait considérablement améliorer les connaissances matérielles du contexte technique et structurel de l'architecture mosane²³⁷¹.

Ce phénomène devait encore s'accroître au tournant des années soixante. Les progrès de la démarche historique et archéologique, dans un sens large, aboutiraient à une modification fondamentale dans la manière d'appréhender l'architecture médiévale. Les édifices avaient alors souvent été envisagés sous une approche purement historique et stylistique. Conscients, sans doute, des lacunes présentées par ces démarches réductrices et empiriques, certains spécialistes s'efforcèrent d'adapter, à l'étude de l'architecture médiévale, de nouveaux modes de raisonnement, dérivés des approches formalistes, sociologiques et iconologiques développées, essentiellement en Allemagne, avant la guerre²³⁷².

²³⁶⁹ R. M. LEMAIRE, *L'architecture romane*, dans Paul FIERENS (éd.), *op.cit.*, 3^e éd., p. 44-57 et p. 65.

²³⁷⁰ A. COURTENS, *Belgique romane*, Bruxelles, 1969, p. 25.

²³⁷¹ À titre d'exemples ; R. LEMAIRE, *Les avant-corps de Sainte-Gertrude à Nivelles*, Recueil des travaux du centre de Recherches archéologiques sous le Patronage du Commissariat général à la Restauration du Pays et de la direction générale des Beaux-Arts, III, 1942, p. 29-78 ; R. LEMAIRE, *De Karolingische Sint-Ursmarus kerke te Lobbes*, dans *Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België*, Bruxelles, 1949 ; J. MERTENS, *Recherches archéologiques dans l'église d'Ocquier*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du Diocèse de Liège*, XXXIX, 1955, p. 1-36 ; J. MERTENS, *Quelques édifices religieux à plan central découverts récemment en Belgique*, dans *Genava*, XI, 1963, p. 141-161 ; S. BRIGODE, *les fouilles de la collégiale Sainte-Gudule à Bruxelles. Découverte de l'avant-corps occidental de l'époque romane*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 42, 1938, p. 185-215 ; J. MERTENS et S. CLERCX, *Fosse. Recherches archéologiques dans la Collégiale Saint-Feuillen*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, IV, 1953, p. 135-184 ; N. FRAIKIN, *l'église Saint-Denis à Liège. Étude archéologique*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, V, 1954, p. 9-140 ; J. MERTENS, *L'église Saint-Étienne de Waha. Rapport sur les fouilles de 1955-1957*, dans *Ardenne et Famenne*, 3, 1958, p. 93-128.

²³⁷² L'étude des arts précieux (orfèvrerie, miniature) ne semble pas avoir fait l'objet des mêmes spéculations théoriques. L'architecture, par sa nature même à la fois plus abstraite et plus technique, s'y prêtait sans doute

Hanns Erich Kubach et Albert Verbeek seraient, à notre connaissance, les premiers spécialistes de l'architecture rhéno-mosane à appliquer une méthodologie exclusivement typologique. Dans cette optique, les édifices étaient, dans un premier temps, partagés en différentes entités fonctionnelles, destinées à être, ensuite, classées en fonction d'une nomenclature étoffée²³⁷³. Cette démarche systématique devait aboutir à la mise au point d'une vaste synthèse typologique de l'architecture rhéno-mosane, de l'époque ottonienne jusqu'au roman tardif. Elle aboutirait, dans un premier temps, à la mise en évidence d'une variété formelle beaucoup plus étendue que ce que l'on avait jusqu'alors établi, et permettrait, par la même occasion, d'affiner la chronologie sur base de l'évolution de différents types²³⁷⁴.

Paul Rolland et Simon Brigode, nous l'avons vu, avaient déjà tenté de mettre en évidence plusieurs phases architecturales, étagées sur les XIe et XIIe siècle. Avec Hans Erich Kubach et Albert Verbeek, la chronologie allait se préciser à l'extrême ; après une phase préromane assez difficile à aborder en raison de la perte irrémédiable des constructions en matériau périssable, ils envisageaient, de la fin du Xe jusqu'à la moitié du XIIIe siècle, non moins de quatre phases définies ; le roman primitif (960-1070), le haut roman (de la fin du XIe au milieu du XIIe siècle), la première phase du roman tardif (de 1040 à 1200 environ) et enfin la seconde phase du roman tardif (de 1200 à 1250 environ). Ce travail colossal ne se limitait cependant pas à la constitution d'un catalogue chronologique puisqu'il devait également servir de fondement à une phase de réflexion.

Parmi les résultats majeurs de cette nouvelle approche théorique, il convient de mentionner l'application au contexte architectural, du concept de *Kunstlandschaft*, terme définissant une zone de connexions et d'échanges architecturaux, incluant la Rhénanie-Westphalie, la Meuse, la Moselle, et les Flandres²³⁷⁵. Au sein de ce vaste ensemble, une insistance toute particulière était placée sur les liens de parenté étroits unissant la Meuse et le

mieux.
²³⁷³ Cette approche analytique s'adapte particulièrement bien à l'architecture des époques préromane et romane, caractérisée précisément par une juxtaposition des masses, sans ou avec peu d'articulations, et régie par une correspondance étroite des volumes intérieurs et extérieurs.

²³⁷⁴ A. VERBEEK, *Die niederrheinisch-maaslandische Baukunst bis zum Ausgang der Staufer*, dans *Rheinische Vierteljahrsblätter*, 8, 1938, p. 186-87 ; H. E. KUBACH, *Die frühromanische Baukunst des Maaslandes*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 7, 1953, p. 133-136. H. E. KUBACH, *Die spätromanische Baukunst des Maaslandes*, dans *das Münster*, 7, 1954, p. 205-216 ; H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *Romanische Kirchen an Rhein und Maas*, dans *Rheinische Verein für Denkmalpflege und Landschafts-schutz*, Neuß, 1971 ; H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *Romanische Baukunst am Rhein und Maas, Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler*, 3 Vol., Berlin, 1976 ; H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *Romanische Baukunst am Rhein und Maas, 4, Architektur Geschichte und Kunstlandschaft*, Berlin, 1989.

²³⁷⁵ *Romanische Baukunst*, 1989, p. 21.

*Nieder-Rhein*²³⁷⁶. Cette étroite connivence, déjà perceptible lors des premiers développements de l'architecture romane, s'était, selon les auteurs, intensifiée avec le temps²³⁷⁷. Ce concept de *Kunstlandschaft* n'était pas neuf dans les contrées germaniques. En 1930 déjà, Ernst Gall, lorsqu'il avait abordé l'étude de la collégiale de Nivelles, dans le contexte général de l'art ottonien, avait établi, comme cela avait déjà été fait pour les arts mineurs, l'existence précoce de connexions et d'échanges entre les édifices du Rhin et de la Meuse belge et hollandaise²³⁷⁸.

L'évolution du travail monumental de Kubach et Verbeek, par rapport aux études antérieures, réside dans le fait que cette relation n'était pas perçue dans le sens d'une soumission au modèle rhénan, mais plutôt dans la perspective d'échanges et de connexions réciproques. Dans cette optique, des relations formelles, parfois à longue distance, seraient révélées. De cette manière, certains problèmes, condamnés à rester sans issue dans les limites d'une approche régionale trop étroite, allaient pouvoir être résolus²³⁷⁹.

Jan Timmers, qui consacre à l'architecture romane, une importante partie de son *Kunst van het Maasland*, devait également appliquer une méthodologie fondée sur un découpage structurel des édifices. L'exposé serait, cependant, beaucoup moins conclusif, l'argumentation se bornant à une compilation de type descriptif. Il s'agit sans doute de la carence principale de cette étude dont l'acquis majeur est de prendre en compte les petites églises rurales, qui avaient été jusque alors volontairement écartées du discours scientifique²³⁸⁰.

Les recherches menées, en Belgique, dès la fin des années soixante, par Luc Francis Génicot marqueraient une nouvelle étape théorique. Sa méthodologie, tout à fait novatrice

²³⁷⁶ Hans Erich Kubach et Albert Verbeek avaient déjà amorcé cette démarche dans plusieurs études individuelles parues dès la fin des années trente ; A. VERBEEK, *Romanische Westchorhallen an Maas und Rhein*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 9, 1936, p. 59 ; H. E. KUBACH, *Spätromanische Westbauten des Maaslandes*, dans *Kunstchronik*, 1, 1949, p. 211-212 ; A. VERBEEK, *Die Aussenkrypta. Werden einer Bauform des frühen Mittelalters*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 13, 1950, p. 7-38.

²³⁷⁷ *Idem*, p. 58 et 82 ; leur perception du roman tardif, centrée sur le contexte rhénan, fut contestée pour la région mosane. Nous y reviendrons.

²³⁷⁸ E. GALL, *Karolingische und ottonische Kirchen*, Burg bei Magdeburg, 1930 ; H. E. KUBACH, *Saint-Nicolas-en-Glain ein Schwesterbau von Schwarzrheindorf*, dans *Kunstchronik*, 6, 1953, p. 92.

²³⁷⁹ Hans Erich Kubach dresse un bref récapitulatif de la question dans l'introduction de son article relatif aux églises de Saint-Nicolas-en-Glain et de Schwarzrheindorf. Il y rappelle en effet comment des connexions purent être établies entre St Lucius de Werden, Susteren et Echternach, entre les chœurs des églises d'Emmerich, de Deventer, de St Georg de Cologne et de saint Pierre d'Utrecht, comment le système d'articulation des murs de l'église d'Hochelten fut compris par l'exemple de Saint-Séverin en Condroz, et comment le système de voussure de l'église de Wissel, près de Xanten, trouve ses uniques parallèles à Ste-Marie d'Utrecht et Notre-Dame de Maastricht, etc... ; H. E. KUBACH, *Saint-Nicolas-en-Glain*, *op.cit.*, p. 92.

²³⁸⁰ J. J. M. TIMMERS, *de Kunst van het Maasland*, Assen, 1971, p. 27-199.

pour le contexte mosan, s'appuyait sur une approche sociologique de l'architecture médiévale. L'intérêt majeur de cette démarche, par rapport aux études antérieures, était de prendre en compte tous les types d'édifices, de la cathédrale à la plus humble chapelle, non dans l'anarchie la plus complète, mais au contraire selon une typologie sociologique structurée²³⁸¹.

Génicot arrivait, de cette manière, à distinguer trois groupes principaux : un premier groupe, de portée internationale, regroupant les édifices de grande envergure comme les cathédrales et certaines abbaciales, un groupe intermédiaire regroupant les édifices de taille moyenne, comme les abbaciales et les collégiales, et enfin un dernier groupe regroupant les églises rurales et les paroissiales (pl. 94-1 à 2).

Le classement théorique des édifices religieux, en fonction de leur importance, n'était pas une chose résolument nouvelle. Raymond M. Lemaire, en 1956, préconisait déjà, lorsqu'il s'agissait d'étudier les principes de l'architecture carolingienne, de faire une nette distinction entre, d'une part les grandes cathédrales et les abbaciales, et d'autre part, les petites églises rurales et paroissiales²³⁸². Il s'agit évidemment, ici, de l'expression du bon sens le plus élémentaire.

Le caractère novateur de l'approche de Génicot résidait, en réalité, essentiellement dans la mise en parallèle des différentes catégories d'édifices et des clivages majeurs de la hiérarchie ecclésiastique. L'analyse typologique se trouvait, dans ce sens, toujours envisagée en regard du statut et de l'importance de l'édifice²³⁸³. Les relations particulières entre les différents niveaux, la dépendance architecturale d'un prieuré à son abbatale par exemple, étaient également prises en compte. L'avantage de cette méthodologie, par rapport à une approche typologique seule, est la prise en compte du facteur humain, ce laisse une place pour d'éventuelles exceptions, résultant d'initiatives individuelles²³⁸⁴.

Cette approche originale allait éclairer d'un jour nouveau le paysage architectural mosan, jusqu'alors en proie à des généralisations abusives. La limitation de l'exposé à

²³⁸¹L. F. GÉNICOT, *Un cas de l'architecture mosane : L'ancienne abbatale de Stavelot*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, 17, 1968, p. 71-140 ; L. F. GÉNICOT, catalogue de l'exposition *Les églises romanes du pays mosan. Témoignage sur un passé*, celles 1970 ; L. F. GÉNICOT, *Les églises mosanes du XIe siècle. I, Architecture et Société*, Louvain, 1972 ; L. F. GÉNICOT, *Architecture en pays mosan. L'édifice religieux et sa fonction liturgique*, dans la catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, 1972, p. 112-129 ; L. F. GÉNICOT, *Les cryptes extérieures du pays mosan au XIe siècle, reflet typologique du passé carolingien ?*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, 1979, p. 337-347.

²³⁸²R. M. LEMAIRE, *op.cit.*, p. 42.

²³⁸³Par exemple, la construction d'un transept se justifie par la présence d'une communauté.

²³⁸⁴« Sans doute parce que par définition on ne systématise pas aisément les productions humaines, soumises par leur nature même à un certain degré d'individualisme créatif. On n'analyse pas ici les caractéristiques d'une citadelle érigée par une colonie de fourmis ... » (L. F. GÉNICOT, *op.cit.*, Celles, 1971).

l'ancien diocèse de Liège semble en réalité avoir constitué son principal point faible²³⁸⁵. L'application d'un même système sociologique à une zone artistique plus vaste, correspondant au *Kunstlandschaft* de Kubach et Verbeek, par exemple²³⁸⁶, aurait sans doute permis de résoudre certains problèmes restés en suspens. Toujours est-il que, de nos jours encore, l'influence de son système d'analyse se fait encore sentir, d'une manière plus ou moins marquée, dans un certain nombre de publications²³⁸⁷.

Le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, en 1971, allait confronter, d'une manière assez révélatrice, les approches méthodologiques belges et allemandes²³⁸⁸. Ernst Adam, qui rédigeait un texte introductif à l'architecture en Rhénanie, y insistait lourdement sur le rôle de Cologne, comme catalyseur des énergies créatrices. Son point de vue était en réalité calqué, en grande partie, sur les recherches d'Albert Verbeek²³⁸⁹. Il défendait, en effet, la notion d'une parenté étroite et soutenue des édifices de la Meuse et du Nieder-Rhein, chacune de ces régions s'étant, tour à tour, trouvée à l'origine d'initiatives nouvelles. Il situait, par exemple, la première occurrence de la formule du chœur triconque à Sainte-Marie du Capitole, mais attribuait le principe du chœur occidental à triple tour aux maîtres d'œuvre mosans. L'influence de certaines personnalités, liées aux empereurs ottoniens, était soulignée, ainsi que l'apport essentiel des influences carolingiennes, antiques, italiennes et byzantines²³⁹⁰.

²³⁸⁵ Il ne s'agit pas d'un cas unique : la problématique de l'architecture mosane a également souvent été faussée par les limites arbitraires imposées par certaines publications. En effet, le fait de vouloir traiter de l'architecture romane en Belgique, en Flandres, en Wallonie, ou encore dans les Pays-Bas, fausse singulièrement le problème en regroupant des paysages architecturaux émanant autrefois d'entités politiques distinctes, et surtout en évacuant de la problématique quelques bâtiments d'une importance capitale pour la compréhension du phénomène architectural mosan ; la chapelle palatine d'Aix, les églises de Maastricht, Saint-Vanne de Verdun, etc.

²³⁸⁶ Ces derniers l'ont par ailleurs pressenti puisque les références aux publications de Luc Francis Génicot sont particulièrement nombreuses dans leur dernier volume de synthèse.

²³⁸⁷ L'ouvrage que Jacqueline Leclercq-Marx consacre à l'art roman en Belgique se fonde de manière évidente sur les recherches de Luc Francis Génicot. Le chapitre qu'elle consacre à l'architecture mosane compte en effet trois sous-chapitres partagés entre la grande architecture ottonienne, les édifices d'importance moyenne, et les églises rurales (J. LECLERCQ-MARX, *L'Art roman en Belgique*, Braine-l'Alleud, 1997, p. 29-77) ; Mathieu Piavaux dans son introduction à la région mosane affirme que les études monographiques de Luc Francis Génicot conservent une certaine actualité. La partition même de l'ouvrage en différents sous-chapitres semble également aller dans ce sens ; M. PIAVAUX, *Les cathédrales, abbaciales et collégiales*, p. 21-54 et A. LEMEUNIER, *Priorales et églises paroissiales*, p. 55-66, dans *Architecture romane en Belgique* (Coll. Architecture en Belgique), Bruxelles, 2000.

²³⁸⁸ Il est important d'observer que avant cette exposition, aucun catalogue ne traite d'architecture. Cela s'explique évidemment par le caractère immobilier des ensembles conservés, ce qui les rend, par définition, peu adaptés à ce type de prestation... Il semble toutefois que l'on puisse y trouver une autre raison ; l'art rhéno-mosan est, comme nous l'avons déjà fait observer, souvent considéré comme un art formé de *preciosæ* (manuscrits, ivoires et orfèvreries).

²³⁸⁹ E. KUBACH, *Die Verbundenheit von Maas und Rheingebiet in der romanischen Baukunst, dans de Maasgouw*, 70, 1956, p. 27 et sv.

²³⁹⁰ E. ADAM, *Architecture en Rhénanie*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 98-99 et notices p. 100-111.

Luc Francis Génicot, rédacteur des notices consacrées aux édifices mosans, adoptait, pour sa part, un parti pris résolument typologique. Les principaux édifices étaient envisagés en fonction de leurs particularités structurelles : alternance des supports, doubles chœurs et doubles transepts, chevets plats, avec une emphase toute particulière sur la variété typologique des cryptes et des avant-corps occidentaux²³⁹¹.

Le texte consacré à la fonction liturgique des édifices religieux semble, en revanche, avoir été davantage axé sur le concept d'un partage sociologique de l'architecture romane mosane en trois catégories établies en fonction des clivages majeurs de la société médiévale. L'importance du facteur humain dans l'interprétation de l'architecture médiévale s'y trouve soulignée avec une insistance nouvelle, l'édifice religieux étant perçu comme le témoignage d'une réalité humaine, liée à une époque et un milieu donné. Le donneur d'ordre revêt, dans ce contexte, un rôle signifiant. Dans cette approche, aucun élément n'est attribué au hasard. Aucune structure ne semble vide de sens. Tout dans l'édifice médiéval, du choix du plan jusqu'à la forme du massif occidental ou de la crypte se voit assigner une fonction matérielle et symbolique²³⁹².

Dans le contexte rhéno-mosan, il semblait impératif d'aborder l'interprétation des édifices en tenant compte de l'idéologie ottonienne et de son attachement aux traditions carolingiennes²³⁹³.

Cette lecture symbolique serait établie sur base d'une analyse iconologique appliquée à l'architecture médiévale, une approche novatrice qui connaîtrait un avenir certain dans le domaine des recherches consacrées à l'architecture mosane. Tout ceci mérite quelques mots d'explication :

L'iconologie, méthode d'interprétation développée au début du XXe siècle par Aby Warburg pour décrypter le sens de allégorique des fresques du palais *Schifanoia* de Ferrare, devait connaître une fortune particulière, dès les années trente, d'une part au *Warburg & Courtauld Institute* de Londres, où de nombreux chercheurs allemands avaient trouvé asile, et d'autre part à l'université de Princeton, grâce aux travaux de l'éminent Erwin Panofsky²³⁹⁴. La sensibilité de Panofsky le portait à s'attacher essentiellement à l'interprétation des œuvres de la renaissance. Bien qu'il ait été visiblement moins intéressé par la civilisation médiévale, on lui doit un remarquable essai sur la pensée symbolique de l'abbé Suger, ainsi qu'une étude

²³⁹¹ L. F. GÉNICOT, *Architecture en pays mosan*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 111-125.

²³⁹² *Idem*, p. 127-130.

²³⁹³ *Idem*, p. 128-129.

²³⁹⁴ G. BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, 1986, p. 215-217.

des rapports existant entre l'essor de l'architecture gothique et le développement, à la même époque, de la pensée scholastique²³⁹⁵. Il ne faisait cependant pas là véritablement une œuvre pionnière puisque dès 1942, Richard Krautheimer avait posé les bases d'une approche iconologique appliquée à l'architecture médiévale, dans un article fondateur intitulé : *Introduction to an iconography of medieval architecture*²³⁹⁶. Ce serait toutefois Günter Bandmann qui, le premier, en 1951, jetterait les bases d'une méthodologie iconologique spécifiquement appliquée à l'architecture romane du nord est de l'Europe²³⁹⁷.

Le sociologue allemand Karl Mannheim avait établi une gradation tripartite dans la perception de l'œuvre d'art. Il défendait effectivement l'idée selon laquelle, après avoir identifié la signification objective de l'œuvre, c'est à dire *grosso modo* après l'avoir reconnue, le spectateur était naturellement conduit à aborder sa signification expressive, c'est à dire à identifier le sujet représenté, pour finalement arriver au degré documentaire, soit à l'interprétation de l'œuvre et de son contenu symbolique éventuel²³⁹⁸.

Un raisonnement analogue se trouve vraisemblablement à l'origine de la théorie des trois niveaux de l'œuvre d'art, principe fondamental de l'iconologie, développé par Erwin Panofsky dès 1939, comprenant la signification primaire et naturelle, la signification secondaire ou conventionnelle, et la signification intrinsèque ou contenu²³⁹⁹.

Günter Bandmann tâcherait d'appliquer des principes analytiques similaires à l'architecture médiévale, en envisageant la perception de l'architecture en trois étapes progressives : la signification symbolique immanente, la signification historique, et la signification allégorique. La signification symbolique immanente participe du fait que tous les croyants reconnaissent de manière implicite l'identification de l'église à la maison de Dieu. La signification historique s'attache à la signification particulière qu'un édifice religieux peut revêtir dans un contexte historique déterminé, par exemple au nord des Alpes, l'idéal de la *Renovatio* de l'empire chrétien d'Occident et son lot d'allusions aux architectures romaine et

²³⁹⁵ E. PANOFSKY, *architecture et pensée scholastique*, Paris, 1967.

²³⁹⁶ R. KRAUTHEIMER, *Introduction to an Iconography of medieval architecture*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, p. 1-33.

²³⁹⁷ G. BANDMANN, *Das Kunstwerk als Geschichtsquelle*, dans *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 24, p. 454 et sv; *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, 1951; *Iconologie der Architektur*, dans *Jahrbuch für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, p. 67 et sv; *Zur Bedeutung der romanischen Apsis*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch XV*, p. 28 et sv., *Die Vorbilder der Aachener Pfalzkapelle*, dans *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, dans *Karolingische Kunst* (W. Braunsfels éd.), Düsseldorf, p. 424-462; *Die Vorgothische Kirche als Himmelstadt*, dans *Frühmittelalterliche Studien IV*, 1972, Berlin-NewYork, p. 67 et sv.

²³⁹⁸ K. MAHNHEIM, dans *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 1923.

²³⁹⁹ E. PANOFSKY, *Studies in Iconology. Humanistic themes in the art of Renaissance*, Oxford, 1939.

carolingienne. Le dernier degré de signification porte, quant à lui, sur des considérations d'ordre allégorique assimilant l'édifice religieux à une réflexion du cosmos et de la pensée eschatologique, en interprétant, par exemple, le plan traditionnel cruciforme comme une allusion directe au Crucifié ou faisant référence, et en assimilant certaines subdivisions architecturales à des éléments ou des personnages bibliques, la nef devenant l'arche de Noé, par le biais duquel les croyants accèderont au Salut.

Günter Bandmann ne concevait cependant pas sa méthodologie comme une fin en soi. Conscient du piège qu'une telle démarche intellectuelle pouvait présenter, il insistait lourdement sur le besoin impérieux de confronter toute nouvelle hypothèse aux données historiques apportées par les sciences auxiliaires²⁴⁰⁰.

Partant du principe établi suivant lequel, dans le contexte architectural médiéval, rien ou pratiquement rien n'était laissé au hasard, il devait s'ériger contre la notion de *Genius loci*, d'évolution naturelle des formes, impliquant l'intervention d'une sorte de puissance supranaturelle régissant de manière imparable l'évolution artistique d'une région, sans tenir compte de l'influence possible d'autres facteurs tant intrinsèques qu'extrinsèques²⁴⁰¹.

Poursuivant dans cet ordre d'idées, il publierait, en 1974, une critique de l'approche théorique d'Albert Verbeek, qui le conduirait à mettre en doute la notion même de *Kunstlandschaft*. Verbeek, nous l'avons vu, limitait dans le temps et dans l'espace, son analyse de l'évolution formelle de certaines sous parties architecturales, comme les avant-corps occidentaux, par exemple. Bandmann considérait que ce mode de raisonnement, héritier direct de la théorie du *Genius loci*, présentait deux lacunes essentielles ; le facteur humain, c'est-à-dire l'influence des commanditaires, et le facteur de l'éloignement géographique, n'y étaient, en effet, pas suffisamment pris en compte. Il insistait, ensuite, sur le caractère artificiel et arbitraire de la notion de *Kunstlandschaft*. En d'autres termes, Bandmann reprochait à Verbeek d'avoir privilégié une problématique erronée, la finalité n'étant pas d'établir un relevé des différentes formules, et de leurs variantes, au sein d'une région définie, mais plutôt d'identifier les raisons qui avaient conduit les donneurs d'ordres à privilégier certaines formules plutôt que d'autres²⁴⁰².

²⁴⁰⁰ Voir à ce sujet les commentaires réticents de P. E. SCHRAMM, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger. Von Günter Bandmann*, dans *Historische Zeitschrift*, 1974, p. 568 et sv.

²⁴⁰¹ Le genre d'approche théorique développée, entre autres, par Hermann Beenken ; G. BANDMANN, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, 1951, p. 30-34.

²⁴⁰² G. BANDMANN, *Albert Verbeek*, dans *Beiträge zur Rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpflege II. Festschrift Albert Verbeek, Die Kunstdenkmäler des Rheinlandes*, 20, p. 9-sv.

Peeters, en 1979, dans sa critique du catalogue de Kubach et Verbeek, reprendrait à son tour l'argumentation développée quelques années plus tôt par Bandmann. Contestant la méthodologie appliquée par les deux auteurs, il situait leur approche dans le sillage d'une longue tradition germanique de l'histoire de l'art, telle que l'avaient enseignée Wöllflin, Riegl, Schmarsow et Gall. Cette notion de *Kunstlandschaft*, de *Kunsträume* au sein duquel se développaient des formes définies, avait porté les deux auteurs à opérer un tri sélectif, en excluant volontairement de leur catalogue les édifices qui ne correspondaient pas à leur perception du sujet²⁴⁰³.

Des arguments analogues conduiraient Aart Mekking à formuler une critique encore plus fondamentale de ces méthodologies traditionnelles. Iconologue convaincu, son étude monographique de la collégiale Saint-Servais de Maastricht lui fournirait, en 1986, l'occasion de publier un véritable manifeste théorique²⁴⁰⁴.

La partie la plus polémique de cet ouvrage s'intitule *Maasland Niemandsland*²⁴⁰⁵. Aart Mekking, qui y remet en question la validité même du concept d'architecture rhéno-mosane, dépasse, à cet égard, les critiques formulées par ses prédécesseurs, puisqu'il va jusqu'à réfuter la réalité historique d'une région rhéno-mosane. La variabilité extrême de la notion d'architecture mosane, dans la littérature scientifique, vient aisément étayer son propos ; les spécialistes eux-mêmes semblent incapables de s'entendre sur le sujet...

Mekking condamne tout particulièrement l'esprit « légio-centriste » qui, en situant l'épicentre du phénomène sur la Meuse moyenne, a conduit de nombreux spécialistes à assimiler la notion de région mosane à celle de diocèse de Liège²⁴⁰⁶.

Son argumentation peut être résumée de cette manière ; puisque la région mosane ne correspond à aucune réalité historique, la notion même d'architecture mosane doit être rejetée. Cette prise de position radicale repose essentiellement sur le fait que, pour la période romane, soit de 952 à 1211 environ, aucune typologie caractéristique ne semble pouvoir être mise en

²⁴⁰³ C. PEETERS, *Boeksprekingen : Hans Erich Kubach- Albert Verbeek. Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler*, dans *Bulletin van de koninklijke Nederlandse oudheidkundige Bond*, 78, 1979, p. 26-33.

²⁴⁰⁴ A.J.J. MEKKING, *De Sint-Servaaskerk te Maastricht. Bijdragen tot de kennis van de symboliek en de geschiedenis van de bouwdelen en de bouwsculptuur tot ca. 1200*, Utrecht-Zutphen, 1986.

²⁴⁰⁵ *Idem*, p. 44-61.

²⁴⁰⁶ Les raisonnements de Kubach et Verbeek, Génicot et Timmers se trouvaient l'un après l'autre démontés par une savante argumentation ; *Idem*, p. 30-34 ; L'impact des critiques à l'encontre de la méthodologie développée par Luc Francis Génicot est resté relativement limité. Son système de classement tripartite des édifices transparait dans plusieurs publications récentes ; J. LECLERQ-MARX, *L'art roman en Belgique*, Braine-l'Alleud, 1997, p. 25-78 ; A. LEMEUNIER, M. PIAVAUX, et autres, *Architecture romane en Belgique*, Bruxelles, 2000, p. 21-55 et p. 56-65.

évidence²⁴⁰⁷, un constat qui devait le conduire à privilégier le concept de Lotharingie, entité géographique plus vaste, regroupant un ensemble cohérent d'églises dépendant de l'archevêché colonais²⁴⁰⁸.

Persuadé que l'analyse seule des formes et des styles doit immanquablement déboucher sur une impasse, Aart Mekking insiste, à la suite de Bandmann et de Peeters, sur la nécessité absolue de tenir compte du facteur humain dans l'interprétation des édifices médiévaux²⁴⁰⁹. Il lui semble, dans cette optique, indispensable de prendre en compte, d'une part l'origine du donneur d'ordre, et d'autre part ses ambitions personnelles, que ce soit sur le plan ecclésiastique ou politique²⁴¹⁰.

L'analyse des différentes phases de construction et d'aménagement de Saint-Servais de Maastricht, à la lumière de cette lecture iconologique, le conduirait à formuler un certain nombre d'hypothèses. Notre but n'étant pas ici d'entreprendre un résumé de cet intéressant ouvrage, nous nous contenterons d'en survoler quelques idées représentatives ;

Le remplacement, vers l'an 1039, des arcatures superposées, de type carolingien, par un système d'arcature simple sur pilier correspondrait, selon la grille de lecture développée par Aart Mekking, à l'avènement de la dynastie des Saliens au trône impérial²⁴¹¹.

Un intéressant parallèle serait également tracé entre l'adhésion du prévôt Humbert (1068-1078) à la réforme dite de Siegburg, et la construction d'un vaste portail englobant les deux parties de l'abside, selon un dispositif analogue à celui de la cathédrale de Cologne²⁴¹².

²⁴⁰⁷ Il est inutile de souligner à quel point que cette réflexion dépasse de loin le domaine de l'architecture, de sorte que, en poursuivant dans un même ordre d'idées, on serait amené à réévaluer la validité du concept d'art mosan...

²⁴⁰⁸ *Idem*, p. 37.

²⁴⁰⁹ Aart Mekking admettait que, si tout ne devait pas être rejeté, dans les travaux Kubach et Verbeek, leur lacune principale était de ne tenir aucun compte du facteur humain. Il prenait pour exemple l'étude d'Albert Verbeek sur les *Westchorhallen* ; comment en effet expliquer par une simple analyse formelle que le massif occidental de Maastricht était reproduit à Xanten. Les choses en revanche s'éclairaient d'un jour nouveau lorsque l'on voulait bien prendre conscience du fait que les deux donneurs d'ordre émanaient d'une même famille. L'option d'un même type de construction pour les massifs occidentaux devenait dans ce sens le reflet des ambitions d'une même famille... ; *Idem*, p. 48.

²⁴¹⁰ Le système d'analyse iconologique créé par Bandmann allait sous sa plume trouver de nouveaux développements. La catégorie du *sensus allegoricus* revue dans le cadre lotharingien serait partagée en deux nouveaux degrés de lecture ; l'allégorie cléricale et l'allégorie politique ; *Idem*, p. 68-86.

²⁴¹¹ *Idem*, p. 165-192 ; Les résultats de recherches plus récentes semblent toutefois s'ériger à l'encontre d'une telle interprétation ; Panhuysen estime que cette arcade ferait bel et bien partie de la nef du XIe siècle tandis qu'Elisabeth Den Hartog considère qu'il s'agirait d'un arc de décharge en rapport avec les aménagements apportés au *Westbau* dans le courant du XIIe siècle... ; T. A. S. M. PANHUYSEN, *Die Maastrichter Servatiuskirche im Frühmittelalter, ein Vorbericht über die Jungsten Grabungen des städtischen Amtes für Bodendenkmalpflege Maastricht*, dans *Kunstchronik* 43-10, 1990, p. 541-553 ; E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture and sculpture in the Meuse Valley*, Leeuwarden –Mechelen, 1992, p. 9, n. 26 et 27.

²⁴¹² *Idem*, p. 25-37 et P. 87-117.

Les modifications appliquées à cette même abside, dans le courant du XII^e siècle, seraient, quant à elles, envisagées sous l'angle des ambitions personnelles du prévôt Gerhard von Are (1154-1160), soucieux de mettre en évidence la parenté directe unissant sa famille à la dynastie impériale²⁴¹³.

Les liens étroits qui unissaient la collégiale Saint-Servais au pouvoir impérial trouveraient finalement leur expression la plus grandiose dans l'aménagement du *Westbau* par le prévôt Christian de Mayence. Or ce dernier, impliqué directement dans un certain nombre d'affaires politiques et militaires, entretenait des liens étroits avec les milieux impériaux. Mekking proposait donc d'interpréter, en fonction de ces données, les multiples allusions formelles du *Westbau* de Saint-Servais à la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle²⁴¹⁴.

Dans les dernières années du XX^e siècle, des chercheurs comme Lex Bosman et Elisabeth Den Hartog appliqueraient à leur tour une démarche iconologique. Leur discours serait sensiblement moins radical que celui d'Aart Mekking. On y rencontre toutefois le même type de réticence à l'encontre d'une conception traditionnelle de l'architecture mosane.

Bosman, dans ses études consacrées à l'abbatiale de Stavelot et à la collégiale Notre-Dame de Maastricht, privilégierait une approche analogue à celle d'Aart Mekking²⁴¹⁵. Luc Francis Génicot avait perçu l'abbatiale stavelotaine comme une exception au sein du patrimoine architectural mosan²⁴¹⁶. Pour des raisons analogues à celles exposées plus haut, Bosman s'érigerait contre cette conclusion. Les dispositifs appliqués à Stavelot semblaient exceptionnels, dans le contexte mosan, uniquement parce que l'on avait voulu les circonscrire dans des limites trop étroites. Dans un contexte architectural élargi à la Lotharingie la problématique se dessinait sous un tout autre jour. L'étude de l'abbatiale stavelotaine y était dès lors envisagée en fonction des connivences étroites l'apparentant aux églises rhénanes de Brauweiler et de Sainte-Marie-du-Capitole²⁴¹⁷. Il ne s'agissait évidemment pas d'une révélation ; Louis Grodecki, William Legrand, Hanns Erich Kubach et Albert Verbeek

²⁴¹³ *Idem*, p. 38-39 et p. 118-146.

²⁴¹⁴ *Idem*, p. 40-42 et p. 304-319.

²⁴¹⁵ A. F. W. BOSMAN, *Architektur und Klosterform ; Die Zusammenhänge zwischen Stablo, Brauweiler und St. Maria im Kapitol*, dans *Zeitschrift des Deutschen Veriens für Kunstwissenschaft*, 41, 1987, p. 3-15.

²⁴¹⁶ L. F. GÉNICOT, *Un cas de l'architecture mosane : L'ancienne abbatiale de Stavelot*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, 17, 1968, p. 71-140.

²⁴¹⁷ Les trois édifices présentent un dispositif analogue de chœur à déambulatoire donnant sur une crypte extérieure. Ce dispositif, exceptionnel dans le contexte lotharingien, reste très limité dans le temps. Après avoir été appliqué à Stavelot en 1033, à Brauweiler et à Sainte Marie du Capitole, vers le milieu du siècle, il ne devait plus être repris nulle part, par la suite.

s'étaient avant lui, déjà penchés sur ces similitudes, sans toutefois parvenir à les expliquer. Les méthodes traditionnelles ayant débouché sur une impasse, Bosman proposait d'aborder le dossier stavelotain sous une approche iconologique²⁴¹⁸.

L'identification des commanditaires et l'interprétation de leurs ambitions personnelles le conduirait à élaborer une nouvelle grille de lecture ; la réforme de Gorze, dont Poppon de Stavelot avait été une des figures de proue, en territoire germanique, servait, de toute évidence, de fil conducteur entre tous ces édifices²⁴¹⁹. Il était d'ailleurs, à ce sujet, particulièrement révélateur de constater que cette formule architecturale si caractéristique avait été abandonnée, lorsque l'influence de la réforme de Gorze s'était estompée au profit du mouvement initié par le célèbre Annon de Siegburg.

Lex Bosman, en 1990, dans son étude consacrée au chevet oriental de la collégiale Notre-Dame de Maastricht, devait développer une autre hypothèse d'Aart Mekking. En 1986, ce dernier avait, en effet, suggéré que les chanoines de Notre-Dame avaient consciemment cherché à reproduire le dispositif oriental de Saint-Servais dans le chœur de leur église. Bosman parviendrait, pour sa part, à démontrer que le projet avait été modifié en cours d'élaboration pour, cette fois, s'inspirer de l'agencement du chœur de la cathédrale Saint-Lambert de Liège. Notre-Dame, de cette manière, affichait clairement sa primauté sur Saint-Servais en rappelant son ancien statut d'église cathédrale, lorsque le siège de l'ancien du diocèse de Tongres-Liège était établi à Maastricht²⁴²⁰.

Elisabeth Den Hartog, en 1992, dans une remarquable étude de synthèse consacrée à l'architecture et à la sculpture mosanes, allait également aborder un certain nombre de questions sous une optique iconologique²⁴²¹. Son approche devait, toutefois, se démarquer en de nombreux points, de celle de ses prédécesseurs, puisqu'elle ne porterait pas sur l'étude monographique d'un bâtiment précis, mais envisagerait, au contraire, sur un plan à la fois

²⁴¹⁸ A. F. W. BOSMAN, *De Onze Lievrouwkerk te Maastricht. Bougeschiedenis en historische betekenis van de Oostpartij*, Utrecht/Zutphen, 1990.

²⁴¹⁹ Luc Francis Génicot qui dans le cadre des *Journées lotharingiennes*, reprenait après 25 ans son étude de l'abbatiale stavelotaine, arrivait à des conclusions analogues. L'adoption d'un plan similaire à déambulatoire au chœur de Stavelot, Brauweiler, et Sainte-Marie du Capitole était rattachée à la personnalité marquante de l'abbé Poppon ; L. F. GÉNICOT, *Entre France et Rhénanie, l'abbatiale de Poppon à Stavelot*, dans *Production et échanges artistiques en Lotharingie médiévale*, dans *Actes des VIIe journées lotharingiennes*, Institut Grand-ducal du Luxembourg, 30-31 octobre 1992, Luxembourg, 1994, p. 49-62.

²⁴²⁰ Le plan du chœur de Saint-Lambert, avec un déambulatoire et deux chapelles latérales terminées par des absides, semblerait en effet présenter certaines analogies avec celui de Notre-Dame. Il est dans ce sens dommage que l'on n'en connaisse plus l'élévation ; A. F. W. BOSMAN, *De Onze Lieve vrouwkerk te Maastricht, bouwgeschiedenis en historische betekenis van de Oostpartij*, Utrecht/Zutphen, 1990.

²⁴²¹ E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse valley*, Leeuwarden- Malines, 1992.

synchronique et chronologique, le phénomène de l'architecture et de la sculpture, dans l'ancien diocèse de Liège, à l'époque romane²⁴²².

Dans cette optique, la validité historique, politique et religieuse du contexte mosan ne pouvait évidemment pas être rejetée. Elisabeth Den Hartog se démarquait cependant nettement d'une conception traditionnelle de l'architecture mosane, dans le sens où cette dernière se trouvait envisagée en fonction d'un réseau international d'échanges et d'influences artistiques, centré sur le territoire de l'empire germanique. Loin d'éprouver la même pugnacité qu'un Bandmann ou qu'un Mekking, à l'égard des travaux antérieurs, Den Hartog se permettait cependant de formuler quelques critiques relatives à l'approche traditionnelle de l'architecture mosane. Elle s'érigait, avant tout, contre la définition artificielle d'une architecture spécifiquement mosane, pour les périodes préromane et romane, et estimait, dans ce sens, que l'on avait, trop souvent, opéré une sélection arbitraire, sans tenir compte, ni de la destruction d'un grand nombre d'édifices, ni du fait que, pratiquement aucun édifice médiéval n'avait pu être conservé dans son état original.

Les nombreuses « exceptions à la règle », relevées au hasard des publications, venaient, selon elle, illustrer de manière flagrante l'application d'une méthodologie inadaptée²⁴²³. L'idée directrice de cette approche, on l'aura compris, impliquait que l'architecture romane de la Meuse ait été, autrefois, beaucoup plus variée que ce que l'on avait toujours voulu prétendre. Loin de refuser toute individualité, toute créativité à l'architecture mosane, Elisabeth Den Hartog, soulignait, au contraire, la portée de certains concepts architecturaux, au-delà des frontières du diocèse. En retour, la grande variété du paysage architectural mosan se trouvait expliquée, en regard des idéaux politiques et religieux des principaux commanditaires²⁴²⁴.

Le fonctionnalisme seul ne pouvant justifier, à lui seul, le développement de certains types ou de certaines structures, Den Hartog soulignait la nécessité de prendre en compte les

²⁴²² Deux matières souvent envisagées séparément, or, dans bien des cas, l'analyse de la sculpture monumentale semble pouvoir résoudre des problèmes sur lesquels butaient depuis longtemps les spécialistes de l'architecture ; nous invitons le lecteur à se référer au chapitre consacré à la sculpture.

²⁴²³ Dans ce sens, elle entreprenait de démontrer que, dans le domaine mosan, les églises n'avaient pas été aussi austères que l'on avait voulu le prétendre, qu'elles n'adoptaient pas toujours la forme d'une basilique à trois nefs, que les transepts n'étaient pas forcément plus bas que les murs de la nef et qu'ils ne se limitaient pas toujours à un plan quadrangulaire, que les entrées n'étaient pas uniquement latérales, que de nombreux types de chevets semblaient avoir coexisté, que les cryptes n'étaient pas forcément enfouies sous le chœur, et, finalement, que les tours et les tourelles ne se limitaient pas aux massifs occidentaux.

²⁴²⁴ E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 17-28.

éventuelles préoccupations d'ordre symbolique²⁴²⁵. Aart Mekking et Lex Bosman avaient appliqué ce principe d'interprétation iconologique à des édifices précis. Sa démarche devait être plus englobante. Elle envisagerait, en effet, le profil iconologique de l'architecture mosane des Xe-XIe et XIIe siècle, en fonction de ce qui se passait à la même époque, non seulement dans l'Empire, mais également dans la chrétienté entière. L'architecture mosane se trouvait, sous cette perspective, éclairée d'un jour nouveau qui, au point de vue iconologique, ne se limitait pas à la mise en évidence des ambitions personnelles des donateurs d'ordre, mais permettait également de situer leurs projets dans un cadre plus vaste. L'aménagement urbanistique notgérien, par exemple, était abordé sous l'éclairage particulier des projets analogues, qui avaient vu le jour, sous diverses variantes, dans d'autres centres religieux de l'occident chrétien. Par ailleurs, à côté du modèle omniprésent de la ville sainte de Jérusalem et de ses principaux édifices, Saint-Pierre du Vatican et la chapelle Palatine semblaient également avoir inspiré, en terre mosane, la construction de nombreux édifices, de sorte que les références architecturales à Rome, à Jérusalem et à Aix-La-Chapelle, les trois centres principaux de la chrétienté, pouvaient se côtoyer dans une même ville, voire dans un même bâtiment²⁴²⁶. Au XIIe siècle, de nouvelles constructions impériales viendraient joindre leur influence aux anciens modèles chrétiens²⁴²⁷. Parmi celles-ci, l'influence de l'église Saint-Servais de Maastricht ne serait pas des moindres puisqu'elle aurait des répercussions sur de nombreux édifices de la Meuse et du Rhin inférieur²⁴²⁸.

Les conclusions d'Elisabeth Den Hartog, si elles rejettent le concept suranné d'une architecture spécifique à la vallée mosane, mettent, en tout cas, en évidence le rôle majeur joué par cette région, non seulement comme carrefour d'influences, mais également comme foyer de diffusion. Les grilles de lecture iconologiques d'Aart Mekking se caractérisaient par un certain extrémisme théorique impliquant le rejet des voies d'analyse traditionnelles. L'atout majeur des recherches d'Elisabeth Den Hartog réside au contraire dans le caractère multidisciplinaire de son approche, conciliant avec fruit les résultats apportés par diverses méthodologies.

²⁴²⁵ Pour Elisabeth Den Hartog, la présence d'un transept, par exemple, ne se justifie pas uniquement par la présence d'une communauté mais peut être perçue dans certains cas comme une référence consciente et volontaire à un modèle signifiant ; *Idem*, p. 27.

²⁴²⁶ E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 33-55.

²⁴²⁷ *Idem*, p. 56-93.

²⁴²⁸ *Idem*, p. 77-84.

L'application de la méthodologie iconologique à l'architecture rhéno-mosane a engendré, et engendrera encore, des hypothèses intéressantes. Il semble toutefois que cette méthodologie, par sa nature même, soit appelée à connaître certaines limites. Le décryptage du symbolisme politique ou religieux d'un édifice nécessite, de préférence, une certaine connaissance de ses différents aspects matériels, des principales campagnes de construction et de leur contexte historique général. En dehors de cela, toute tentative d'interprétation iconologique semble condamnée à se limiter à une approche comparative, certes intéressante, mais peut-être moins conclusive.

Cette approche semble d'ailleurs plus efficace dans l'étude de constructions majeures, étroitement liées aux fluctuations du pouvoir en place, en d'autres termes vers les édifices que Luc Francis Génicot avait intégrés au sein d'une première catégorie. Une interprétation iconologique des édifices de moyenne importance, abbatiales, collégiales et prieurés, reste possible, à condition toutefois de les envisager sous une approche multidisciplinaire, ouverte au moindre indice²⁴²⁹. Les choses deviennent en revanche beaucoup plus aléatoires lorsqu'il s'agit d'édifices ruraux ou de paroissiales peu documentées. Les possibilités d'interprétation se résument alors souvent à la mise en évidence d'une dépendance, ou d'une filiation, par rapport à des édifices plus importants.

Depuis longtemps déjà, on a, en effet, proposé d'expliquer les particularités bourguignonnes du prieuré Saint-Pierre-et-Paul de Saint-Séverin-en-Condroz par son appartenance à l'ordre clunisien²⁴³⁰. Les caractéristiques de l'église de Xhignesse ont, quant à elles, été analysées en fonction de sa dépendance à l'abbaye de Stavelot (**pl. 93-1**)²⁴³¹. Il n'y

²⁴²⁹ Le cas de la collégiale Sainte-Croix, à Liège, est à ce sujet assez éloquent. La présence d'un chœur cruciforme, totalement inédit en région mosane, semblerait en effet trouver une explication dans la présence, à la collégiale, d'une insigne relique de la sainte Croix, conservée dans un triptyque orfèvré du XIIe siècle. Sous cette optique, le chœur en lui-même devenait, une sorte d'écrin monumental, soulignant par un écho formel la nature même de la relique qu'il abritait; M. PIAVAUX, *La collégiale Sainte-Croix. Une architecture singulière aux confins de l'Empire*, Thèse de doctorat en cours de publication, ULg, 2005.

²⁴³⁰ J.-C. GHISLAIN, *Condroz liégeois entre Meuse et Ourthe*, dans le catalogue de l'exposition *Le temple et Malte, trésors d'art entre Meuse et Ourthe*, Villers-le-Temple, 1973, p. 101-118 ; A. LEMEUNIER, *priorales et églises paroissiales*, dans *Architecture romane en Belgique*, Bruxelles, 2000, p. 64; En 1966, Jacques Stiennon avait retracé le parcours de Hézelon, l'architecte d'origine mosane responsable de la reconstruction, en 1088-1130, de l'abbatiale de Cluny III ; J. STIENNON, *Hézelon de Liège, architecte de Cluny III*, dans *Mélanges offerts à René Crozet*, t. I, Poitiers, 1966, p. 345-358 ; de sorte que l'on se trouve en droit de se questionner d'une manière plus fondamentale sur les échanges entre la Meuse et la Bourgogne clunisienne. Sans vouloir tirer des conclusions hâtives, il semble en tout cas que l'on puisse affirmer que cette relation dut être plus complexe qu'une simple dépendance architecturale des institutions clunisiennes de la Meuse à leur maison mère. L'existence de certaines similitudes, entre des ensembles sculptés mosans et bourguignons, semblerait en tout cas confirmer cette dernière possibilité.

²⁴³¹ A. LEMEUNIER, dans *Architecture romane en Belgique*, p.61 ; Aart Mekking expliquait la présence d'un type d'arcature ravennate sur les murs des églises paroissiales dépendant de Waulsort selon un processus analogue de dépendance d'une paroissiale à l'abbatiale avoisinante, A. MEKKING, dans *Actes des 7^e journées*

a jusqu'ici rien de surprenant. Dans certains cas, toutefois, les rapports formels doivent être envisagés sous une plus large échelle. Ce fut, par exemple, le cas de plusieurs églises des régions de Sclayn et de Kuntich, dont les particularités pourraient s'expliquer sous l'angle d'une dépendance à l'abbaye de Cornelismunster²⁴³².

Certaines églises de petite envergure peuvent également, le cas échéant, revêtir une connotation symbolique particulièrement intéressante. Tel fut, sans doute, le cas de l'église Saint-Laurent d'Ename. Dirk Callebaut a, en effet, montré que la présence d'une église ottonienne de type mosan, sur une marche de l'Empire, dans une région soumise aux ambitions territoriales du comte de Flandres, pouvait être interprétée comme une affirmation matérielle du pouvoir impérial²⁴³³.

L'approche iconologique est un remarquable outil. Un bel avenir s'ouvre encore devant elle, pour peu que l'on reste conscient de ses limites, et que l'on veille à ne pas tomber dans le piège théorique qui consisterait à en faire une fin en soi...

Les tâtonnements empiriques des historiens de l'art, dans la première moitié du XXe siècle, avaient abouti à l'élaboration d'une définition assez arbitraire de l'architecture romane de la Meuse. Seul un petit nombre d'édifices semblait, en réalité, y correspondre. En réaction à ce postulat irréaliste, la seconde moitié du siècle allait être dominée par la création de nouvelles méthodologies, calquées sur plusieurs tendances théoriques ; *Bauforschung*, approche typologique, archéologie du bâtiment, sociologie du bâtiment, iconologie, ...

Un apport essentiel de ces différentes méthodologies fut de prendre davantage en compte un certain nombre de particularités et de traits spécifiques. Leur faiblesse principale, et ce fut à cet égard principalement le cas de l'iconologie, réside dans le fait que, comme dans toute méthodologie novatrice, le discours développa une tendance marquée à la radicalisation, en rejetant par principe les résultats obtenus par des raisonnements plus traditionnels.

Au cours de la dernière décennie, l'étude de l'architecture mosane semble avoir atteint une certaine maturité. Le discours est plus ouvert. La tendance est à la conciliation, à la pluridisciplinarité²⁴³⁴. La connaissance du bâtiment et de ses éventuels avatars prime avant

lotharigiennes, op.cit., p. 71.

²⁴³² A. LEMEUNIER, *op.cit.*, p. 62.

²⁴³³ D. CALLEBAUT, *De Sint Laurentiuskerk van Ename, een vroeg 11^{de} eeuwse symbool van de stabilitas regni et fidelitas imperii, dans archeologie in Vlaanderen*, t. II, 1992, p. 435-447.

²⁴³⁴ L'étude que Mathieu Piavaux consacre au contexte architectural mosan, dans un ouvrage récent consacré à l'architecture romane en Belgique, reflète particulièrement bien cette tendance à la pluridisciplinarité ; M.

tout. D'une manière générale, dans la plupart des publications, le regard porté sur l'architecture mosane adopte un point de vue élargi. L'architecture mosane est envisagée dans un contexte plus vaste, qui ne se limite plus aux frontières de l'ancien diocèse de Liège mais prend en compte les échanges de portée internationale. Les communications respectives de Luc Francis Génicot et Aart Mekking, publiées dans les actes de *journées lotharingiennes*, reflètent particulièrement bien ces nouvelles tendances²⁴³⁵.

2. questions disputées

L'idée selon laquelle l'architecture romane de la Meuse se serait située dans la prolongation directe des traditions architecturales carolingienne et ottonienne se rencontre dès les premières publications, au XIXe siècle. De telles conceptions se retrouveront de manière récurrente pendant tout le siècle suivant²⁴³⁶.

Sur un plan formel, cet attachement aux traditions impériales semblerait s'être traduit par la récurrence de certaines options architecturales. On citera, sous cet angle, la présence en terre mosane de bâtiments de plan central inspirés du modèle aixois, l'emphase portée sur les complexes occidentaux de différents types, la persistance du type archaïque de la crypte extérieure, etc.

Un même conservatisme architectural semblerait également avoir porté les bâtisseurs mosans à décliner, à la fin de l'ère romane, un vocabulaire décoratif et formel originaire du nord de l'Italie. La motivation fondamentale serait ici aussi d'ordre politique.

Ces différents points se trouvent à l'origine d'un épais dossier polémique...

PIAUAUX, dans *Architecture romane en Belgique*, p. 21-54.

²⁴³⁵ L. F. GÉNICOT, *Entre France et Rhénanie, l'abbatiale de Poppon à Stavelot*, p. 49-62 et A. J. J. MEKKING, *Die ottonische Tradition in der Architektur des ehemaligen Herzogtums Lothringen im 11 Jahrhundert*, p. 65-80, dans *Production et échanges artistiques en Lotharingie médiévale*, dans *Actes des 7e journées lotharingiennes*, Luxembourg, Institut Grand-ducal, 30-10 au 31-10 1992, Luxembourg 1994.

²⁴³⁶ Louis Grodecki soulignait le caractère presque définitif des types architecturaux de l'an mil, types qui auraient, selon lui, été repris inlassablement pendant près de deux siècles ; L. GRODECKI, *L'architecture ottonienne*, Paris, 1958, p. 331 ; Luc Francis Génicot considérait que les effets de l'ère ottonienne s'étaient prolongés en pays mosan jusque dans le dernier quart du XIe siècle au moins L. F. GÉNICOT, *Les églises mosanes du XIe siècle*, livre I, *Architecture et Société*, Louvain, 1972, p. 304.

a. l'influence de la chapelle palatine

On a beaucoup spéculé quant aux sources architecturales de la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle. Dans cette optique, les mausolées circulaires du Bas-Empire, Sainte-Sophie d'Istanbul et Saint-Vital de Ravenne, furent souvent évoqués comme modèles potentiels²⁴³⁷. Quoi qu'il en soit, les intentions du concepteur font peu de doutes ; la chapelle palatine matérialise l'ambition carolingienne de ressusciter l'empire romain d'occident. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'imitation consciente des constructions constantiniennes et justiniennes, l'emploi de maçons italiens, et la récupération de colonnes du palais de Théodoric.

Mais plus qu'une simple reproduction, il semblerait que l'on se soit trouvé en présence d'une véritable récupération des anciennes formules antiques et byzantines sous l'angle d'une doctrine chrétienne de type occidental²⁴³⁸. Dans ce sens, la chapelle palatine cristallisait les ambitions politico-religieuses du milieu impérial. Les précurseurs de l'iconologie appliquée à l'architecture n'auraient pu rêver d'un meilleur sujet d'étude²⁴³⁹.

Dès les premiers débats, les spécialistes furent frappés par l'impact que la chapelle palatine semblait avoir eu sur les rives de la Meuse, berceau de la dynastie carolingienne. Arthur Kingsley Porter affirmait déjà:

*« Few edifices ever erected have so profoundly impressed the world, or left so indelible a mark upon the history of architecture as the Chapel of Aix. »*²⁴⁴⁰

Tous les bâtiments de plan central, situés dans les limites du territoire impérial, seraient perçus comme des copies, plus ou moins fidèles, de la chapelle palatine. Par extension, ce phénomène serait également étendu aux constructions annexes, comme par exemple les chapelles greffées à de plus importants sanctuaires, ou à certaines sous-parties comme le chevet, l'extrémité des bras du transept, etc.

²⁴³⁷ W. BOECKELMAN, *Von der Ursprüngen der Aachener Pfalzkapelle*, dans *Aachener Kunstblätter*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, XIX, 1957, p. 22; H. FICHTENAU, *Byzanz und die Pfalz zu Aachen*, dans *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, LIX, 1951, p. 1 et sv.

²⁴³⁸ J. MERTENS, *Quelques édifices religieux à plan central découverts récemment en Belgique*, dans *Genava*, 11, 1963, p. 158.

²⁴³⁹ KRAUTHEIMER, *An introduction to the iconography of medieval architecture*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 5, 1942, p. 1-sv; G. BANDMANN, *Die Vorbilder der Aachener Pfalzkapelle*, dans W. BRAUNFELS (éd.) *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, Volume III, *Karolingische Kunst*, Düsseldorf, 1965, p. 424 et sv.

²⁴⁴⁰ A. K. PORTER, *Lombard architecture*, vol. 1, New Haven, Londres, Oxford, 1917.

Quelques spécialistes iraient même, nous le verrons, jusqu'à percevoir, dans différents édifices, l'influence ponctuelle de certains détails significatifs de la chapelle palatine, comme par exemple la tribune et le narthex occidental.

Jusqu'au milieu du XXe siècle, Saint-Jean de Liège, Nimègues et Ruremonde furent considérés comme les seuls exemples conservés d'édifices mosans à plan central²⁴⁴¹. Une série de campagnes archéologiques entreprises en Belgique, au sortir de la seconde guerre mondiale, allaient relancer les débats en révélant l'existence de trois nouvelles constructions : L'église Saint-Lambert de Muizen, près de Malines, la cathédrale préromane de Saint-Donatien, à Bruges, et la crypte extérieure circulaire, au chevet de l'église saint-Pierre, à Louvain. Jacques Mertens appréhendait les deux premiers exemples, dérivés du prototype de la chapelle aixoise, sous l'angle des ambitions politiques de leurs constructeurs. Muizen, dont le plan correspondait trait pour trait à celui de la collégiale Saint-Jean, était rattaché à l'influence de l'évêque Notger sur le Brabant malinois, tandis que Saint Donatien, semblait refléter les ambitions politiques des comtes de Flandres²⁴⁴².

La crypte extérieure de l'église Saint-Pierre semblait en revanche se rattacher à des considérations d'un tout autre ordre. Cette construction extérieure, sur deux niveaux probablement voûtés, semblait, en effet, avoir été utilisée, d'une part comme lieu de conservation des reliques, et d'autre part, comme chapelle funéraire des ducs de Brabant. Elle découlait donc, selon Mertens, tant au point de vue formel que fonctionnel, des mausolées antiques circulaires, avec comme exemple type le Saint-Sépulcre de Jérusalem²⁴⁴³.

Cette hypothèse était établie sur les bases d'une étude que J. Hubert avaient consacrée, quelques années auparavant, au phénomène des églises à rotonde orientale²⁴⁴⁴. Or, André Grabar et Louis Grodecki avaient justement situé la chapelle palatine, tombeau de

²⁴⁴¹ Antoine Schayes en 1853 formulait déjà quelques remarques au sujet des églises de plan central : « *Il est essentiel de le remarquer : si les églises octogones et circulaires, surmontées d'un dôme, et ornées à l'extérieur d'un seul ou de plusieurs rangs d'arcades, superposées et formant galeries, se rencontrent fréquemment sur les bords du Rhin, on les trouve rarement dans la Belgique actuelle et seulement sur les rives de la Meuse, à Maastricht, à Ruremonde et à Liège ; en deçà de ce fleuve, nous n'en connaissons aucun exemple.* » (A.G.B. SCHAYES, *op.cit.*, p. 218).

²⁴⁴² J. MERTENS, *op.cit.*, p. 141-161; *De oudheikundige opgravingen in de st Lambertus kerk te Muizen*, dans *Arte belgica*, 3, 1950, p. 113-195; et dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des sites*, t. II, 1950, p. 13-195 ; *De opgravingen in de Sint Donaaskerk te Brugge*, dans *Streven*, t. IX, 1955, p. 57-60 ; *Opgravingen in de sint Donaaskerk te Brugge*, dans *Wetenschap. Tijdingen*, t. XV, 1955, p. 246; *La crypte romane de l'ancienne église Saint-Pierre à Louvain*, Louvain, 1958.

²⁴⁴³ J. MERTENS, 1963, p. 156.

²⁴⁴⁴; J. HUBERT, *Les églises à rotonde orientale*, dans *Actes du IIIe Congrès international pour l'étude du haut Moyen Age*, 1954, p. 309-320.

Charlemagne, dans la lignée des *martyrii* du premier art chrétien, et plus précisément de la rotonde du Saint-Sépulcre²⁴⁴⁵.

Ces observations semblaient indiquer que l'influence de la chapelle palatine pouvait s'être située sur un double registre ; une influence directe, en tant que symbole du pouvoir impérial, et par extension, du pouvoir temporel²⁴⁴⁶, mais aussi une influence indirecte, découlant d'une référence commune à un même prototype.

En 1965, à l'occasion de l'anniversaire de l'élévation des reliques de Charlemagne, plusieurs manifestations allaient être consacrées au grand empereur carolingien et à son règne. La question des sources architecturales de la chapelle palatine et de sa descendance, allait à nouveau être posée, sous un angle à la fois typologique et iconologique. Günter Bandmann, à côté du modèle souvent mentionné de Saint Vital de Ravenne, allait, à cette occasion, tenter de démontrer comment, et pourquoi, les constructeurs carolingiens s'étaient probablement inspirés de l'Hagia Sophia de Constantinople²⁴⁴⁷. Albert Verbeek et W. Eugène Kleinbauer se concentreraient, en revanche, sur sa longue descendance, tant au point de vue formel que symbolique. Leur approche dépasserait cependant de loin le cadre géographique mosan²⁴⁴⁸.

Les manifestations organisées à Liège, en 1981, à l'occasion du millénaire de la fondation de la collégiale Saint-Jean, devaient, quant à elles, recentrer les débats sur la région mosane²⁴⁴⁹. Il était difficile de se faire une idée précise de ce qu'avait dû être, à l'origine, la collégiale, dont même le Westbau semblait ne conserver aucun souvenir de l'état originel. Luc Francis Génicot devait toutefois esquisser à son sujet un certain nombre d'observations. L'idée d'une transposition littérale de l'octogone aixois, comme l'avaient laissé supposer les descriptions de Jean d'Outremeuse, d'Abraham Ortelius et de Philippe de Hurgès, contribuait à dévoiler les intentions de l'évêque :

²⁴⁴⁵ A. GRABAR, *Martyrium*, vol. I, Paris, 1946, p. 559 -581. ; L. GRODECKI, *Au seuil de l'art roman. L'architecture ottonienne*, Paris, 1958, p. 170.

²⁴⁴⁶ J. Mertens mettait la construction de la cathédrale saint Donatien en connexion avec les aspirations politiques d'Arnould le Grand, comte de Flandres (918-964) ; J. MERTENS, *op.cit.* , p.141 ; Elisabeth Den Hartog rapprochait quant à elle la rotonde d'Ottmarsheim, en Alsace, de la dynastie des Altenberg ; E. DEN HARTOG, *op.cit.* , p. 52.

²⁴⁴⁷ G. BANDMANN, *Die Vorbilder*, *op.cit.* , 1965, p. 424-462.

²⁴⁴⁸ A. VERBEEK, *Zentralbauten in der nachfolge der Aachener Pfalzkapelle* , dans *Das Erste Jahrtausend II*, 1964, p. 898-948 ; A. VERBEEK, *Die architektonische nachfolge der Aachener Pfalzkapelle*, dans *Karl der Grosse*, IV, p. 144 et sv. ; E. KLEINBAUER, *Charlemagne palace's chapel and its copies*, dans *Gesta*, 4, 1965, p. 2-11.

²⁴⁴⁹ J. DECKERS (éd.), *La collégiale de Saint Jean de Liège*, Liège, 1981.

« À Liège, l'idée politique était plus, à l'époque, de se réclamer de l'autorité supérieure, de légitimer et d'asseoir celle de son représentant, l'évêque. Il y allait du transfert, ou mieux, de la délégation du pouvoir suprême. »²⁴⁵⁰

L'adjonction postérieure du Westbau et du cloître, dans l'axe ouest-est, masquait le dispositif initial. L'auteur se demandait toutefois dans quelle mesure le portail moderne ne se trouvait pas à l'emplacement de l'entrée primitive. Dans le cas où cette intéressante hypothèse s'avèrerait exacte, la collégiale Saint-Jean constituerait un cas unique dans l'architecture ottonienne mosane, connue pour sa prédilection pour les massifs occidentaux dépourvus d'entrée axiale²⁴⁵¹.

Un autre fait intéressant devait également être soulevé. Plusieurs auteurs avaient perçu Saint-Jean comme une affirmation symbolique du pouvoir religieux et temporel de l'évêque Notger, insigne représentant de l'Église impériale ottonienne. Or, le fait qu'il ait, comme Charlemagne, tenu à se faire ensevelir dans sa rotonde, pouvait être rattaché à une nouvelle argumentation.

Philippe Stiennon avait analysé certains passages de la *Vita Notgeri* en regard des réalisations urbanistiques de l'évêque liégeois. Alors que l'église Sainte-Croix, érigée sur le Publémont, symbolisait le mont Golgotha, il voyait, dans la rotonde de Saint Jean, l'image du Saint-Sépulcre de Jérusalem²⁴⁵². Dans les plans de Notger, Liège aurait donc été conçue comme une cité idéale, image terrestre de la Jérusalem Céleste.

Poursuivant dans cette direction, nous l'avons déjà évoqué, Elisabeth Den Hartog, soulignerait, pour sa part, que la Liège notgérienne ne constituait pas un cas isolé dans l'histoire de l'urbanisme occidental. Elle proposait dès lors d'aborder l'étude de la collégiale Saint-Jean sous l'angle d'une symbolique à la fois politique et théologique. Elle percevait, dans ce contexte, la collégiale liégeoise, comme l'imitation combinée des rotondes d'Aix-la-Chapelle et de Jérusalem. Ainsi, Notger, à Saint-Jean, semblait avoir joué carte double en affirmant sa fidélité au pouvoir impérial, et en projetant de se faire inhumer dans une église dont le plan évoquait directement le tombeau du Christ²⁴⁵³.

²⁴⁵⁰ L. F. GÉNICOT, *L'église romane de Notger et l'avant-corps*, dans J. DECKERS, *op.cit.*, p. 48.

²⁴⁵¹ *Idem*, p. 52, et n. 65.

²⁴⁵² P. STIENNON, dans *La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'Art et d'Histoire*, Liège, 1981 ; J. Mertens, dans son étude, citait également le cas d'une chapelle disparue, de l'abbatiale de saint-Hubert. Cette chapelle, probablement érigée au XI^e siècle, près du chœur, était désigné sous l'appellation *ad sanctam Jerusalem*, ce qui laisse peu de doutes quant à l'identité du modèle utilisé ; J. MERTENS, *op.cit.*, p. 154.

²⁴⁵³ Elle insistait par ailleurs sur le fait que, loin d'être limitées à la Meuse, les imitations de la chapelle palatine avaient touché l'entièreté du territoire impérial ainsi que les régions limitrophes ; E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p.

Den Hartog rappelait, à ce sujet, que le choix d'un plan central, en Occident, n'était jamais totalement innocent²⁴⁵⁴. Elle appuyait cette théorie en rappelant le cas de la chapelle Saint-Vith, édifiée par Wibald de Stavelot à l'image de Sainte-Sophie d'Istanbul²⁴⁵⁵. Lorsque l'on envisageait l'action diplomatique de Wibald dans le monde byzantin, ce parti pris architectural revêtait une signification toute particulière.

Elle proposait, par ailleurs, de partager les imitations de la chapelle palatine en trois phases chronologiques, liées à des dessins politiques précis²⁴⁵⁶.

La première phase concernait les édifices carolingiens contemporains ou légèrement postérieurs à la chapelle palatine, comme, par exemple, Saint-Donatien de Bruges. Dans ce cas, la référence au modèle aixois semblait évidente.

À la deuxième phase, se rattachaient les édifices érigés, comme Saint-Jean, à la fin de l'époque ottonienne. Liés à la politique impériale, ils s'intégraient au sein d'un vaste projet de renovatio de l'empire carolingien. Les édifices de la troisième catégorie, centrés sur la période 1030-1040, s'expliquaient en regard du règne d'Henri III, qui avait été une période caractérisée par un contrôle total du pouvoir spirituel par le temporel²⁴⁵⁷.

Plus récemment, deux études consacrées à la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle, devaient mettre en évidence l'application, par les architectes carolingiens, de principes vitruviens de rapports et d'harmonie.

Conjointement à l'application du principe de la quadrature du cercle, Axel Hausmann relevait, dans les proportions du célèbre octogone, l'utilisation récurrente de la séquence 1-2-3-5-9-12-17-29. Cette séquence, qui trouvait de toute évidence son origine dans un traité

27 et 51 ; Elisabeth Den Hartog s'opposait sur ce point, aux conclusions de W. Eugène Krautheimer, qui, bien que la plupart des édifices de plan central soient appelés « *rotunda* » dans les textes anciens, faisait la part entre deux traditions différentes ; les édifices réellement circulaires, dérivant probablement en droite ligne du Saint-Sépulcre, et les édifices polygonaux qui eux, se rattachaient à la tradition d'Aix-la-Chapelle ; W. E. KRAUTHEIMER, *op.cit.*, p. 11.

²⁴⁵⁴ *Idem*, p. 23 et 52.

²⁴⁵⁵ Voir aussi MERTENS, *op.cit.*, p. 154 ; E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 27.

²⁴⁵⁶ En dépit d'une grande variété apparente, la plupart des édifices dérivés de la chapelle palatine adoptaient un plan basé sur l'octogone. Or, pour Elisabeth Den Hartog, l'octogone, union de la *Roma quadrata* et de la *Hierosolyma quadrata*, symbolisait la fusion du pouvoir spirituel et temporel ; E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 52.

²⁴⁵⁷ *Idem*, p. 52. ; Albert Verbeek avait dressé une chronologie assez pointue des copies de la chapelle palatine, de l'époque carolingienne jusqu'au milieu du XIe siècle. Cette chronologie semble correspondre assez bien au partage tripartite proposé par E. Den Hartog ; Germigny-des-Prés (806), Diedenhofen (830-840), Compiègnes (870-877) et Bruges (940-960) s'intégreraient dans la première phase ; Liège (990), Muizen (990) et Mettlach (990) correspondent à la seconde et Nimègues (1030), Goslar (1030), Ottmarsheim (1040) Groningen (1040-1050), Wimhfen (1040-1050), Bamberg (1050) et Louvain (1050) marquent la troisième et dernière phase (A. VERBEEK, *Zentralbauten in die Nachfolge der Aachener Pfalzkapelle*, *op. cit.*, p. 940.) ; voir également H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *op.cit.*, 1989, p. 25 et 161-165.

d'architecture de l'antiquité tardive, pouvait, par ailleurs, être observée sur plusieurs constructions constantiniennes. Les architectes de la chapelle palatine, qu'ils aient été d'origine germanique ou lombarde, possédaient de toute évidence, aux alentours de l'an 800, des connaissances mathématiques beaucoup plus approfondies que ce que l'on avait toujours pensé. L'octogone de Charlemagne matérialisait, à lui seul, l'union parfaite du symbolisme chrétien néo-platonicien et des concepts mathématiques pythagoriciens²⁴⁵⁸.

On avait, par ailleurs, toujours cru que les architectes aixois avaient établis leurs plans à partir du pied carolingien (33,29cm), ou du pied drusien (33,27 cm)²⁴⁵⁹. Michael Jansen devait, pour sa part, découvrir qu'ils avaient, au contraire, employé un système de mesure fondé sur les rapports harmoniques. Il devait, en outre, démontrer que le simple choix d'un octogone ne résultait pas de l'imitation servile de bâtiments plus anciens, mais procédait, au contraire, d'une réflexion approfondie. En matérialisant, par un plan octogonal, l'union parfaite du cercle et du carré, la chapelle palatine affirmait, sur un plan symbolique, l'union du sacré et du temporel réalisée par Charlemagne²⁴⁶⁰.

Des principes analogues furent-ils en application dans certaines copies de la chapelle palatine ? Il serait sans doute risqué de l'affirmer, la plupart de ces copies se limitant sans doute à une transposition formelle d'ordre général. Quoi qu'il en soit, l'état de conservation des rotondes mosanes ne permet malheureusement pas de répondre à cette question...

b. la question du massif occidental

Lorsqu'il s'agit de définir l'architecture romane de la Meuse, le critère le plus souvent évoqué par les spécialistes est, sans aucun doute, la présence récurrente d'un massif occidental, qu'il s'agisse d'une simple tour au ou d'un complexe transversal plus élaboré (**pl. 90 à 92**). Il suffit, pour s'en persuader, de relever le nombre d'études qui furent consacrées

²⁴⁵⁸ A. HAUSMANN, *...Inque pares numeros omnia convenunt... Der Bauplan der Aachener Palatskapelle*, p. 321-326, et dans *Karl der Grosse und sein Nachwirken. 1200 Jahre Kultur und Wissenschaft in Europa*, éd. Brepols, 2001 ; et du même auteur *Kreis, Quadrat und octogon*, Aix-la-Chapelle, 1994 ; *Aachen-Residenz der Karolinger*, Aix-la-Chapelle, 1995.

²⁴⁵⁹ Cité par l'auteur, W. BOECKELMANN, *Von der Ursprüngen der Aachener Pfalzkapelle*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, XIX, p. 9-38; F. KREUSCH, *Kirche, Atrium und portikus der Aachener Pfalz*. Dans *Beiträge zur Baugeschichte V. Dom zu Aachen*, Aachen, 1965.

²⁴⁶⁰ M. JANSEN, *Concinitas et venustas. Weitere Überlegungen zu Mass und Proportion der Pfalzkapelle Karls der Grossen*, dans *Idem*, p. 367-398.

aux divers aspects (historiques, stylistiques, techniques, symboliques et iconologiques) de cette problématique²⁴⁶¹.

Les modalités de la transmission formelle du *Westbau* carolingien à l'architecture romane semblent avoir préoccupé de nombreux spécialistes. La portée de cette question dépasse, d'ailleurs le cadre étroit de l'art mosan, puisque certains auteurs y recherchèrent également l'origine des églises porches françaises²⁴⁶². Si d'une manière générale, les narthex de Corvey et de Lorsch sont présentés comme les prototypes de ce type de construction, l'influence particulière du narthex de la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle sur les constructions mosanes fut également souvent évoquée²⁴⁶³.

Il apparut assez vite que ces massifs occidentaux pouvaient être partagés en différents types, en fonction de leur structure, de l'importance du bâtiment, de sa datation et de son modèle éventuel.

Dès les premières recherches, au XIXe siècle, les archéologues avaient été frappés par l'analogie des avant-corps rhéno-mosans. En 1936, sur base de ces observations clairvoyantes, Albert Verbeek était parvenu à établir l'existence d'un type spécifique de massif occidental, le *Westchorhalle*, ou coffre-écran²⁴⁶⁴. Créé en région mosane, ce type de construction se serait rapidement répandu en dehors des limites du diocèse, pour gagner la Rhénanie dans la seconde moitié du XIIe siècle²⁴⁶⁵.

²⁴⁶¹ S. BRIGODE, *Les fouilles de la cathédrale Sainte-Gudule à Bruxelles. Découverte de l'avant corps occidental de l'époque romane*, dans *Annales de la société d'archéologie de Bruxelles*, t. 42, 1938, p. 185-215 ; A. LANOTTE, *Le chœur occidental et les tours de l'ancienne collégiale de Saint-Aubain à Namur*, dans *Études d'histoire et d'archéologie dédiées à F. Courtoy*, Namur, 1952, p. 203 et sv. ; A. MOTTARD, *L'avant-corps de la collégiale Sainte Gertrude de Nivelles dans le cadre des avant-corps rhénans et mosans*, dans *Annales de la Société archéologique de Nivelles*, 19 (1962), p. 123 et sv. ; L. F. GÉNICOT, *L'avant corps ottonien d'Amay, dans le Moyen âge* 73, 1967, p. 349 et sv. ; L. F. GÉNICOT, *L'octogone de Notger et son avant corps*, dans DECKERS, *La Collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire*, Liège, 1981, p. 47-56 ; S. COLIN, *Le Westbau de l'église Sainte-Croix à Liège*, dans *Le-Vieux-Liège*, 1997, p. 97-120.

²⁴⁶² RHEINARDT et FELS, *Étude sur les églises porche carolingiennes et leur survivance dans l'art roman*, dans *Bulletin Monumental*, 1933, p. 331-365 et 1937 ou 38, p. 425-469 ; H. SCHAEFER, *The Origin of the two tower Façade in Romanesque Architecture*, dans *Art Bulletin*, 27, 1945, p. 85 et sv. ; FRANCASTEL, *À propos des églises porches : du carolingien au roman*, dans *Mélanges L. Halphen*, Paris (1951), p. 247 et sv.

²⁴⁶³ On sait à présent qu'un nombre beaucoup plus varié de prototypes dut entrer en jeu, nous aurons l'occasion d'en reparler

²⁴⁶⁴ Alors que Schayes, Eyck van Zuylichem et, à leur suite, plusieurs spécialistes belges de l'architecture mosane, avaient signalé l'existence d'étroits liens de parenté entre les *Westbauten* de Saint-Servais de Maastricht, de Saint-Barthélemy et de Saint-Jacques de Liège, quelques auteurs allemands, comme par exemple Stanislas Beissel et Ernst Gall, l'avaient, quant à eux, comparé à celui de Saint-Victor de Xanten ; *Idem*, p. 60-61 ; A.G.B. SCHAYES, *op. cit.*, II, p. 116, F.N.M. Van Zuylichem, *Notices sur quelques églises romanes*, Utrecht 1867 ; S. BEISSEL, *Die Bauführung des Mittelalters, Studie über die Kirche des hl. Viktor in Xanten*, Freiburg, 1889, p. 53 ; E. GALL, *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Berlin, 1915, p. 78.

²⁴⁶⁵ A. VERBEEK, *Romanische Westchorhallen an Maas und Rhein die Entwicklung einer Bauform in Lüttich, Maastricht und Xanten im späten 12 Jahrhundert und die anfänge der rheinischen Zweischalen-*

En 1956 la revue néerlandaise *De Maasgouw*, consacrait un numéro spécial à la question des *Westbauten* rhéno-mosans²⁴⁶⁶. Les points de vue de spécialistes néerlandais, belges et allemands s’y côtoyaient. Emile Van Nispen tot Sevenaer s’attachait à situer le massif occidental de Saint-Servais par rapport aux principaux exemples de la Meuse belge et néerlandaise. Il relevait, à la suite de celui-ci, une longue descendance dont l’influence semblait s’être fait sentir jusque dans les églises du Danemark²⁴⁶⁷.

Albert Puters abordait la question des *Westbauten* mosans sous un angle essentiellement typologique et structurel, s’attachant à différencier les *Westchorhalle* des transepts, à préciser les caractéristiques de leur plan, de leur élévation et du type de maçonnerie couramment utilisé. Il achevait sa communication par un catalogue raisonné des principaux massifs occidentaux mosans de l’époque romane²⁴⁶⁸.

Hans Erich Kubach, évoquait quant à lui les liens étroits ayant existé à l’époque romane entre les architectures de la Meuse et du Rhin. Il complétait les recherches d’Albert Verbeek en mentionnant la présence de *Westchorhallen*, à Saint-Quirin de Neuss, Saint-André de Cologne et également à Andernach et Limburg-an-der-Lahn, dans la mesure où l’agencement intérieur semblait également dériver du modèle mosan²⁴⁶⁹.

Jan Josef Marie Timmers s’intéressait plus précisément à la question du *Westbau* de Saint-Servais de Maastricht et de son élévation originelle²⁴⁷⁰. Deux types principaux de blocs occidentaux s’étaient selon lui succédés sur les rives de la Meuse : le type Liège-Aachen, qui avait dominé du Xe à la fin du XIe siècle, et le type rhéno-mosan au siècle suivant. Le premier type, dérivé du narthex de la chapelle palatine, se caractérisait, avec une série de variantes plus ou moins nettes, par une tour centrale encadrée de deux tourelles d’escalier. Les églises Saint-Donatien de Bruges et Saint-Jean de Liège en constituaient les répliques, à la fois, les plus anciennes et les plus directes. Venaient ensuite Saint-Denis de Liège et l’abbatiale Saint-Trudon, les parties ottoniennes du *Westbau* de Notre-Dame de Maastricht, Thorn, Celles, Hastière, Fosses, Saint-Laurent de Liège, Amay, Susteren, Rolduc et, à plus

Wandgliederung, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 9, 1936, p. 59-87.

²⁴⁶⁶ *De Maasgouw. Tijdschrift voor limburgse geschiedenis en Oudheidkunde*, uitgeven door Limburgs Geschied- en Oudheidkundig Genootschap, LXX, 75^e année, Maastricht, 1956 ; Il s’agissait en réalité de la publication du texte des quatre allocutions données dans le cadre d’un colloque consacré à la restauration du *Westbau* de Saint-Servais de Maastricht le 17 novembre 1955.

²⁴⁶⁷ E. VAN NISPEN TOT SEVENAER, *Het probleem betreffende de Westbouw van de kerk van Sint Servaas te Maastricht*, dans *op.cit.*, col. 2-10.

²⁴⁶⁸ A. PUTERS, *Le Westbau et l’architecture romane de la Vallée de la Meuse*, dans *op.cit.*, col. 10 -28.

²⁴⁶⁹ H. E. KUBACH, *Die Verbundenheit von Maas und Rheingebiet in der romanischen Baukunst*, dans *op.cit.*, col. 27-38.

²⁴⁷⁰ Son état moderne résultant d’un nombre considérable de modifications.

petite échelle, Donceel et Évegnée. Il en percevait également une version simplifiée dans la tour occidentale unique des églises rurales. Dans le groupe dit rhéno-mosan, dans lequel on aura reconnu sans peine les *Westchorhalle* évoqués plus haut, il regroupait Saint-Servais, Notre-Dame de Maastricht pour ses parties récentes, Saint-Barthélemy et Saint-Jacques de Liège. Le caractère centralisant de leur plan semblait les situer dans la prolongation des massifs carolingiens du type de Corbie. Dans ce sens, l'avant-corps de Sainte Gertrude de Nivelles était présenté comme un prototype précoce, au XIe siècle²⁴⁷¹. Timmers devait une nouvelle fois reprendre cet exposé, en 1971, dans son vaste ouvrage descriptif consacré à l'art mosan²⁴⁷².

Ce classement typologique des massifs occidentaux mosans, selon deux groupes centrés respectivement sur le XIe et sur la fin du XIIe siècle, présentait une lacune majeure ; en faisant l'impasse sur la période comprise entre 1100 et 1150 environ, Timmers donnait une image incomplète de la réalité et semblait évacuer du propos toute possibilité de glissement d'un type vers le second. Or, Luc Francis Génicot, dans son étude du *Westbau* de la collégiale Sainte-Ode et Saint-Georges d'Amay, en 1967, avait, pour sa part, envisagé l'existence de formes intermédiaires entre les massifs occidentaux de type ottonien et les *Westchorhalle* à proprement parler²⁴⁷³. Ce dernier type semblait, par ailleurs, avoir été plus répandu que ce que les études évoquées plus haut laissaient supposer. Luc Francis Génicot proposait en effet d'intégrer dans cette même catégorie les massifs occidentaux des églises Saint-Pierre d'Aywaille et de Clermont sur Berwine²⁴⁷⁴. Courtens voyait également dans l'avant-corps de Nivelles une forme intermédiaire entre le *Westbau* traditionnel et les *Westchorhalle* à proprement parler. Elisabeth Den Hartog devait toutefois rejeter cette hypothèse ; elle estimait en effet que Nivelles présentait un type dérivé du modèle trévire et ne pouvait donc, par conséquent, être intégré dans le groupe des copies du *Westwerk* de Saint-Servais de Maastricht²⁴⁷⁵.

²⁴⁷¹ J. J. M. TIMMERS, *De Westbau van St. Servais en zijn bekroning*, dans *op.cit.* , col. 37-44; Alors que E. van Nispen suggérait l'existence originelle de trois tours, Timmers rappelait que cet agencement, qui remonte à l'époque moderne, ne permettait aucunement de déduire de la présence d'une troisième tour dans l'état roman ; il avait déjà, l'année précédente, consacré un article au même sujet ; J. J. M. TIMMERS, *Had de Westbau van de St Servaas reeds in de 12^e eeuw en middentoren*, dans *De Maasgouw*, LXIX, 1955, col. 129-131.

²⁴⁷² J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, p. 133-179.

²⁴⁷³ L. F. GÉNICOT, *L'avant-corps ottonien d'Amay*, dans *Le Moyen Age*, t. 73, 1967, p. 349-374 ; cette hypothèse évolutive ne serait cependant guère suivie.

²⁴⁷⁴ L. F. GÉNICOT, *Les églises mosanes du XIe siècle*, p. 184-185.

²⁴⁷⁵ A. COURTENS, *op.cit.* , p. 28 ; E. DEN HARTOG, *op.cit.* , p. 83.

L'approche typologique des massifs occidentaux rhéno-mosans trouverait son développement maximal dans le monumental ouvrage de synthèse d'Hans Erich Kubach et Albert Verbeek. Il ne nous importe pas ici de reprendre la quasi-totalité de leurs conclusions qui, par ailleurs, dépassent le cadre strict de la Meuse. Aussi, nous bornerons-nous à en reprendre quelques points essentiels. Le point de vue développé par ces deux auteurs s'intègre, comme on est en droit de s'y attendre, dans une logique d'évolution formelle.

Selon ces deux auteurs, le type de base du *Westbau* mosan, dérivé du narthex de la chapelle palatine d'Aix, aurait évolué, aux époques suivantes, vers deux catégories principales, distinguées par plusieurs tendances plus ou moins marquées. Dans la première catégorie, se trouvaient intégrés les avant-corps à trois, deux, ou même une seule tour dans le cas des édifices de modestes dimensions. C'est à cette catégorie que semblent appartenir la plupart des églises mosanes du XIe siècle. Dans la seconde catégorie, se trouvaient consignées les différentes formes de massifs occidentaux de type transversal, dont les fameux *Westchorhallen* de la fin du XIIe siècle²⁴⁷⁶.

Alors que ce type d'étude typologique et stylistique s'avérait tout à fait performant dans la résolution de certaines questions d'ordre structurel, voire chronologique, il faisait en revanche totalement l'impasse sur des points essentiels liés à la fonction et à la signification symbolique des massifs occidentaux.

L'intérêt porté à cet aspect de la problématique connut une intensification marquée dès les années cinquante²⁴⁷⁷. La complexité du sujet est cependant telle, que de nos jours encore, bon nombre de points restent obscurs.

En réalité, les questions d'ordre matériel et symbolique sont, ici, inextricablement liées l'une à l'autre, elles se côtoient, ou même se superposent dans un même bâtiment, varient d'un édifice à l'autre au sein d'un même contexte, et semblent également muer avec le temps²⁴⁷⁸.

²⁴⁷⁶ H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *Romanische Baukunst an Rhein und Maas*, tome IV, p. 21-22; p. 132-134; p. 259-263; p. 281-301.

²⁴⁷⁷ E. E. STENGEL, *Über Ursprung Zweck und Bedeutung der karolingischen Westwerke*, dans *Festschrift A. Hofmeister*, Halle, 1955; E. GALL, *Westwerkfragen*, dans *Kunstchronik*, 1954, p. 274-276 ; SCHMIDT, *Westwerke und Döppelchore. Höfische und Liturgische Einflüsse auf die Kirchbauten des frühen Mittelalters*, dans *Westfälische Zeitschrift* 106, 1956, p. 347-438; A. MANN, *Doppelchor und Stiftermairie. Zum Kunst- und Kult geschichtlichen Problem der Westchöre*, dans *Westfälische Zeitschrift*, 1961, p. 149-262 ; C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963.

²⁴⁷⁸ Selon Fuchs la forme extrêmement compliquée des massifs occidentaux nécessite une explication, mais lorsque il s'agit de déterminer leurs différentes fonctions, ils faut faire preuve de prudence, parce que même lorsqu'il existe une évidence documentaire concernant l'utilisation d'une partie précise, il peut s'agir d'un usage ultérieur, qui ne pourrait avoir que, voire rien du tout à voir avec les origines et la forme de ce type de construction ; A. FUCHS, *Die karolingische Westwerke und andere Fragen der karolingische Baukunst*,

Les narthex carolingiens semblent avoir marqué, au propre comme au figuré, le passage du monde profane vers le sacré. Le *Westbau*, ou la simple tour occidentale lorsqu'il s'agissait d'une église de petite envergure, était dans ce sens revêtu d'un aspect défensif l'assimilant à l'expression du pouvoir temporel. Dès le début du XXe siècle, de nombreuses recherches s'attachèrent, dans ce sens, à mettre en évidence l'installation, dans les tours des massifs occidentaux, de chapelles consacrées aux anges guerriers²⁴⁷⁹.

Clément Gaier et Luc François Génicot montrèrent que le caractère défensif des tours et des massifs occidentaux avait probablement dépassé le registre symbolique, ce dont témoigne l'aménagement de meurtrières et de hourds au sommet de certaines tours²⁴⁸⁰. Dans certains cas, par ailleurs, comme cela semblerait être le cas pour l'église de Wierde, la tour aurait existé de manière autonome avant même la construction de l'église²⁴⁸¹. Le fait que ces tours aient été construites à des endroits stratégiques est un argument suffisamment éloquent en soi. Elisabeth Den Hartog, qui reprenait cette hypothèse, formulée par Clément Gaier en 1968, faisait observer que la construction d'églises fortifiées dépassait souvent le stade purement défensif ; la construction d'un lieu de culte, inviolable par définition, mettait souvent, par lui-même, fin à toutes tentatives de rébellion et de sédition de la part des seigneurs locaux. Plus qu'une défense, il s'agissait donc de l'affirmation du pouvoir en place²⁴⁸².

L'identification des tours occidentales, comme étant l'expression matérielle et symbolique du pouvoir profane, devait amener certains spécialistes à s'interroger quant à la fonction originelle des salles d'étage. Ils concentreraient leurs premières investigations sur les massifs occidentaux carolingiens.

Fuchs fut un des premiers à proposer d'identifier la salle d'étage des massifs occidentaux carolingiens et ottoniens à une *Kaiserzaal*, c'est à dire une pièce d'où l'empereur était supposé assister aux offices, avec son entourage direct. Dans cette optique, les bâtiments

Paderborn, 1929; A. FUCHS, *Entstehung und Zweckbestimmung der Westwerke*, dans *Westfälische Zeitschrift* 100, 1950, p. 227-291; W. LOTZ, *Review of Fuchs 1950*, dans *Kunstchronik*, 5, 1952, p. 65-71.

²⁴⁷⁹ M. VALLERY-RADOT, *Note sur les chapelles hautes dédiées à saint-Michel*, dans *Bulletin Monumental*, 1929 ; P. VERZONE, *Les églises du haut moyen âge et le culte des anges. Notes sur les origines monumentales de l'architecture mosane*, dans *L'art mosan. Journées d'études*, Paris, 1952.

²⁴⁸⁰ C. GAIER, *Art et organisation militaires dans la principauté de Liège et dans le comté de Looz au Moyen Age*, dans *Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Lettres, 59-3, Bruxelles, 1968 ; L. FR. GÉNICOT, *Les églises mosanes du XIe siècle*, p. 316.

²⁴⁸¹ *Infra* et L. F. GÉNICOT, *La tour seigneuriale et l'église romane de Wierde*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 1967, p. 109-156 ; Kubach et Verbeek préféraient penser qu'un simple édifice de bois avait précédé l'église de pierre (KUBACH et VERBEEK, *Romanische Baukunst am Rhen und Maas*. Katalog., 1976, t. II, p. 1247) ; Elisabeth Den Hartog rappelait quant à elle que des tours indépendantes n'avaient pu exister en terre mosane avant le XIIe siècle (E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 177).

²⁴⁸² C. GAIER, *Idem* ; E. DEN HARTOG, *op. cit.*, p. 172.

et les chapelles impériales construites par les abbés étaient perçus comme les précurseurs des *Westbauten* des époques ultérieures. La niche que l'on retrouve souvent, sur le mur occidental de ces salles d'étage, fut alors interprétée comme l'emplacement précis du trône impérial, selon un dispositif rappelant la tribune de la chapelle palatine d'Aix-la-Chapelle. Fuchs signalait que des arrangements comparables pouvaient être vus à Corvey, à Reichenau et à Saint-Pierre de Soest²⁴⁸³.

Jan Timmers devait étendre ce type de considération au roman tardif. Il reconnaissait, en effet, un dispositif de type impérial dans la salle supérieure du *Westbau* de Saint-Servais de Maastricht. L'aménagement de cette salle avait été, selon lui, motivé par la visite de l'empereur Frédéric Barberousse vers 1170²⁴⁸⁴. D'un point de vue strictement formel, la baie percée dans la cloison orientale était comparée à l'agencement de la tribune d'Hastière²⁴⁸⁵.

Luc Francis Génicot devait cependant mettre en doute l'extension des hypothèses de Fuchs à l'époque post-carolingienne. S'il acceptait, en effet, de reconnaître, dans les baies ouvertes sur la nef, les héritières de la tribune impériale d'Aix, il s'interrogeait, en revanche, quant à la survivance tardive de leur fonction première. Il rappelait, par ailleurs, que l'usage des tribunes était également documenté dans des églises rurales où la présence, même occasionnelle, de l'empereur paraissait assez peu crédible. Dans ce sens, il préférait voir dans ce dispositif une affirmation symbolique du pouvoir impérial, ou à plus petite échelle du pouvoir seigneurial. Il insistait par ailleurs sur la multifonctionnalité probable de ces salles d'étages²⁴⁸⁶.

Elisabeth Den Hartog allait, à son tour, apporter d'intéressantes nuances à l'hypothèse de Fuchs. Il lui paraissait effectivement assez peu vraisemblable que l'empereur ait siégé à un endroit d'où il n'aurait pu suivre l'office et d'où, surtout, on ne l'aurait pas vu, ce qui était contraire aux pratiques du faste impérial. Il lui semblait plus vraisemblable qu'il ait assisté aux offices dans le chœur, joint à l'assemblée canoniale. Elle estimait en revanche que le

²⁴⁸³ A. FUCHS, *Entstehung und Zweckbestimmung der Westwerke*, dans *Westfälische Zeitschrift*, n° 100, 1950, p. 227-291 et surtout p. 254-258.

²⁴⁸⁴ W. Marres, et à sa suite Aart Mekking, préférait voir dans l'aménagement du *Westbau* de Saint-Servais une répercussion directe de l'élévation des reliques de Charlemagne (W. MARRES, *Das Westwerk von St Servatius in Maastricht, eine Pflegestätte der Karlsverehrung*, dans *Zeitschrift der Aachener Geschichtsverein*, n° 69, 1957, p. 5 et sv., et *supra*, n. 81) ; Elisabeth Den Hartog considère cependant que la construction d'un massif occidental marquant l'union *rex-sacerdos* ne cadre pas avec le contexte politico-religieux du règne de Frédéric Ier Barberousse, pendant lequel on assista à une réaffirmation du schisme entre pouvoir papal et impérial. Elle préfère dès lors reporter la construction du massif à l'époque du Concordat de Worms, marquant la fin de la querelle des Investitures, sous le roi Conrad III (E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 76).

²⁴⁸⁵ TIMMERS, *Een hypothese betreffende de Keizerzaal in de Maastrichtste St-Servaas*, dans *Maasgouw*, 1966, col. 4-5; *De kunst van het Maasland*, p. 88.

²⁴⁸⁶ L. F. GÉNICOT, *Les églises mosanes du XIe siècle*, p. 314 ; *Les églises romanes du Pays mosan*, p. 55.

trône pouvait très bien avoir été installé à cet endroit, baignant dans la lumière du jour fusant de l'extérieur. Ce dispositif procédait selon elle de l'idéologie politico-religieuse par laquelle l'empereur était identifié au Christ Soleil. Dans ce sens, contrairement à ce que Fuchs soutenait, l'empereur n'était pas là pour voir mais pour être vu. Elisabeth Den Hartog pensait trouver une confirmation de cette hypothèse intéressante dans la désignation de ces salles d'étage, à l'époque carolingienne, sous le nom de *solarium*²⁴⁸⁷. Elle estimait, par ailleurs, contrairement à l'opinion répandue, que les massifs occidentaux, plutôt que de symboliser l'opposition *Rex* et *Sacerdos*, en matérialisaient l'union, à la fois au point de vue visuel et fonctionnel²⁴⁸⁸.

Le fait que les grands *Westbauten* ottoniens aient souvent été pourvus d'une chapelle dédiée à la Vierge la conduirait par ailleurs à étayer une intéressante comparaison avec l'*atrium* de Saint-Pierre de Rome²⁴⁸⁹. Cet *atrium* comportait, au centre de sa façade, entre les deux tours, une chapelle dédiée à la Vierge : *Santa-Maria-in-Turri*²⁴⁹⁰. Or, le fait que cette chapelle soit intervenue dans un certain nombre de cérémonies de caractère profane, liées à la fois au sacre papal et impérial, semblait indiquer qu'elle pouvait être le prototype des grands *Westbauten* impériaux.

c. les cryptes extérieures

Les spécialistes, s'interrogeant sur la typologie appliquée la plus couramment pour la construction des cryptes souterraines, se rendirent assez vite compte que, sur les rives de la Meuse, des plans très différents semblaient avoir coexisté. En réalité, aucun type défini ne semblait avoir réellement prévalu pour l'aménagement de ces cryptes, fondées indifféremment, par ailleurs, sous le chœur ou le contre-chœur. Elles ne semblaient présenter, en tout cas, aucune caractéristique spécifiquement mosane. Les cryptes extérieures, élevées au chevet du chœur oriental, considérées comme plus spécifiquement mosanes, devaient retenir davantage leur attention.

²⁴⁸⁷ E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 73-75.

²⁴⁸⁸ « *Westworks were often used to conclude treaties, sign charters and to hold ecclesiastical councils and lawcourts.* » (*Idem*, p. 75).

²⁴⁸⁹ Albert Verbeek avait déjà attiré l'attention sur le fait que les *Westchorhallen* possédaient souvent un autel dédié à la Vierge, VERBEEK, *op.cit.*, 1936, p. 82-83.

²⁴⁹⁰ Le fait que le *Westbau* de Saint-Ricquier ait été consacré à *Sancti Salvatori sive turris*, et que celui de Werden ait été dédié à *Santa-Maria-sive-turris* rendent ce parallélisme évident ; E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 75.

C'est le chanoine Maere qui, le premier, en 1932, devait attirer l'attention du monde scientifique sur la récurrence toute particulière des cryptes extérieures dans les anciens Pays-Bas, les régions du Rhin et de la Meuse, et plus précisément encore dans le diocèse de Liège²⁴⁹¹. Érigées, pour la plupart, dans le courant du XI^e siècle, elles semblaient, comme les cryptes souterraines, avoir cumulé, la fonction de sépulture et d'oratoire, parallèlement à celle de lieu de conservation des reliques²⁴⁹². Maere estimait que ces cryptes, particulièrement sujettes à la démolition, en raison de leur position extérieure, devaient avoir été, à l'origine, plus nombreuses qu'on ne le suspectait. À côté de l'exemple, fort remanié, de Susteren²⁴⁹³, il relevait également, dans les textes et les descriptions anciennes, la mention d'exemples analogues à Saint-Trond, à Saint-Hubert, à Stavelot et à Malmedy, ainsi qu'à Saint-Barthélemy de Liège, où des traces de l'ancienne crypte étaient encore visibles, sur le mur extérieur du chevet²⁴⁹⁴. Son examen descriptif se fondait essentiellement sur la crypte de Fosses-la -ville, la seule encore intacte pour l'entièreté du territoire Belge. Cette crypte semblait avoir communiqué, anciennement, avec le chœur roman, par une tribune ouverte, selon un agencement comparable à ce qui semblait avoir existé, également, à Stavelot et à Saint-Barthélemy de Liège.

Une vingtaine d'années plus tard, Albert Verbeek reprendrait, à son tour, la question des cryptes extérieures²⁴⁹⁵. S'interrogeant sur les origines carolingiennes de ce type de construction, attestée de manière précoce à Saint-Riquier et Corvey, il soulignait que, d'une manière analogue à ce qui s'était produit pour les massifs occidentaux, cette forme avait été intentionnellement reproduite avec une certaine constance sur l'ensemble du territoire rhéno-mosan, ce qui contribuait, selon lui, à confirmer la notion architecturale de *Kunstlandschaft*²⁴⁹⁶. L'architecture française n'aurait, quant à elle, pas connu de dispositif analogue, en raison des importants développements architectoniques qu'elle avait traditionnellement apporté aux chœurs orientaux. Verbeek observait également que, si les cryptes souterraines ne semblaient pas avoir privilégié de type particulier, les cryptes extérieures de la Meuse et du *Nieder-Rhein* avaient en revanche privilégié le modèle de

²⁴⁹¹ R. MAERE, *Cryptes au chevet dans les églises des Anciens Pays-Bas*, dans *Bulletin Monumental* 91, 1932, p. 81-119 ; R. MAERE, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, 28, 1930, p. 33 et 62.

²⁴⁹² *Idem*, p. 117.

²⁴⁹³ *Idem*, p. 88-90.

²⁴⁹⁴ *Idem*, p. 99 –110.

²⁴⁹⁵ A. VERBEEK, *die Aussen Krypta. Werden einer Bauform des frühen Mittelalters*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* 13, 1950, p. 7 et 32.

²⁴⁹⁶ *Idem*, p. 24.

l'église-halle, à trois ou cinq nefs, achevées par une ou plusieurs absidioles²⁴⁹⁷. Avec le temps, sans doute en raison de leur position extérieure, l'indépendance fonctionnelle de ces lieux de culte semblait s'être développée²⁴⁹⁸.

William Sanderson, en 1971, développerait un autre type d'argumentation. Il proposait, en effet, de reconnaître dans ces cryptes extérieures rhéno-mosanes, une marque d'adhésion à la réforme de Gorze. Ce point de vue novateur, qui apportait un élément de réponse aux questionnements du chanoine Maere et d'Albert Verbeek, serait d'ailleurs repris, il y a quelques années, dans l'étude que Alex Bosman consacrait à Saint-Remacle de Stavelot, à Brauweiler et à Sainte-Marie du Capitole²⁴⁹⁹.

En 1979, Luc Francis Génicot, rejoignant la position développée par Albert Verbeek, en revenait à la question des origines²⁵⁰⁰. Carl Heitz avait montré, dans une remarquable étude consacrée aux cryptes préromanes, que les cryptes extérieures dérivait directement d'une

²⁴⁹⁷ Sans compter la crypte extérieure de Saint-Trond I, qu'il datait du milieu du Xe siècle, Albert Verbeek proposait la chronologie suivante ; Gembloux 1022, Malmedy 1033, Maastricht 1039, Stavelot 1040-1046, Susteren 1050-1060, Saint-Hubert 1081, Saint Barthélemy 2°/2 XIe siècle, Fosses et Andenne, fin XIe-début XIIe siècle) ; *Idem*, p. 24 ; voir également H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *Katalog*, 1976, tome I, p. 42, p. 296-297, tome II, p. 681, p. 684-686, p. 739-740, p. 986, p. 1028-1032, p. 1048, p. 1063 ; Remarquons que Jan Timmers conteste le fait que la crypte de Maastricht ait été primitivement conçue comme une crypte extérieure ; J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p 165.

²⁴⁹⁸ *Idem*, p. 16.

²⁴⁹⁹ W. SANDERSON, *Monastic Reform in Lorraine and the architecture of the outer crypt, 950-1100*, dans *Transactions of the American Philosophical Society*, 61-6, 1971, p. 3-35; A. F. W. BOSMAN, *op.cit.*, voir *supra.* ; Albert Verbeek, dans l'impressionnant volume de synthèse de 1989, rappelait que le premier exemple post-carolingien attesté de crypte extérieure est celui de Saint-Maximin de Trèves, vers le milieu du Xe siècle, ce qui semblerait bien étayer l'hypothèse de William Sanderson ; H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *op.cit.*, 1989, p. 129.

²⁵⁰⁰ À la suite d'Albert Verbeek, il s'interrogeait sur la raison d'être de ce type de construction qui, soulignait-il, ne représentait pas moins de 30 % des cryptes mosanes du XIe siècle. Le choix arbitraire de ce parti architectural ne semblait avoir été dicté, ni par des conditions matérielles et géologiques particulières, ni par une destination différente de celle des cryptes souterraines (lieu de conservation des reliques, des sépultures importantes et lieu de culte pourvu d'un ou plusieurs autels) ; L. F. GÉNICOT, *Les cryptes extérieures du Pays mosan au XIe siècle ; reflet typologique du passé carolingien ?*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 22, 1979, p. 338-347 ; cet article adaptait l'essentiel du chapitre consacré à cette question dans sa thèse de doctorat (L. F. GÉNICOT, *op. cit.*, 1972) ; Génicot faisait également le point, dans cet article, sur l'avancement des recherches depuis les publications antérieures ; Plusieurs énigmes avaient entre-temps, depuis les publications antérieures, trouvé des éléments de réponse. Ce fut, par exemple, le cas de la crypte de Saint-Barthélemy de Liège, dont le dispositif particulier, énoncé de manière hypothétique par plusieurs auteurs, avait été confirmé grâce à la campagne archéologique de 1966 ; Il est étonnant qu'aucune mention ne soit faite, dans cet article, du cas de l'abbatiale Saint-Laurent de Liège, dont la crypte extérieure avait été révélée en 1968 lors d'une campagne de fouilles; F. ULRIX, *Fouilles archéologiques récentes à l'abbatiale Saint-Laurent de Liège*, dans *Saint-Laurent de Liège. Mille ans d'histoire*, p. 34-36.

tendance primitive à la juxtaposition des lieux de culte²⁵⁰¹. S'appuyant sur ce raisonnement, Génicot proposait d'y voir une survivance du *martyrium* carolingien²⁵⁰².

d. *corrente comasca - scemate longobardino*

Lorsqu'au début du XXe siècle, Arthur Kingsley Porter étaya l'hypothèse selon laquelle les sources de l'art roman, contrairement à ce que l'on avait longtemps supposé, ne devaient pas être recherchées dans le sud de la France, mais plus probablement en Espagne et en Italie du nord, un regard nouveau fut porté à l'architecture lombarde²⁵⁰³.

Quelques années plus tard, le célèbre architecte et archéologue espagnol, Josep Puig i Cadafalch, analyserait la diffusion, à travers l'Europe septentrionale, de ce qu'il appelait « le premier art roman ». Parmi les traits caractéristiques de cette phase architecturale, il signalait l'usage de frises d'arcatures et des lésènes reliées, entre elles, par de grands arcs aveugles. Il attribuait l'invention de ces ornements, qualifiés communément de « bandes lombardes » et « système ravennate », à l'Italie du nord²⁵⁰⁴. Puig soutenait l'idée selon laquelle ce style se serait répandu à partir de l'Italie, vers l'est, en direction des côtes dalmates, vers l'ouest, en direction de la Catalogne et vers le sud, en direction de la France, d'où il serait remonté, par la Saône, vers la Bourgogne, et par le Rhône, vers la Suisse. Diffusé également vers le nord, ce courant aurait traversé l'Empire Germanique pour être ensuite transmis, via la Rhénanie, aux régions de la Meuse Belge et hollandaise²⁵⁰⁵.

En 1932, dans un article de la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, il avait envisagé le cas particulier de la Meuse. Cologne et Aix-la-Chapelle y étaient présentés comme les centres de diffusion des courants méridionaux vers le nord. Le premier roman aurait, selon ce schéma, touché d'abord la Hollande, ensuite le Brabant et le sud de la Belgique. La Meuse n'aurait été gagnée que fort tardivement par les effets du premier roman.

Le lecteur cherchera cependant en vain la démonstration de cette hypothèse. De toute évidence, Puig i Cadafalch connaissait fort mal le contexte mosan. Il serait même légitime de

²⁵⁰¹ C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, 1963, p. 31-34 ; L. F. GÉNICOT, *op.cit.*, p. 345 ; voir également, sur le développement des prototypes carolingiens ; R. WALLRATH, *Zur Entwicklungsgeschichte der Krypta*, dans *Jahrbuch des Kölner Geschichtsvereins*, 1940, p. 273 et sv.

²⁵⁰² L. F. GÉNICOT, *Idem*, p. 346-347.

²⁵⁰³ A. K. PORTER, *Romanesque sculpture of Pilgrimage roads*, Boston, 1923, 10 vol. et surtout *Lombard architecture*, 3. vol., New Haven, Londres, Oxford, 1917.

²⁵⁰⁴ J. PUIG I CADAFALCH, *Le premier art roman*, Paris, 1929.

²⁵⁰⁵ J. PUIG I CADAFALCH, *La géographie et les origines du premier art roman*, Paris, 1935.

se demander s'il y avait jamais réellement mis les pieds tant ses informations semblent dépassées, pour ne pas dire complètement erronées. C'est ainsi que, avec une certaine surprise, on relève au hasard de sa prose, la mention des églises Saint-Gervais et Saint-Servand de Maastricht, de l'église rurale de Chignesse, de celle de Tohogne, qu'il épelle correctement mais situe en plein Brabant, et du mystérieux monastère de Condros près de Dinant !²⁵⁰⁶

Certains concepts développés par Puig i Cadafalch seraient cependant appelés à connaître un certain avenir, comme, par exemple, l'idée d'une propagation des influences lombardes en plusieurs phases successives. Reprenant les théories de Porter et de Lasteyrie, il avait situé la première phase de propagation du style lombard dans le courant du VIII^e siècle. C'est de cet art carolingien qu'était issue, selon lui, l'architecture romane. Une seconde phase de diffusion aurait par la suite été favorisée aux alentours de l'an mil, par l'expansion ottonienne en Italie. Les troisièmes et quatrièmes phases étaient, pour leur part, situées dans une période s'étendant de 1050 à 1150 environ²⁵⁰⁷.

Les travaux de Porter et de Puig i Cadafalch devaient avoir une influence majeure sur les recherches consacrées à l'architecture rhéno-mosane. Pendant longtemps, en effet, la présence d'arcs aveugles, de lésènes et de bandes lombardes sur les édifices mosans serait perçue comme le résultat d'une influence directe de l'Italie du nord (**pl. 89-90**)²⁵⁰⁸. En 1959, Kenneth John Conant, alors qu'il mettait en évidence un phénomène de glissement continu, sur le territoire impérial, du style carolingien vers l'ottonien, présentait, sur un ton emphatique, ces influences lombardes comme une reconquête architecturale de l'Italie²⁵⁰⁹.

La problématique devait toutefois s'avérer plus complexe que ce que l'on avait d'abord envisagé. Les recherches menées durant les années quarante, au sujet de l'état original de la basilique Saint-Maximin de Trèves, en révélant l'utilisation précoce de grands arcs aveugles,

²⁵⁰⁶ J. PUIG I CADAVALCH, *Le premier art roman dans les Pays-Bas*, dans *Revue belge d'archéologie et d'Histoire de l'art*, 1932, p. 261 et sv.

²⁵⁰⁷ J. PUIG I CADAVALCH, *op.cit.*, 1935, p. 74-75.

²⁵⁰⁸ Le point de vue adopté en 1979 par Simon Brigode reflète particulièrement bien la longévité de cette théorie ; « Dès le XI^e siècle, des influences lombardes se manifestent sur les bords du Rhin, résultat de relations commerciales et politiques qui unissent les deux contrées par-delà les Alpes. Ces influences se font davantage sentir au fur et à mesure qu'on avance dans le XII^e siècle ; elles s'imprègnent des perfectionnements et du déploiement ornemental des églises du nord de l'Italie. C'est ainsi que l'architecture rhénane abandonne l'austère majesté des formules carolingiennes et ottoniennes auxquelles elle avait été fidèle jusque-là, pour adopter la structure voûtée et le répertoire des formes lombardes avec son décor d'arcatures multipliées et de galeries extérieures. Normalement, le groupe de la Meuse va s'enrichir de l'apport rhénan, tout en conservant cependant une esthétique personnelle » (S. BRIGODE, *l'Architecture romane, dans la Wallonie. Le pays et les Hommes, Bruxelles*, 1979, p. 278).

²⁵⁰⁹ K.J. CONANT, *Carolingian and romanesque architecture 800-1200*, 1959, p. 100-102, p. 107-111.

sur ses parois extérieures, conduirait plusieurs scientifiques allemands à mettre en doute l'origine italienne du premier art roman. Ils seraient, dans ce sens, amenés à privilégier, pour les territoires germaniques, l'hypothèse d'une influence locale de la basilique de Trèves²⁵¹⁰.

Arens irait même jusqu'à inverser complètement les données, en parlant d'une influence ottonienne sur l'Italie du nord. En effet, alors que Porter avait situé l'apparition du premier art roman en Italie du nord, aux alentours de l'an mil, plusieurs exemples rhéno-mosans, comme Essen, Saint-Pantaleon de Cologne, Saint-Denis et Saint-Jean de Liège, témoignaient de l'utilisation de systèmes d'arcatures pariétales, au nord des Alpes, dès la fin du Xe siècle²⁵¹¹.

Jan Timmers, bien qu'il semble avoir été conscient du caractère superficiel des conclusions de Puig i Cadaflach en ce qui concerne la région mosane, devait à son tour revoir la question des influences lombardes. Il admettait, à la suite de Conant, et des nombreux spécialistes de la question mosane, que l'architecture romane de la Meuse avait repris un nombre important de formules carolingiennes. Toutefois, l'occurrence précoce du système ravennate, telle que semblaient le démontrer les recherches d'Arens, lui paraissait trop sporadique pour résulter d'une transmission locale de cette tradition²⁵¹².

Comme preuve de l'influence d'un premier roman italien, il évoquait les exemples de la *Stiftskapelle* de Saint-Servais de Maastricht et de l'église Sainte Marguerite d'Ollomont, souvent considérées comme des exceptions, au sein du patrimoine architectural mosan de tradition ottonienne²⁵¹³. Il rattachait également au même courant d'influences les bandes lombardes utilisées comme ornementation sous les corniches d'un grand nombre d'églises mosanes du XIe siècle (Saint-Servais, Saint-Barthélemy, Krainem, Ocquier, Xhignesse, ...).

Porter avait situé l'origine des bandes lombardes, en Italie du nord, vers l'an mil. Or, des motifs analogues apparaissaient déjà sur les parois de la chapelle d'Aix-la-Chapelle, vers l'an 800. D'après l'iconographie ancienne, l'octogone de la collégiale Saint-Jean avait

²⁵¹⁰ W. VON MASSOW, *Die Basilika in Trier*, Simmern, 1948; W. REUSCH, *L'aula palatina à Trèves*, p. 145-152; L. GRODECKI, *L'architecture ottonienne*, p. 268.

²⁵¹¹ F. V. ARENS, *Bogenfries*, dans *Reallexikon der Deutsche Kunst II*, p. 1010-1026.

²⁵¹² J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, 1971, p. 71-86, p. 43-44 et 71-86.

²⁵¹³ , *Het «Premier art roman » in de Nederlanden, De Stiftskapel van de St Servaas in Maastricht*, dans *De Maasgouw*, 1967, p. 37 et sv. ; Dès 1966 Luc Francis Génicot, dans plusieurs articles consacrés à la chapelle d'Ollomont, insistait sur la nécessité de nuancer le prétendu caractère d'exception de cette construction. La tour de croisée, si elle avait été peu reprise par l'architecture mosane, s'était toutefois conservées dans les régions frontalières du diocèse; L. F. GÉNICOT, *La Chapelle Sainte-Marguerite à Ollomont. Une fausse exception dans l'architecture romane de l'ancien diocèse de Liège ?*, dans *Archeologia Belgica*, 92, Bruxelles, 1966 ; *La chapelle Sainte-Marguerite à Ollomont*, dans *Ardenne et Famenne*, 9, 1966, p. 5-51 ; voir également E. DEN HARTOG, *op.cit.* , p. 25.

également présenté un dispositif similaire. Il semblait toutefois impossible de déterminer si cette particularité faisait partie du projet originel, ou si, au contraire, elle résultait des transformations opérées dans le courant du XI^e siècle. Luc Francis Génicot, qui formulait ces quelques observations dans une notice du catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, en 1972, s'interrogeait sur les raisons qui, après près de deux siècles d'interruption, avaient pu motiver la réapparition simultanée de ce motif, en Germanie et dans le nord de l'Italie. Il évoquait, dans ce sens, la possibilité d'une évolution *sui generis* des techniques de maçonnerie, en particulier de l'utilisation répandue de lésènes en léger ressaut, pour rythmer les parois²⁵¹⁴.

Elisabeth Den Hartog allait, sur base de ces points de vue divergents, étayer une nouvelle hypothèse. Elle percevait, en effet, l'introduction simultanée d'arcs aveugles et de frises d'arcatures, dans l'architecture rhéno-mosane et lombarde, à la fin du Xe siècle, comme un effet direct de la propagande politique de *renovatio Romani imperii* des empereurs ottoniens. Ces derniers auraient perçu le système ravennate, encore visible à Trèves et sur plusieurs édifices du Bas Empire, comme une caractéristique de l'architecture impériale romaine. Créées consciemment, sur base de ce que l'on considérait représentatif de l'architecture antique dans le contexte impérial de la fin du Xe siècle, c'est en Italie du nord que le motif des bandes lombardes aurait connu le développement le plus approfondi avant d'être réintroduit à nouveau, au siècle suivant, dans les régions septentrionales de l'Empire, et *a fortiori* en région mosane²⁵¹⁵.

Certains motifs d'origine italienne étaient appelés à connaître, dans nos régions, de singuliers développements. Ce fut principalement le cas des niches aveugles, que l'on rencontre pour la première fois, en terre mosane, à Xhignesse, aux alentours de l'an 1100. La plupart des auteurs s'accordent pour y voir l'ébauche du dispositif de la galerie naine, caractéristique majeure du roman tardif dans les régions de la Meuse et du Rhin. Paul Rolland associait ce développement à la nécessité absolue d'alléger l'appareil pour aménager une voûte en cul-de-four²⁵¹⁶. Luc Francis Génicot, qui abondait dans ce sens, relevait, sur les absides mosanes du XII^e siècle, une évolution graduelle vers la formule de la galerie naine,

²⁵¹⁴ L. Fr. GÉNICOT, *Ocquier, Église paroissiale Saint-Remacle*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, VII 37, p. 122.

²⁵¹⁵ E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 22.

²⁵¹⁶ P. ROLLAND, *Scemate Longobardino, Basse-Meuse-Bas-Rhin*, dans les *Cahiers techniques de l'art*, 3-1, 1954, p. 21-sv.

qui apparaîtrait, pour la première fois, sous une forme aboutie, en 1151, au chevet de l'église de Saint-Nicolas-en-Glain²⁵¹⁷.

Simon Brigode, sans toutefois s'embarquer dans d'épineux problèmes de chronologie, voyait, quant à lui, dans les niches de Xhignesse, non pas un signe annonciateur, mais bien une formule simplifiée, des galeries naines de types lombardo-rhénan²⁵¹⁸.

Une opinion communément admise dans les milieux scientifiques allemands consistait à considérer l'abside de l'église impériale de Spire comme le prototype des absides à galeries du XIIe siècle²⁵¹⁹. Sa reconstruction avait été entreprise en 1080 sous Henri IV. La décoration de l'édifice ayant été confiée à une équipe venue du nord de l'Italie, Spire était perçue comme un point de jonction entre les traditions lombardes et rhéno-mosanes²⁵²⁰.

Repris au début du XIIe siècle dans la décoration de la chapelle double Saint-Godehard de la cathédrale de Mayence, le principe de la galerie naine trouverait sa forme définitive, en 1151, sur le pourtour de l'abside de la chapelle seigneuriale de Schwarzhendorf. Le fait que, au même moment, l'église de Saint-Nicolas ait adopté un plan similaire avait poussé Hans Erich Kubach, en 1953, à l'envisager comme le *Schwesterbau*, c'est à dire comme un édifice apparenté à Schwarzhendorf²⁵²¹. Luc Francis Génicot irait même jusqu'à parler d'un phénomène de symbiose, dans la seconde moitié du XIIe siècle, entre les architectures de Meuse et de Rhénanie²⁵²².

Les formules décoratives du roman tardif, dans lesquelles la formule de la galerie naine doit être intégrée, connurent cependant une plus grande fortune en Rhénanie²⁵²³. Les églises

²⁵¹⁷ Luc Francis Génicot percevait une évolution s'échelonnant de Saint-Pierre de Xhignesse à Saint-Nicolas-en-Glain et Saint-Pierre de Saint-Trond, en passant par Vyles et Avennes. L'abside occidentale de Sainte-Croix en aurait constitué l'ultime expression (L.-F. GÉNICOT, *Les églises romanes du pays mosan*, Celles 1970, p. 100 et sv. et catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, VII 38) ; Le cas de Saint-Pierre de Saint-Trond est cependant assez problématique car la galerie naine semble avoir été totalement restituée lors des travaux de restauration du XIXe siècle. La découverte d'une photographie antérieure aux restaurations, montrant une abside dépourvue de galerie, allait même pousser André Courtens à mettre en doute la caractère fondé de cette restitution (A. COURTENS, *op.cit.*, p. 39-40).

²⁵¹⁸ S. BRIGODE, *op.cit.*, p. 282.

²⁵¹⁹ H. E. KUBACH, *Trier und Speyer, Römische und romanische Wandgliederung*, dans *Neues trierisches Jahrbuch*, 1963, p. 30-37.

²⁵²⁰ G. KAHL, *Die Zwerchgalerie*, Würzburg, 1939 ; VERBEEK, *Ottonische und staufische Wandgliederung am Niederrhein*, dans *Beiträge zur Kunst des Mittelalters*, Berlin, 1950, p. 70 et sv.; H. E. KUBACH, *Die spätromanische Baukunst des Maaslandes*, dans *Das Münster* 7, 1954, p. 205 et sv.; H. E. KUBACH, *Der Dom zu Speyer*, Darmstadt, 1976; H. E. KUBACH, *Zur Entstehung der Zwerchgalerie*, dans *Kunst und Kultur am Mittelrhein*, Festschrift F. Arens, 1981-82, p. 21-26.

²⁵²¹ H. E. KUBACH, *Saint-Nicolas-en-Glain. Ein Schwesterbau von Schwarzhendorf*, dans *Kunstchronik*, 7, 1953, p. 92-sv.

²⁵²² L. F. GÉNICOT dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, VII 25, p. 116 ; Idée que l'on retrouvera en 1989 chez Kubach et Verbeek ; H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *op.cit.*, p. 342-348 et 367-368.

²⁵²³ S. HOHMANN, *Blendarkaden und Rundbogenfriese der frühromanik*, Francfort-sur-le-Main, 1999.

mosanes plus sélectives, limitaient, en effet, généralement les galeries naines et les rangées de niches aveugles à la décoration des absides et des chevets plats. La voûte d'arête semble, quant à elle, apparaître pour la première fois à Saint-Pierre de Saint-Trond. Seule l'église Sainte-Croix, au début du XIIIe siècle, semble avoir adopté le style roman tardif rhénan dans sa forme ultime. Jean-Claude Ghislain, en 1967, percevant cette particularité mosane comme un retard par rapport aux formes rhénanes, allait proposer de repousser la datation de Saint-Nicolas-en-Glain au début du XIIIe siècle. Il ne serait cependant guère suivi dans cette hypothèse²⁵²⁴.

Elisabeth Den Hartog, qui rejetait la datation tardive avancée par Ghislain, voyait précisément dans l'apparition simultanée d'une galerie naine, à Glain et Schwarzhendorf, la preuve que dans aucun cas l'architecture mosane n'avait été à la traîne du modèle rhénan²⁵²⁵. Dans cette optique, elle allait échafauder une hypothèse totalement inédite. Dans les recherches antérieures, il avait souvent été question de la parenté évidente reliant l'abside de Saint-Servais de Maastricht et quelques exemples rhénans, pourvus d'absides à galeries naines et doubles tourelles (Bonn, Saint Géréon de Cologne, Maria Laach, ...).

Albert Verbeek avait vu, dans l'abside à tourelles de Bonn Munster un *Schöpfungsbau*, c'est à dire une œuvre pilote, d'où dériveraient les autres constructions du même type. L'achèvement de cette abside, dès 1153, impliquait une datation postérieure pour les autres exemples du groupe²⁵²⁶. Sous cette optique, la datation des remaniements de l'abside orientale de Saint-Servais de Maastricht était repoussée sous la prévôté d'Arnold von Wied (1138-1151)²⁵²⁷. Elisabeth Den Hartog, soulignant l'étroite parenté structurelle de cette abside avec celle de la cathédrale de Spire²⁵²⁸, inversait la série en faisant de Maastricht une œuvre pionnière²⁵²⁹. Elle allait même plus loin en proposant de voir dans l'abside de Saint-Servais le modèle commun, utilisé vers le milieu du XIIe siècle, pour les églises de Glain et de Schwarzhendorf²⁵³⁰.

²⁵²⁴ J.-C. GHISLAIN, *Saint-Nicolas-en-Glain. La priorale disparue et ses sculptures conservées*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 52, 1967/73, p. 49-87.

²⁵²⁵ J.-C. GHISLAIN, *Saint-Nicolas-en-Glain. La priorale disparue et ses sculptures conservées*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 52, 1967/73, p. 49-87.

²⁵²⁶ A. VERBEEK, *Das Münster in Bonn*, dans *Rheinische Kunststätten*, 213, 1979, p. 7-8.

²⁵²⁷ Contrairement à la datation sous Gérard de Are proposée par Aart Mekking, comme nous l'avons déjà évoqué.

²⁵²⁸ Les autres exemples du groupe se caractérisent par des bandeaux horizontaux, accentuant l'horizontalité plutôt que la verticalité, comme à Spire et Maastricht.

²⁵²⁹ E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 58-63

²⁵³⁰ *Idem*, p. 63-67 ; Le fait qu'Arnold von Wied ait été également le commanditaire de Schwarzhendorf semblerait apporter un élément probant à cette hypothèse.

Un dernier point, relatif aux influences lombardes, doit encore être mentionné. Il s'agit de la question des pseudo-transepts, caractéristiques des grandes cathédrales d'Italie du nord²⁵³¹, et présents, également, sur quelques églises mosanes du XIIe siècle. Parmi les principaux exemples rhéno-mosans, il convient de citer Notre-Dame d'Utrecht, Notre-Dame de Maastricht et l'église abbatiale de Rolduc.

Philippe Verdier, qui au début des années 1950, avait consacré plusieurs études à cette question, soulignait la parenté étroite unissant les églises italiennes et mosanes²⁵³². À sa suite, Jan Timmers, Paul Rolland, et Hanns Erich Kubach devaient également reprendre cette problématique²⁵³³. Alors que Notre-Dame d'Utrecht semblait dériver de la cathédrale de Novarre, Maastricht et Rolduc se rattachaient davantage aux structures de Santa Maria del Popolo, à Pavie.

La construction des cathédrales lombardes remontant aux années 1120-1130, et les exemples mosans à la décennie suivante, on considéra qu'un phénomène de transfert direct de l'Italie vers la Meuse avait dû se produire. Les annales de l'abbaye de Rolduc évoquaient la reconstruction de l'abbatiale suivant un *scemate longobardino*, ce qui fut interprété comme une confirmation de cette théorie²⁵³⁴.

D'autres principes architecturaux liés à la présence des pseudo-transepts, comme, par exemple, l'alternance de travées de type bas et haut²⁵³⁵, ou encore l'alternance de voûtes d'arêtes ou d'ogives et de berceaux transversaux, trouvent leur modèle direct dans l'architecture romane du nord de l'Italie²⁵³⁶.

²⁵³¹ Arthur Kingsley Porter avait intégré les pseudo-transepts dans sa définition de l'architecture lombarde du XIIe siècle ; A. K. PORTER, *op.cit.*, tome II p. 316-325 et planches 156-158.

²⁵³² P. VERDIER, *L'origine structurale et liturgique des transepts de nef des cathédrales de Novara et de Pavie*, dans *Arte del Primo millenio*, Turin, 1953, p. 345 et sv. ; *Les transepts de nef*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école française de Rome*, 64, 1952, p. 179-215.

²⁵³³ J. J. M. TIMMERS, *Scemate longobardino*, dans *Maasgouw*, 72, 1953, col. 162-166 et dans *De kunst van het Maasland*, p. 115-122 ; P. ROLLAND, *Scemate longobardino, Basse-Meuse/Bas-Rhin*, dans les *Cahiers techniques de l'art*, 3-1, 1954, p. 21 et sv. ; E. KLUCKHOHN, *Die Bedeutung Italiens für die romanische baukunst und Bauornamentik in Deutschland* (article posthume), dans 16, 1955, p. 11-20 ; H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *Katalog*, 1976, p. 1165-1166 *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* ; et du même, *Architektur Geschichte und Kunstlandschaft*, p 324-328.

²⁵³⁴ « *deposito interea sacrario construerunt criptam in eodem loco sacerdos et frater Embrico jacentes fundamentum monasterii scemate longobardino* » (d'après P.S. EVERTS, *De Annales Rodenses en de bouw der Abdijkerk van Rolduc*, dans *Publications*, LXXXV, 1949, p. 99) ; Les spécialistes se sont longtemps questionnés quant à sa signification exacte. C'est Jan Timmers qui, le premier, suite à l'étude de Philippe Verdier, proposera it d'y voir une allusion à l'aménagement de la nef, selon le procédé des travées alternées et transepts de nefs comme dans les cathédrales d'Italie du nord ; J.J.M. TIMMERS, *Scemate Longobardino*, dans *Maasgouw*, col. 162.

²⁵³⁵ La présence de cette caractéristique, à Saint-Barthélemy de Liège, incitait Elisabeth Den Hartog à repousser la datation de sa nef dans les années 1140 ; E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 88.

²⁵³⁶ Arthur Kingsley Porter fut le premier à mettre en évidence l'apparition précoce de voûtes d'ogives dans l'architecture lombarde de la fin du XIe siècle. Il remettait de cette manière en question les théories couramment

En poursuivant les recherches bien au-delà des exemples italiens du XIIe siècle, on se rend aisément compte que le pseudo-transept semble trouver son origine dans l'architecture de la basse antiquité romaine. On le retrouve ensuite dans l'architecture italienne du XIe siècle, par exemple à Côme et à Ravenne. Elisabeth Den Hartog estimait que la basilique de Trèves, qui présente également des structures apparentées aux pseudo-transepts²⁵³⁷, devait avoir constitué le principal modèle des églises italiennes des XIe et XIIe siècle. Elle rappelait, dans ce sens, que le nord de l'Italie, au XIe siècle était un territoire impérial et que ses principaux évêques étaient d'origine germanique. La reprise de caractéristiques trévires dans les cathédrales lombardes devait, selon elle, être perçue dans le sens d'une affirmation d'appartenance à l'Empire. Les églises mosanes devaient procéder d'une même intention politique²⁵³⁸.

e. la question de l'architecture clunisienne et prémontrée

Les spécialistes semblent s'être fort peu préoccupés de l'étude et de l'analyse des pratiques architecturales spécifiques à certains ordres religieux. Les débats relatifs au petit prieuré clunisien de Saint-Pierre-et-Paul de Saint-Séverin-en-Condroz constituent, à cet égard, une relative exception. Ce charmant édifice se caractérise, contrairement à une majorité d'églises mosanes, par un étagement des volumes, au niveau de la croisée la croisée, et par une entrée axiale. Il n'y a pas de tour occidentale. Par ailleurs, la présence d'un transept haut et d'un chœur à absidioles fut interprétée, par certains auteurs, comme une influence directe de la Bourgogne clunisienne.

En 1946, Albert Degand consacrait à cet édifice une intéressante étude monographique, dans laquelle s'attachait à mettre en évidence la présence, sur cet édifice, d'un ensemble de caractéristiques qu'il considérait comme résolument mosanes, comme, par exemple, les

répandues au début du XXe siècle d'une création de la voûte ogivale sur le territoire français ; A. KINGSLEY PORTER, *Construction of gothic and Lombard vaults*, Newhaven, 1911 ; et *op.cit.* , II, n. 335 ; voir également à ce sujet G. BAZIN, *op.cit.* , p. 279 ; l'utilisation précoce de voûtes de différents types à Rolduc, Utrecht et Maastricht pose également la question de l'origine de la voussure des églises mosanes, généralement associée au phénomène de transition vers le gothique.

²⁵³⁷ C'est Philippe Verdier qui avait signalé cette particularité, déjà présente sur l'édifice bas-antique, et reprise par Poppon dans ses travaux de reconstruction, au début du XIe siècle. Il est intéressant de relever que, à la même époque, l'église abbatiale de Saint-Trond semble avoir présenté un dispositif analogue. Remarquons toutefois que Philippe Verdier, s'il signale les diverses occurrences du type pseudo-transept dans les églises rhéno-mosanes et italiennes des XIe et XIIe siècle, ne semble s'être interrogé ni sur les relations existant entre ces différents édifices, ni sur la valeur symbolique éventuelle de ce parti architectural ; P. VERDIER, *op.cit.* , p. 194-196.

²⁵³⁸ E. DEN HARTOG, *op.cit.* , p. 88-90.

chapiteaux cubiques des colonnes, les amples arcatures de type ravennate sur la façade, les lésènes des bas-côtés, et les bandes lombardes du chevet. Il signalait, par ailleurs, l'occurrence de tours de croisée et de supports alternés sur un certain nombre d'édifices mosans. Par un intéressant effet de miroir, rappelant les origines liégeoises d'Hézelon, à qui on attribuait alors la conception de Cluny III, il suggérait de situer sur les rives de la Meuse le berceau artistique du magistral complexe bourguignon²⁵³⁹.

Cette hypothèse audacieuse ne manquerait pas d'irriter certains auteurs. La réaction d'André Courtens serait, à cet égard, assez symptomatique. Il voyait en effet, dans l'exposé de Degand, « *la manifestation d'un patriotisme régional poussé à outrance* ». La petite priorale était, selon lui, l'œuvre d'un architecte local influencé par la France. En guise de conclusion, il affirmait, sur un ton péremptoire :

« *Saint-Pierre-et-Paul est un monument où la conception des effets et des masses est française, l'alternance des supports scaldienne et dont le décor est resté mosan.* »²⁵⁴⁰

Par la suite, toutefois, la question des influences bourguignonnes sur le petit prieuré condruzien devait être revue sous un point de vue nettement plus conciliateur ; si l'influence de Cluny sur ses filiales mosanes restait un fait incontestable, l'échange ne semblait cependant pas s'être produit de manière unilatérale²⁵⁴¹. Par ailleurs, d'un point de vue strictement formel, plusieurs études tendaient à montrer que les transepts hauts, les tours de croisée et l'alternance des supports, s'ils étaient plus rares, n'étaient pas totalement inédits dans l'architecture mosane du XIIe siècle²⁵⁴².

Jan Timmers considérait, à cet égard, que l'alternance des supports, dans la nef, pouvait être interprétée, tout autant comme une survivance ottonienne, que comme un apport de l'Italie du nord²⁵⁴³. Jacqueline Leclercq-Marx estimait, de son côté, que ce dispositif pouvait être compris comme une tentative de voûture avortée, hypothèse dont elle pensait trouver une confirmation dans la présence de voûtes d'arête, sur les collatéraux et le transept²⁵⁴⁴.

²⁵³⁹ A. DEGAND, *L'église romane de Saints-Pierre-et-Paul de Saint-Séverin-en-Condruz*, dans *Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois*, n° 66, 1946-48, p. 47-159.

²⁵⁴⁰ A. COURTENS, *Belgique Romane*, Bruxelles, 1969, p. 35-36.

²⁵⁴¹ Au sujet des influences clunisiennes en région mosane voir J. STIENNON, *Cluny et Saint-Trond au XIIIe siècle*, dans *Anciens pays et Assemblées d'Etat*, t. VIII, Louvain, 1955, p. 57-86 ; *Hézelon de Liège, architecte de Cluny III*, dans *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, p. 345-358 ; ces deux articles sont réédités dans *Un Moyen Age pluriel*, Malmédy-Liège, 1999.

²⁵⁴² H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *op.cit.*, p. 322; E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 21.

²⁵⁴³ J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maastrand*, p. 199.

²⁵⁴⁴ « *Cette voûte aurait encore renforcé l'esprit spécifiquement « roman » de cette église par ailleurs dépourvue d'avant-corps.* » (J. LECLERCQ-MARX, *op.cit.*, p. 98).

Plus récemment, Albert Lemeunier devait rappeler que, indépendamment de l'inconsistance des arguments matériels rapprochant Saint-Pierre-et-Paul de l'architecture bourguignonne, ce prieuré n'en restait pas moins une fondation clunisienne²⁵⁴⁵.

En réalité, le cas du prieuré de Saint-Séverin-en-Condroz (**pl. 95-1**) illustre particulièrement bien le caractère à la fois théorique et artificiel du concept de *Kunstlandschaft*. Dans leur volonté d'homogénéiser envers et contre tout le paysage architectural mosan, certains spécialistes ont commis l'erreur de ne réserver aucune place aux formules importées de l'extérieur. Or, comme chacun le sait, l'art ne connaît pas de frontière. Ce poncif semble d'autant plus vrai pour le contexte religieux du moyen âge occidental, caractérisé par la toute puissance de certains ordres religieux, et de leur idéal esthétique et philosophique. Le cas du prieuré Saints-Pierre-et-Paul ne constitue d'ailleurs pas une exception au sein du patrimoine mosan, riche en emprunts formels de différents types, et ce, dans le domaine de l'architecture comme dans d'autres modes d'expression artistique. En réalité, hors de tout ceci, une constatation semble s'imposer ; de toute évidence les spécialistes de l'architecture mosane semblent avoir éprouvé un profond malaise devant les édifices, qui, tant par leur apparence générale qu'au travers des solutions apportées à certains problèmes spécifiques, viennent considérablement ébranler le concept d'une architecture régionale.

Les collégiales de Floreffe, Parc et Postel introduisent, quant à elles, la question de l'architecture prémontrée. L'ordre de prémontré, introduit en région mosane par saint Norbert en personne, en 1121, semble avoir joué un rôle capital, mais encore mal défini, dans le prestigieux essor artistique du XIIe siècle. Les spécialistes de l'enluminure mosane ont, depuis longtemps déjà, signalé l'intérêt des manuscrits prémontrés : les Bibles de Floreffe, Parc, et Bonne-Espérance, ainsi que les évangiles d'Averbode, pour ne citer que la pointe de l'iceberg. La chronologie de ce groupe, ses rapports avec les manuscrits bénédictins et l'orfèvrerie mosane contemporaine ont enflammé de savants débats²⁵⁴⁶. Il était donc légitime de s'interroger quant à la spécificité d'une architecture norbertine en terre mosane²⁵⁴⁷. Malheureusement il semble que la question ait été faussée, dès le départ, par l'état de conservation déplorable des principaux édifices concernés. L'abbatiale de Floreffe, première

²⁵⁴⁵ A. LEMEUNIER, dans *Architecture romane en Belgique, op.cit.*, p. 62.

²⁵⁴⁶ Nous invitons le lecteur à se reporter au chapitre consacré à l'enluminure.

²⁵⁴⁷ R. Lemaire fut le premier à évoquer cette question ; R. LEMAIRE, *Romaanse bouwkunst in de Nederlanden*, Louvain, 1952.

fondation prémontrée sur le territoire du diocèse de Liège, ne conserve plus que le bras nord du transept de l'église consacrée en 1165. Quelques bâtiments conventuels sont également conservés dans leur état originel.

Suite à une campagne archéologique, en 1973, Luc Francis Génicot devait avancer une reconstitution du plan des principaux édifices. Il relevait, dans ces bâtiments, une forte influence de l'architecture monastique cistercienne²⁵⁴⁸.

Deux ans auparavant, Jan Timmers s'était également penché sur la question de l'architecture prémontrée en terre mosane. Parallèlement à Floreffe, il évoquait également les églises de Parc et de Postel, érigées dans la première moitié du XIII^e siècle. Sa perception de la question, relativement superficielle, était essentiellement fondée sur les plans publiés par Lemaire en 1952. Tout comme Génicot, il relevait sur tous ces édifices l'influence conjuguée des traditions architecturales mosanes et cisterciennes. Il attribuait certaines formes « gothicisantes » à une influence de l'architecture scaldienne²⁵⁴⁹.

Il faut sans doute déplorer que les recherches en soient restées là. En effet, depuis une trentaine d'années, aucun élément réellement novateur ne semble, en effet, être venu alimenter les débats. La raison de cette stagnation doit certainement être imputée, comme le soulignait justement Mathieu Piavaux, au fait que l'architecture norbertine, fort méconnue, doit encore faire elle-même l'objet d'une étude fondamentale²⁵⁵⁰.

D. l'architecture gothique en région mosane

1. historique des recherches

D'une manière assez paradoxale lorsque l'on prend en considération la précocité d'un intérêt archéologique pour le style gothique, l'architecture mosane des XIII^e et XVI^e siècles semble n'avoir jamais suscité le même intérêt que l'étude des édifices romans, de sorte que ce domaine de recherche accusa, assez rapidement, un important retard.

Dès les premiers débats, la question d'une spécificité de l'architecture gothique mosane tendit à se perdre dans les virulentes polémiques opposants les spécialistes au sujet de l'origine géographique de ce style.

²⁵⁴⁸ L. F. GÉNICOT, *Les constructions médiévales de l'ancienne abbaye de Floreffe*, Louvain, 1973.

²⁵⁴⁹ J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 195-196.

²⁵⁵⁰ M. PIAVAUX, *op.cit.*, p. 52-54.

En 1825, Sulpice Boisserée, dans un article du *Messenger des sciences et des arts*, avait situé le berceau de l'architecture ogivale en Flandre, sur le territoire de la Belgique actuelle et dans le nord de la France. Par la suite, il finirait toutefois par se raviser pour adopter l'hypothèse, alors répandue chez les archéologues français, selon laquelle le gothique serait d'abord apparu en Ile-de-France, en Champagne et en Picardie²⁵⁵¹.

Schayes, dans son mémoire sur l'architecture ogivale, en 1840, affirmait toujours :

« Ainsi la Belgique n'est pas seulement une de ces contrées où le style ogival a commencé à fleurir le plus tôt, mais en même temps une de celle où il a disparu le plus tard, ... »²⁵⁵².

Cinq ans plus tard, Adolphe Napoléon Didron, en postface au rapport que Schayes avait adressé aux *Annales archéologiques*, écrivait :

« Il n'en reste pas moins que la Belgique a été le premier pays d'Europe à adopter le système ogival ; c'est vraiment là qu'on trouve, après la France, les plus anciens monuments construits en ogive »²⁵⁵³.

L'enthousiasme des débuts devait toutefois rapidement céder la place à une certaine indécision ; toutes les provinces Belges n'avaient visiblement pas été également perméables aux nouveaux courants d'influences. La Meuse, à cet égard, semblait avoir été particulièrement peu réceptive. Après quelques tentatives précoces et individuelles, elle s'était avérée incapable de réaliser une interprétation originale des nouvelles tendances. La destruction d'édifices majeurs, comme la cathédrale Saint-Lambert, renforçait encore cette impression de décalage par rapport aux régions plus réceptives, comme le Tournaisis et le Brabant.

Cette pauvreté apparente du gothique mosan contribue certainement à expliquer, au moins en partie, l'inertie persistante du discours scientifique. Seules les réalisations tardives du gothique flamboyant retenaient alors quelque peu l'attention²⁵⁵⁴.

Le point de vue de Marcel Laurent mérite à cet égard d'être rappelé. Il considérait en effet les principales réalisations mosanes du gothique flamboyant, Saint-Paul et Saint-Jacques

²⁵⁵¹S. BOISSERÉE, dans *Messenger des Sciences et des Arts*, 1825 ; A.G.B. SCHAYES, *Du mouvement archéologique en Belgique*, dans *Annales archéologiques*, 3, 1845, p. 65.

²⁵⁵²A.G.B. SCHAYES, *Mémoire sur l'architecture ogivale*, p. 15.

²⁵⁵³A. N. DIDRON, *Annales archéologiques, op.cit.*, p. 65, n. 1.

²⁵⁵⁴Voir n. 7.

de Liège, ainsi que Saint-Hubert en Ardennes, comme la concrétisation d'une « libération » par rapport aux modèles français²⁵⁵⁵.

Il faudrait en réalité attendre la première édition de *l'art en Belgique*, de Paul Fierens, en 1939, pour trouver, au sujet du gothique mosan, la première synthèse digne de ce nom²⁵⁵⁶. Paul Rolland y envisageait le XIII^e siècle comme une période charnière, au cours de laquelle la Meuse se serait graduellement détachée du Saint Empire, pour s'ouvrir, à l'influence grandissante de la France, et ce, à la fois au point de vue politique, spirituel et artistique. Mises à part les Collégiales de Tongres et de Huy, incontestablement influencées par des modèles français, il relevait, dans les principales réalisations gothiques mosanes, un ensemble de particularités régionales teintées de traditionalisme. Les églises mosanes étaient, dans ce sens, définies par l'emploi de matériaux d'origine locale, comme le calcaire de Meuse, le grès houiller ou le tuffeau, par la récurrence des chevet plats au XIII^e siècle, polygonaux au siècle suivant, et par la création de certains éléments originaux, comme par exemple les chapiteaux à feuilles de plantain. L'architecture mosane s'était en revanche montrée peu réceptive aux plans cruciformes, aux tribunes véritables et aux déambulatoires à chapelles rayonnantes, caractéristiques du gothique français. Le conservatisme mosan transparaisait, en revanche, dans le maintien des chœurs et des tours occidentales, dans le goût pour les galeries naines, les arcs aveugles et les frises d'arcatures extérieures, à peine adaptés aux nouveaux critères stylistiques.

L'esprit de synthèse dont semble alors faire preuve Paul Rolland ne peut masquer la complexité évidente de la problématique. Avec le recul, son discours semble quelque peu réducteur.

Simon Brigode, qui, en 1944, s'attela à son tour à l'étude des églises gothiques de Belgique, estimait, pour sa part, qu'il n'y avait pas eu, à l'époque gothique, d'architecture mosane à proprement parler. Les influences avaient été multiples, mais les architectes mosans s'étaient avérés incapables d'en faire la synthèse. Il expliquait ce manque de créativité, cette inertie artistique, par le ralentissement économique qui avait alors frappé la région mosane²⁵⁵⁷.

²⁵⁵⁵ On peut s'interroger quant à la présence de Saint-Hubert dans cette sélection d'édifices « mosans ». Marcel Laurent empruntait la plupart de ces observations à l'ouvrage que Paul Parent, professeur à l'Université libre de Bruxelles, avait consacré à l'architecture des anciens pays Bas méridionaux ; P. PARENT, *L'architecture des Pays-Bas méridionaux (Belgique et nord de la France), aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles*, Paris-Bruxelles, 1926.

²⁵⁵⁶ P. ROLLAND, dans *L'art en Belgique*, P. FIERENS (éd.), Bruxelles, 1939, p. 54-61.

²⁵⁵⁷ Il est difficile de ne pas reconnaître, dans cette affirmation, l'influence des conclusions de Félix Rousseau : « Au XIII^e siècle, la page est tournée. Le Brabant prend le pas sur la région liégeoise. L'hégémonie politique, la supériorité économique se déplacent vers le nord » (F. ROUSSEAU, *L'art mosan*, dans *Annales de la société archéologique de Namur*, 39, 1930, p. 209).

La Meuse ne devait, selon lui, sortir de cette torpeur qu'au XVI^e siècle, grâce à la mise en route de quelques grands chantiers de style flamboyant²⁵⁵⁸.

Raymond M. Lemaire, en 1957, dans la troisième édition de l'ouvrage collectif de Paul Fierens, développait une argumentation analogue²⁵⁵⁹. Alors que les églises de campagne avaient pendant longtemps continué à pratiquer une architecture hybride, mêlant une conception romane à des formes gothiques, les grandes églises urbaines et monastiques avaient emprunté leur style aux tendances majeures des gothiques français et brabançon²⁵⁶⁰. Les fameux chapiteaux à feuilles de plantain ne constituaient pas à ses yeux un argument suffisant pour conclure à l'existence d'une véritable école d'architecture. La spécificité mosane des grands chantiers entrepris au XVI^e siècle, après un long immobilisme, était également mise en doute²⁵⁶¹.

L'exposition *Rhin-Meuse*, en 1972, ne semble guère avoir engendré de considérations fort neuves sur le sujet. Seuls trois édifices gothiques figuraient dans le catalogue ; la collégiale de Dinant, l'église Saint-Médard de Jodoigne et l'abbatiale cistercienne de Villers-la-Ville. Le texte des notices se limitait à des questions d'ordre stylistique. Ernst Adam, dans le volume annexe du catalogue, brossait, de son côté, une esquisse particulièrement rétrograde de la diffusion du style gothique dans l'espace mosano-rhénan. La transition vers le gothique était présentée comme une vague de contamination progressant d'ouest en est. À partir du XIII^e siècle, l'architecture rhéno-mosane, qui avait jusqu'alors connu une phase d'apogée, se serait trouvée dans l'incapacité de résister au nouveau style venu de France. La cathédrale Saint-Lambert, la collégiale de Dinant et l'abbatiale de Villers marquaient l'implantation définitive du style gothique en région mosane. Le roman tardif, plus tenace en Rhénanie, n'avait finalement été supplanté qu'au milieu du XIII^e siècle, avec la construction de l'église des Frères Mineurs et de la cathédrale de Cologne. Sous ce point de vue, Ruremonde et Saint-Géréon de Cologne étaient présentés comme des véritables bastions de résistance²⁵⁶².

²⁵⁵⁸ S. BRIGODE, *Les églises gothiques de Belgique*, Bruxelles, 1944 ; et *L'architecture gothique*, dans *la Wallonie. Le pays et les hommes*, p. 305-315.

²⁵⁵⁹ R. M. LEMAIRE, *L'architecture gothique*, dans *L'art en Belgique*, P. FIERENS (éd.), 3^e éd., 1957, p. 67-100.

²⁵⁶⁰ En 1971, dans son étude du gothique en Belgique, Jacques Van de Walle limitait encore la question du mosan au problème des influences brabançonnes ; A. L. J. VAN DE WALLE, *De gothiek in België*, Bruxelles, 1971, p. 63.

²⁵⁶¹ R.M. Lemaire reconnaissait effectivement, dans le style flamboyant d'Aart van Mulcken, des éléments empruntés à la fois au gothique germanique et au vocabulaire ornemental de la Renaissance ; *Idem*, p. 94-97 et 99.

²⁵⁶² E. ADAM, *Zur mittelalterlichen Architektur an Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 149.

Les chapitres consacrés à l'architecture gothique, dans le deuxième tome du *Kunst van het Maasland*, devaient se démarquer sensiblement des études antérieures. Le territoire envisagé recouvrait à la fois la Meuse belge et hollandaise²⁵⁶³. Comme cela avait déjà été le cas pour l'architecture romane, parallèlement aux grands édifices urbains, Jan Timmers réservait une place importante aux petites églises rurales. De toute évidence, l'ampleur et la diversité architecturale des principaux témoins semblent avoir engendré certaines difficultés d'ordre méthodologique. Pour les résoudre, Timmers allait diviser le territoire en deux zones principales; la Meuse moyenne et la basse Meuse. Cette dernière se trouvait, à son tour, partagée entre Limbourg belge et hollandais.

Mises à part ces quelques nouveautés, le discours, essentiellement descriptif, ne sortait guère des sentiers battus. La description du groupe méridional, peut être située dans la lignée des publications de Simon Brigode. Les églises de la Meuse moyenne y sont, en effet, présentées comme une synthèse d'influences françaises et bourguignonnes, associée à de fortes réminiscences romanes. Le Limbourg néerlandais est intégré dans une même tendance. Le Limbourg belge est, en revanche, envisagé en regard de l'influence du gothique brabançon²⁵⁶⁴. Il est intéressant, à ce sujet, de remarquer que, avant lui, Raymond Lemaire percevait déjà les églises du Limbourg belge comme un groupe distinct au sein du corpus mosan²⁵⁶⁵.

La plupart des études évoquées ci-dessus se caractérisent par un immobilisme assez frappant. L'argumentation se limite à des critères d'ordres stylistiques ce qui, dans la plupart des cas, conduit à la négation de tout caractère unitaire du gothique mosan. Les auteurs ne furent visiblement guère tentés de s'aventurer vers des terrains méthodologiques plus novateurs.

Dans ce sens, l'étude que Luc Francis Génicot et Thomas Coomans consacrèrent au gothique mosan, dans le cadre de la collection *Architecture en Belgique*, marque une césure nette par rapport aux publications antérieures²⁵⁶⁶. Conscients des lacunes importantes présentées par les méthodologies traditionnelles, les deux auteurs conservent, au sujet du

²⁵⁶³ Dès la fin des années 1940, Ozinga avait étudié le phénomène de l'architecture gothique néerlandaise ; D. M. OZINGA, *Duizend jaar bouwen in Nederland*, I, Amsterdam, 1948 ; *De gotische kerkelijke bouwkunst*, Amsterdam, 1953.

²⁵⁶⁴ J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, volume II, p. 15-76.

²⁵⁶⁵ R. M. LEMAIRE, *op.cit.*, p. 96-97.

²⁵⁶⁶ L. F. GÉNICOT et T. COOMANS, *Introduction*, dans *Architecture gothique en Belgique*, Bruxelles, 1997, p. 7-17 et *La région mosane*, dans *Idem*, p. 64-81.

gothique mosan, une prudente réserve. Ils constatent, avec lucidité, que leurs prédécesseurs, en se concentrant sur des critères tels que le style et le matériau, ont négligé certains aspects capitaux, liés au concept même du bâtiment. Ils dénoncent également la longévité d'une conception nationaliste et linéaire de l'architecture dérivée directement des traités du XIXe siècle. Le manque de renouvellement du discours scientifique constitue à leurs yeux un obstacle majeur à la définition d'une école mosane d'architecture gothique. Ce constat d'impuissance devant les carences de l'historiographie belge va de paire avec un regard résolument neuf sur le sujet.

Pour ces deux auteurs, les dernières années du XIIe siècle et le XIIIe siècle semblent avoir correspondu à une période de formation, englobant la Belgique entière, et au cours de laquelle on aurait assisté à différentes expérimentations plus ou moins accomplies. Il se serait agi d'une période de mutation, caractérisée par de multiples expérimentations individuelles. Le rôle des grands chantiers épiscopaux est également envisagé²⁵⁶⁷. Les XIVe et XVe siècles, période de grande activité constructrice pour le Brabant voisin, sembleraient, en revanche, avoir constitué, pour la Meuse, une période de profonde inertie²⁵⁶⁸. Par contraste, le XVIe siècle était présenté comme une période d'intense renouveau²⁵⁶⁹.

2. questions disputées

a. le style de transition

La notion de style de transition est un pur produit de l'historiographie du XIXe siècle. Elle s'intègre dans une conception purement linéaire et progressive de l'histoire de l'art. L'aménagement de phase de transition permettait aux scientifiques d'apporter de confortables nuances aux limites arbitraires établies entre les grandes périodes artistiques. Arcisse de

²⁵⁶⁷ En ce qui concerne plus précisément la région mosane, l'influence du chœur oriental de la cathédrale Saint-Lambert, dont la reconstruction est entamée vers 1195, est relevée à Saint-Materne de Walcourt et Notre-Dame de Dinant ainsi que, d'une certaine manière, à Villers-la-Ville

²⁵⁶⁸ Le chantier épiscopal se poursuit, certaines églises urbaines sont complétées ou réactualisées. Notre-Dame de Huy, dont la reconstruction prendra plus de deux siècles est entamée. Des églises rurales subissent également alors un processus analogue de modernisation ; *Idem*, p. 64-81.

²⁵⁶⁹ Il ne s'agit pas ici de quelque chose de résolument neuf. Quelques observations, découlant de recherches récentes, introduisent toutefois, dans l'analyse de cette période tardive, un élément de nouveauté. Nous songeons par exemple à la mise en évidence de deux sous-groupes relativement homogènes ; tout d'abord un ensemble d'églises de la région hutoise caractérisées par la présence de têtes grotesques sur la retombée en larmier des archivoltés, et ensuite la série cohérente regroupant les églises de Wéris, Chardeneux et Flostoy, dont le dégagement intérieur traduit de manière précoce l'esprit de la contre-réforme ; *Idem*.

Caumont, en 1831, dans son *Cours d'Antiquités Monumentales*, envisageait les développements du style ogival en quatre phases, la phase primaire correspondant à la transition entre l'architecture romane et l'architecture gothique à proprement parler²⁵⁷⁰. Par la suite, il devait toutefois revenir sur ce classement. En intégrant la phase de transition dans l'évolution du style roman, il aboutirait finalement sur le système ternaire que nous connaissons encore à l'heure actuelle²⁵⁷¹.

En Belgique, c'est à notre connaissance Antoine Schayes qui, le premier, ferait allusion à un style de transition²⁵⁷². D'une manière assez étonnante toutefois, dans son *Mémoire sur l'architecture ogivale*, il affirmait que ce style était déjà perceptible dès la seconde moitié du Xe siècle²⁵⁷³. La publication de son *Histoire de l'architecture* lui donnerait l'occasion de rectifier sa chronologie ; la phase de transition, caractérisée par une architecture hybride, mi-partie romane et ogivale²⁵⁷⁴, était située entre le premier quart du XIIe siècle et la moitié du siècle suivant²⁵⁷⁵.

Bon nombre de publications, au siècle suivant, accorderaient encore un certain crédit à ce concept de transition, et ce, alors que les archéologues français y avaient renoncé depuis un certain temps²⁵⁷⁶. Cet attachement des scientifiques belges à un discours théorique suranné pourrait, à notre sens, trouver une forme d'explication dans l'influence exercée sur leur propos par la notion de *Spätromanik* développée dans les milieux scientifiques d'Outre-Rhin²⁵⁷⁷. Or, il est clair que les dernières expressions de ce roman tardif, semblaient recouvrir,

²⁵⁷⁰ A. de CAUMONT, *Cours d'Antiquités monumentales*, 4^e partie, Paris 1831.

²⁵⁷¹ Il s'agit bien entendu du gothique primaire ou lancéolé, gothique secondaire ou rayonnant, gothique tertiaire ou flamboyant ; A. de CAUMONT, *Histoire sommaire de l'architecture au Moyen Age*, Paris, 1837.

²⁵⁷² Le baron de Reiffenberg s'en tenait quant à lui à une tripartition entre *gothique ancien*, *gothique moderne* et *gothique corrompu* ; F. de REIFFENBERG, *Essai sur la statistique ancienne de la Belgique*, 2^e partie, p. 148.

²⁵⁷³ A.G.B. SCHAYES, *Mémoire sur l'architecture ogivale*, p. 16.

²⁵⁷⁴ Schayes intégrait dans cette période la cathédrale Saint-Lambert, l'abbaye de Floreffe, l'église Sainte-Croix à Liège, l'abbaye de Villers, Notre-Dame de Ruremonde, le porche de Saint-Servais de Maastricht, et l'église Saint-Christophe de Liège ; voir également, pour cette dernière, l'étude monographique de Jules Helbig ; J. HELBIG, *Monographie de l'église paroissiale de Saint-Christophe à Liège*, A. VAN ASSCHE (sous la dir.), Liège, 1887.

²⁵⁷⁵ SCHAYES, *Histoire de l'architecture*, tome II, p. 5-6 ; En 1871, la chanoine Reusens s'en tenait encore à de telles conceptions ; E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. II, Louvain, 1871 ; La chronologie de Schayes était établie sur base de l'évolution du gothique français. Reusens envisageait quant à lui, pour l'implantation du gothique en Belgique, un demi siècle de délai par rapport à la France.

²⁵⁷⁶ « L'élaboration du gothique a demandé un siècle. De 1144, date de la consécration du chœur de Saint-Denis, à 1194, date qui amena la reconstruction de Notre-dame de Chartres, le style s'est formé. Les monuments de cette première période ne constituent pas un style intermédiaire de transition. De l'un à l'autre, on constate seulement un phénomène de croissance... » (A. FABRE, *Manuel d'Art chrétien*, Paris, 1928, p. 129).

²⁵⁷⁷ Il n'est pas inutile, à ce sujet, de rappeler que Kubach et Verbeek, en 1989, soutenait encore que la seconde phase du roman tardif rhéno-mosan s'était poursuivie, sans quasiment aucun contact avec le gothique français, jusque dans les années 1230-1240... ; H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *op.cit.*, p. 461-468.

pour le territoire mosan, la même période chronologique que les premières manifestations du style gothique ; d'où la tentation évidente de percevoir la première moitié du XIIIe siècle comme une phase de transition...

En 1932, Jules Dumont, proposerait de repousser dans la seconde moitié du XIIIe siècle l'introduction, à Liège, des premières formes gothiques²⁵⁷⁸. Leurs, en 1943, selon un même processus, intégrerait l'architecture mosane de la première moitié du XIIIe siècle dans les derniers développements du roman tardif rhénan²⁵⁷⁹.

En 1972, dans le catalogue de l'exposition Rhin-Meuse, Luc Francis Génicot écrivait encore :

« *Un demi-siècle de frictions a formé l'intéressante période dite de transition* »²⁵⁸⁰.

La notice explicative qu'il consacrait à Saint-Médard de Jodoigne devait toutefois lui permettre d'apporter une nuance importante à cette affirmation ; il ne s'agissait pas d'un style hybride, mais plutôt de la coexistence de caractéristiques gothiques et romanes, au sein d'un même bâtiment²⁵⁸¹.

Jan Timmers, confronté à son tour à ces questions de style de transition, de roman tardif et de premier gothique s'efforcera, pour sa part, de leur apporter une solution à la fois logique et pragmatique, en les présentant comme des phénomènes simultanés, mais indépendants l'un de l'autre²⁵⁸². L'impression de confusion qui en ressort paraît d'autant plus intense que certains édifices, inclus dans le premier tome dans le roman tardif, sont présentés, dans le second, comme des exemples de la période de transition.²⁵⁸³

Mathieu Piavaux, dans le cadre de son mémoire de licence, abordait en parallèle trois édifices datés de la première moitié du XIIIe siècle : la cathédrale Saint-Lambert de Liège, l'abbatiale de Floreffe et l'église Saint-Maur de Huy. En conclusion à cette étude, il soulignait l'absence de caractéristiques communes permettant de les inscrire tous les trois au sein d'un groupe régional homogène, tant les références architecturales et leur expression

²⁵⁷⁸ J. DUMONT, *Monuments d'architecture de la période ogivale à Liège*, dans *Bulletin de la Société verviétoise d'archéologie et d'histoire*, XXVI, 1932-33, p. 272-276.

²⁵⁷⁹ C. LEURS, *Een en ander betreffende de ontwikkeling van de kerkelijke gothiek in de Nederlanden*, dans *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, t. IX, 1943, p. 137 et sv.

²⁵⁸⁰ Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, VII 40, p. 123

²⁵⁸¹ *Idem*, VII, 42, p. 124.

²⁵⁸² J. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, tome I, p. 181-193, tome 2, p. 4-14.

²⁵⁸³ Ainsi les églises de Ruremonde, Sainte-Croix de Liège, Notre-Dame de Hérent, Saint-Léonard de Zoutleeuw, Saint-Médard de Jodoigne, Houffalize, entre autres, apparaissent invariablement dans les deux chapitres, ce qui contribue à brouiller singulièrement la perception que l'on pourrait se faire de la question.

formelle semblaient varier d'un cas à l'autre²⁵⁸⁴. Avant lui, Jan Timmers avait également formulé, au sujet de cette période, des observations analogues²⁵⁸⁵.

Luc Francis Génicot et Thomas Coomans devaient, quant à eux, rejeter définitivement le concept désuet de style de transition, en lui opposant une perception résolument neuve de la problématique. Ils avaient en effet observé que, alors que l'introduction des nouveaux principes constructifs s'était essentiellement marquée sur les chœurs orientaux, les massifs occidentaux et les contres chœurs semblaient, en revanche, être restés plus fidèles à des schémas romans. Cette évolution à double vitesse, attribuable à des facteurs d'ordre à la fois matériel et symbolique, ouvre la voie vers de nouvelles réflexions²⁵⁸⁶.

b. la cathédrale Saint-Lambert (pl. 96-1 à 2)

Il serait possible, dans le cadre de cette étude, de dresser un bilan historiographique de chaque réalisation majeure du gothique mosan. Nous avons cependant privilégié une approche plus synthétique de la question et de ses débats majeurs.

Il convient toutefois de faire une exception en ce qui concerne la cathédrale Saint-Lambert de Liège, non seulement en raison de son importance capitale dans l'histoire de l'architecture mosane, l'influence qu'elle put exercer, en raison de son statut, sur l'entièreté du diocèse de Liège, mais également en fonction du profond traumatisme induit, dès le début du XIXe siècle, par sa destruction, dans les milieux historiques et littéraires du pays.

Au point de vue chronologique, la cathédrale Saint-Lambert, ravagée par un incendie vers 1185, fut certainement le premier édifice mosan à mettre en pratique les principes constructifs du gothique. Si elle avait pu sortir intacte des troubles révolutionnaires, une place bien plus importante que celle qui lui est en général réservée dans la littérature scientifique, lui aurait sans doute été accordée. En effet, le démantèlement de cet édifice majeur, en privant les spécialistes d'un exemple à la fois précoce et représentatif, dut largement

²⁵⁸⁴ M. PIAVAUX, *L'architecture religieuse de la première moitié du XIIIe siècle dans la vallée de la Meuse*, Mémoire présenté pour l'obtention du grade de licencié en Histoire de l'Art et Archéologie, Université de Liège, Année Académique 1996-1997, p. 140-142 ; Mathieu Piavaux dans un étude de doctorat, en cours de publication, consacrée à la collégiale Sainte-Croix de Liège, aborde également l'étude de cette période capitale de l'architecture mosane ; M. PIAVAUX, *la collégiale Sainte-Croix à Liège. Une architecture singulière aux confins de l'Empire*, Thèse de doctorat, ULg, Année Académique 2005.

²⁵⁸⁵ « *Samenvattend kunnen wij zeggen, dat de laat-romaanse stijl van het Maasland weliswaar belangrijke monumenten heeft voortgebracht, maar dat de strakke lijn, die een stijl werkelijk tot stijl maakt, ontbreekt en dat de ontleningen aan de architectuur uit de aanpalende en verdere gebieden talrijk zijn.* » (J.J. M. TIMMERS, *op. cit.*, p. 193).

²⁵⁸⁶ L. F. GÉNICOT et T. COOMANS, *op.cit.*, p. 33-44.

contribuer à brouiller la perception que ces derniers purent se faire de l'implantation du gothique dans la région.

Il a déjà été fait allusion au désarroi éprouvé par les liégeois devant la perte de leur cathédrale, ainsi qu'à l'abondante littérature que ce triste événement engendra²⁵⁸⁷.

Dès 1846, une importante étude historique lui fut consacrée. L'auteur, François-Xavier van den Steen de Jehay, n'avait pas connu la cathédrale, aussi tirait-il l'essentiel de ses informations des sources manuscrites et des écrits historiques de l'Ancien Régime. Pour les parties descriptives il se référait également au témoignage de témoins suffisamment âgés pour avoir connu l'édifice. Le résultat, au point de vue scientifique, laisse fortement à désirer²⁵⁸⁸.

Ce travail d'amateur, détaillé mais peu fiable, allait pourtant servir de référence pendant plus d'un siècle²⁵⁸⁹. Il faudra en réalité attendre les années cinquante pour que Joseph Philippe et Richard Forgeur dénoncent enfin les grossières erreurs qui s'y trouvaient consignées²⁵⁹⁰.

Les nombreuses études consacrées entre-temps à la cathédrale de Liège se limitaient généralement à ses aspects purement historiques²⁵⁹¹. Le bâtiment médiéval en lui-même, dont on possédait pourtant de nombreuses représentations anciennes, ne semblait engendrer aucun intérêt d'ordre archéologique²⁵⁹². Paul Rolland, en 1939, dans son étude de synthèse du gothique mosan, faisait complètement l'impasse sur la cathédrale Saint-Lambert. Il considérait, dans ce sens, la croisée d'ogives de Notre-Dame de Maastricht, datée vers 1210, comme le plus ancien témoin de l'introduction du style gothique dans la région²⁵⁹³.

²⁵⁸⁷ G. FRANCOTTE, *La démolition de la cathédrale de Saint-Lambert par la révolution liégeoise*, dans *Conférences de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 2^e série, Liège, 1889, p. 96.

²⁵⁸⁸ F.-X van den STEEN de JEHAY, *Essai historique sur l'ancienne cathédrale de Saint-Lambert à Liège*, Liège, 1846.

²⁵⁸⁹ Jean Lejeune s'en inspire encore dans l'étude qu'il consacrait à la période liégeoise des Van Eyck ; J. LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956.

²⁵⁹⁰ R. FORGEUR, *Le plan de la Cathédrale Saint-Lambert à Liège*, dans *B.S.R.V.L.*, t. V, janvier-mars, 1957, p. 137-140 ; R. FORGEUR, *Les gravures du Livre de Xavier van den Steen sur la cathédrale Saint-Lambert*, dans *op. cit.*, V, n° 125, avril-juin, 1959, p. 347-357 ; J. PHILIPPE, *Propos historiques sur la place Saint-Lambert et ses abords* ; Liège, 1956 ; J. PHILIPPE, *Les van Eyck et la genèse mosane de la peinture dans les Anciens Pays-Bas*, Liège, 1960.

²⁵⁹¹ G. RUHL, *La cathédrale Saint-Lambert à Liège*, Liège, 1904 ; T. GOBERT, *Liège à travers les âges*, VII, Bruxelles, 1928, p. 19-113 ; *Emplacement de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert. Un plan peu connu*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique Liégeois*, XXXVI ; E. PONCELET, *Les architectes de la cathédrale Saint-Lambert de Liège*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, XX, 1934, p. 5-38.

²⁵⁹² Luc Francis Génicot, en 1967, serait le premier à tirer un réel parti de cette iconographie ancienne. Son but n'était toutefois pas l'étude du bâtiment gothique mais de son prédécesseur ottonien ; L. F. GÉNICOT, *La cathédrale notgérienne de Saint-Lambert à Liège*, dans *Bulletin des Commissions royales des Monuments et des sites*, XXVII, 1967-1968, p. 7-70 ; Joseph Philippe allait quant à lui publier une compilation de ces vues anciennes, mais sans aucun commentaire archéologique à proprement parler ; J. PHILIPPE, *La cathédrale Saint-Lambert à Liège, gloire de l'occident et de l'art mosan*, Liège, 1979.

²⁵⁹³ Il estimait par ailleurs qu'il s'agissait d'un phénomène de reflux, venu non de France, mais d'Allemagne ; P. ROLLAND, *op.cit.*, p. 54.

Il y avait bien eu une première campagne archéologique, en 1907, mais la véritable révélation de ces fouilles avait été la découverte de vestiges romains et préhistoriques²⁵⁹⁴. En réalité, il faudrait attendre les différentes campagnes de fouilles menées, sur le site de la place Saint-Lambert, de la fin des années septante à la fin des années nonante, pour que l'édifice médiéval et ses nombreuses dépendances, ressurgissent du passé dans toute leur ampleur²⁵⁹⁵. Il va sans dire que les multiples découvertes engendrées par cette vingtaine d'années de recherches se trouvent à l'origine d'une abondante littérature. Aussi, nous contenterons-nous de mettre en évidence les informations se trouvant en rapport direct avec la première campagne de reconstruction, suite au sinistre de 1185. Dans ce sens, les informations apportées par l'étude de la zone orientale seront privilégiées, la reconstruction de l'édifice ayant effectivement été entamée par le chœur oriental.

Cette information était connue de longue date, grâce au récit de l'incendie par le célèbre chroniqueur, Gilles d'Orval²⁵⁹⁶. Visiblement, la destruction des vestiges avait été presque immédiatement amorcée. Les fouilles menées, dans ce secteur, par Jeannine Alénus-Lecerf, purent apporter d'intéressantes précisions au sujet de la reconstruction du chœur gothique²⁵⁹⁷. Le nivellement du terrain, lors des travaux de démolition, au XIXe siècle, avait entraîné la perte irrémédiable des niveaux d'occupation gothiques et ottoniens. Cet arasement radical aurait pu compromettre la lecture des données archéologiques. Fort heureusement, l'étude des fondations allait livrer plusieurs informations capitales.

²⁵⁹⁴ P. LOHEST, *Rapport de fouilles manuscrit*, BUL, ms. 4119 ; E. POLAIN, *Découvertes archéologiques place Saint-Lambert*, dans *Chronique Archéologique du Pays de Liège*, n° 8, 1907, p. 64-71 ; *Fouilles archéologiques place Saint-Lambert*, n° 19, 1907, p. 84-91 ; *Les Fouilles de la Place Saint-Lambert*, n° 11, 1907, p. 98-105 ; E. POLAIN, *A propos des fouilles de la place Saint-Lambert à Liège*, dans *Leodium*, XXVIII, 1935, p. 86.

²⁵⁹⁵ M. OTTE, et J.-M. DEGBOMONT, *Les fouilles de la place Saint-Lambert à Liège en 1982*, dans *B.S.R.V.L.*, X, n° 221-222, 1983, p. 366-407 ; M. OTTE et P. HOFFSUMMER, *Compte-rendu des fouilles*, dans *Les fouilles de la place Saint-Lambert*, t. I, *E.R.A.U.L.* 18, Liège, 1984, p. 311-321 ; M. OTTE et A. WARNOTTE, *Courte histoire d'une longue fouille à Liège*, dans J.-M. LEOTARD et G. COURA, *Actes du colloque Place Saint-Lambert à Liège - Cinq années de sauvetage archéologique*, Liège, 1996, p. 15-19.

²⁵⁹⁶ Gilles d'Orval, *Gesta episcoporum Leodiensium*, dans *M.G.H.*, XXV, p. 111 ; Jean d'Outremeuse affirmait quant à lui que les travaux avaient été entrepris dès 1189. Nous avons déjà signalé la méfiance que les scientifiques témoignent généralement à l'encontre de cet imaginaire écrivain ; J. d'OUTREMEUSE, *Ly Myreur des Histors*, A. BORGNET (éd.), t. V, Bruxelles, 1867, p. 277 ; J.-L. KUPPER, *Sources écrites : des origines à 1185*, dans *les fouilles de la place Saint-Lambert*, t. I, dans *E.R.A.U.L.*, Liège, 1984, p. 31-34 ; *Le point de vue de l'historien*, dans J.-M. LEOTARD et G. COURA, *op.cit.*, Liège, 1996, p. 21-23.

²⁵⁹⁷ J. ALENUS-LECERF, *le chœur oriental de la cathédrale Saint-Lambert à Liège*, dans *Archeologia Belgica*, 236, Bruxelles, 1981, p. 20-26 ; *les fouilles du chœur de la cathédrale Saint-Lambert à Liège*, dans *Archeologia medievalis*, III, Namur, 1980, p. 23-25 ; R. FORGEUR, *Le maître-autel et l'abside gothique de la cathédrale Saint-Lambert*, dans *Le-Vieux-Liège*, V, 123, 1959, p. 387-402.

Il apparut, en effet, que le nouveau chœur avait été reconstruit directement sur les fondations du chœur ottonien. Pour ce faire, l'ancienne crypte avait été comblée²⁵⁹⁸. Une adjonction aux anciennes fondations, vers l'est, fut mise au jour. Cette structure étant assise sur des pieux de bois, une analyse dendrochronologique put être effectuée. Grâce à cette analyse, l'époque des premiers travaux de reconstruction fut arrêtée aux années 1194-1195²⁵⁹⁹.

La confrontation des données archéologiques, de l'étude du matériel sculpté, et des vues anciennes de la cathédrale tendrait à confirmer l'hypothèse d'un achèvement du gros œuvre vers 1240-1260²⁶⁰⁰. Cette datation précoce, qui confère à l'ancienne cathédrale liégeoise le statut de plus ancien édifice gothique de la région mosane, remet en question les théories traditionnelles. Elle semble en tout cas compromettre fortement l'hypothèse faisant des cisterciens les agents de diffusion du style gothique dans la région, puisque leurs plus anciennes réalisations sembleraient être postérieures au commencement du chantier cathédral²⁶⁰¹.

La cathédrale Saint-Lambert est sans doute condamnée à rester mystérieuse sur bien des points. Quoi qu'il en soit, la mise en route, aux alentours de 1200, d'un projet conjuguant un plan ottonien traditionnel et des principes constructifs novateurs, à une époque où des princes évêques d'origine française se succèdent sur le trône épiscopal liégeois, laissent deviner l'importance conceptuelle de ce chantier et le rayonnement qu'il dut exercer au sein du diocèse. Sa perte en paraît d'autant plus regrettable²⁶⁰².

²⁵⁹⁸ M. OTTE et P. HOFFSUMMER, *Interprétation du relevé photogrammétrique*, dans *Les fouilles de la place Saint-Lambert*, t. 1, dans *E.R.A.U.L.*, 18, Liège, 1984, p. 311-321 ; M. PIAVAUX, *L'architecture religieuse du XIIIe siècle dans la vallée de la Meuse : Étude de trois églises*, mémoire de licence non publié, ULg, Année académique 1996-1997, p. 63 ; L'utilisation des anciennes fondations contribuent à expliquer les dimensions particulièrement restreintes de ce chœur pour l'époque gothique.

²⁵⁹⁹ P. HOFFSUMMER, *Les structures de bois et leur analyse dendrochronologique*, dans *les fouilles de la place Saint-Lambert*, t. 1, *op.cit.*, p. 267-275 ; *L'apport de la dendrochronologie dans l'étude de trois constructions médiévales et post-médiévales de la région liégeoise*, dans *Archéologie médiévale*, t. XIII, 1983, p. 119-120 ; P. P. HOFFSUMMER et D. HOUBRECHTS, *analyse dendrochronologique de structures en bois découvertes sur le site de la place Saint-Lambert à Liège*, dans J.-M. LEOTARD et G. COURA (sous la dir.), *Actes du colloque Place Saint-Lambert à Liège - Cinq années de sauvetage archéologique*, Liège, 1996, p. 57-60.

²⁶⁰⁰ A. LEMEUNIER, *Les sculptures médiévales découvertes au cours des dernières années sur le site de la place Saint-Lambert*, dans J.-M. LEOTARD et G. COURA, *op.cit.*, p. 31-36 ; R. FORGEUR, *Sources historiques et iconographiques*, dans *Les fouilles de la Place Saint-Lambert*, t. IV, *E.R.A.U.L.*, 57, Liège, 1992, p. 27-88 ; P. NOIRET, *Repères chronologiques*, dans *Idem*, p. 91-109 ; M. OTTE, *Interprétation*, dans *Idem*, p. 245-249 ; M. PIAVAUX, *op.cit.*, p. 74-77.

²⁶⁰¹ M. PIAVAUX, *op.cit.*, p. 74-77 et 140-142 ; L.-F. GÉNICOT et T. COOMANS, dans *Architecture gothique en Belgique*, p. 35-37.

²⁶⁰² Le récent colloque consacré à la cathédrale Saint-Lambert a permis aux spécialistes de se rendre compte du retard important accusé dans ce domaine de recherches ; Actes du colloque *La cathédrale gothique Saint-Lambert à Liège. Une église et son contexte*, B. VAN DEN BOSSCHE (sous la dir.), Liège, 2005.

c. le rôle des cisterciens dans la diffusion du style gothique

La question de l'architecture cistercienne en tant que facteur de diffusion du style gothique avait été posée par Camille Enlart au début du XXe siècle²⁶⁰³.

Paul Rolland, en 1939, allait pour la première fois adapter cette théorie au contexte belge. Il attribuait en effet à l'influence directe des fondations cisterciennes d'Orval, de Villers-la-Ville (**pl. 98-1**) et d'Aulne l'introduction à divers degrés d'un style gothique de type bourguignon. Une insistance toute particulière était placée sur l'influence exercée, en région mosane, par l'abbaye de Villers, dont il relevait les caractéristiques stylistiques dans la nef de l'abbaye prémontrée de Floreffe, à Notre-Dame de Diest par l'intermédiaire de sa filiale de Tongerlo, à Jodoigne, à Herbaix, et même à l'église Sainte-Croix de Liège. Il reconnaissait également l'influence de son *triforium* simulé à Walcourt et à l'église des dominicains de Maastricht. Les églises des béguinages de Tirlemont, de Saint-Trond, de Louvain et de Tongres, enfin, étaient également rattachées à cette tradition²⁶⁰⁴.

Raymond M. Lemaire, Simon Brigode et Jan Timmers devaient également poursuivre dans cette direction en formulant toutefois un certain nombre de nuances.

Raymond M Lemaire, qui comparait poétiquement chaque grand chantier cistercien à « *une île gothique perdue dans une mer encore romane* »²⁶⁰⁵, envisageait comme des phénomènes distincts les réalisations architecturales des prémontrés et des dominicains. Alors que les premières avaient développé un gothique « plus timoré », il rattachait les secondes à l'influence de la maison mère de Cologne²⁶⁰⁶.

Simon Brigode allait, à l'occasion de diverses publications, développer un point de vue quelque peu différent²⁶⁰⁷. Il estimait effectivement que chaque fondation cistercienne devait être envisagé comme un cas spécifique, soumis à l'utilisation d'un matériau et d'une main-d'œuvre locale. C'est précisément par l'influence de cette main d'œuvre qu'il justifiait, à Orval et à Villers, certaines caractéristiques archaïques, de tradition rhéno-mosane²⁶⁰⁸. S'il

²⁶⁰³ C. ENLART, *Art gothique en France : l'architecture et la décoration*, 2e Série, Paris, 1925.

²⁶⁰⁴ P. ROLLAND, *op.cit.*, p. 54-55.

²⁶⁰⁵ R. M. LEMAIRE, *op.cit.*, p. 68.

²⁶⁰⁶ *Idem*, p. 68-69.

²⁶⁰⁷ S. BRIGODE, *L'architecture cistercienne en Belgique*, dans *Aureavallis. Mélanges historiques réunis à l'occasion du neuvième centenaire de l'abbaye d'Orval*, Liège, 1975, p. 237-245 ; *L'abbaye de Villers et l'architecture cistercienne*, dans *Revue des archéologues et des historiens d'art de Louvain*, 4, 1971, p. 117-140 ; *l'architecture cistercienne en Wallonie*, dans *la Wallonie. Le Pays et les Hommes*, I, p.447-454.

²⁶⁰⁸ *Idem*, dans *Aureavallis*, p. 241et 243; *L'abbaye de Villers*, p. 132.

faisait des cisterciens les « *efficients propagateurs de la technique gothique* », il limitait toutefois leur influence au Brabant²⁶⁰⁹.

Jan Timmers estimait, quant à lui, que l'influence des cisterciens avait été supplantée, dès le XIV^e siècle, dans les parties septentrionales de la Meuse, par le rayonnement de l'église des dominicains de Maastricht. Il soulignait cependant le rôle des cisterciens, au siècle précédent, dans l'introduction en terre mosane d'un style proprement gothique²⁶¹⁰.

Dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, Luc Francis Génicot s'en tenait encore à de semblables opinions²⁶¹¹.

En réalité, il faudra attendre les années nonante pour que cette question prenne un tournant radical grâce aux recherches approfondies que Thomas Coomans allait consacrer à l'abbaye de Villers-la-Ville²⁶¹².

Contrairement à ses prédécesseurs, qui s'étaient contentés d'une approche essentiellement stylistique, Thomas Coomans allait utiliser une méthodologie fondée sur les principes de l'iconologie et de l'archéologie du bâtiment. Il devait arriver, de cette manière, à démontrer que l'abbaye de Villers avait été la première à développer des principes constructifs gothiques dans un contexte cistercien. Il y reconnaissait l'action de l'abbé Conrad d'Urach (1209-1214), ancien chanoine de Saint-Lambert qui, pour la construction de son abbatale, avait pu s'inspirer du chantier cathédral alors en pleine activité. Le résultat obtenu était un savant mélange de tradition et de nouveauté²⁶¹³. S'il reconnaissait que les principes

²⁶⁰⁹ *Aureavallis*, p. 242; la question de l'influence de Villers sur l'architecture Brabançonne, que la présence frontalière de l'abbaye sur ce territoire semblait imposer, débordait du cadre de cette étude. Aussi la mentionnons-nous par souci d'exhaustivité ; lancée par le chanoine Maere et reprise ensuite par Paul Rolland et Stan Leurs, elle devait être revue d'une manière radicale en 1977 par Michel de Waha. Il estimait effectivement que l'influence de Villers sur le Brabant avait été largement surestimée. Par la suite, Thomas Coomans devait lui reprocher d'avoir négligé les liens particuliers existant, au point de vue architectural, entre fondations cisterciennes d'une même région ; M. DE WAHA, *À propos de l'influence de l'architecture bourguignonne en Brabant : l'église abbatiale de Villers*, dans *Bulletin des Commissions royales des Monuments et des sites*, 6, 1977, p. 37-63 ; pour un état de la question de l'abbaye de Villers avec bibliographie, voir T. COOMANS, *l'abbaye de Villers en Brabant*, Bruxelles, 2000, p. 75-89.

²⁶¹⁰ J.J. M. TIMMERS, *op.cit.*, tome II, p. 15-19.

²⁶¹¹ L. F. GÉNICOT, dans *Rhin-Meuse*, VII 42, p. 124-125.

²⁶¹² TH. COOMANS, *L'abbaye de Villers. Histoire des ruines (1796-1984). Les interventions du Ministère des travaux publics en vue de leur sauvegarde*, dans *Publications d'histoire de l'art et d'archéologie de l'UCL*, 72, Louvain-la-Neuve, 1990 ; TH. COOMANS, *Le patrimoine rural cistercien en Belgique*, dans *l'Espace cistercien*, dans *Mémoires de la section d'archéologie et d'histoire de l'art*, 5, L. PRESSOUYRE (dir.), Paris, 1994, p. 281-293 ; TH. COOMANS, *Le grand « lavatorium » du cloître de l'abbaye de Villers au XV^e siècle*, dans *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 63, 1994, p. 19-36 ; TH. COOMANS, *The East Range of Val-Saint-Lambert (1233-1234)*, dans *Studies in Cistercian Art and Architecture*, 5, M. P. LILLICH (sous la dir.), Kalamazoo, 1997 ; TH. COOMANS, *Villers-en-Brabant. Analyse architecturale d'une abbaye cistercienne au moyen âge*, thèse de doctorat UCL, Louvain-la-Neuve, 1997.

²⁶¹³ À cet attachement aux traditions, il imputait la sobriété générale du bâtiment et la maintenance d'un avant-corps de type impérial qu'il proposait d'expliquer par la présence dans l'abbatale, de la sépulture d'Henri II, duc de Lotharingie. Au renouvellement des formes, il rattachait, comme on aurait pu s'y attendre, le chœur de plan

constructifs novateurs mis en vigueur pour la construction de l'abbaye brabançonne avaient exercé un rayonnement immédiat, il en limitait cependant la portée aux fondations cisterciennes les plus proches²⁶¹⁴.

Les résultats de cette remarquable étude, outre leur valeur monographique, nous intéressent sur deux registres ; tout d'abord, ils contribuent à rectifier un ensemble de données erronées concernant le rôle joué par les cisterciens dans l'implantation du premier gothique en région mosane, et ensuite, ils apportent la preuve que les concepts architecturaux mis en évidence pour les constructions romanes, semble avoir été également valables à l'époque gothique²⁶¹⁵.

d. l'approche iconologique

Aart Mekking aborda, dans plusieurs études récentes, la question de l'architecture gothique dans quelques centres urbains de Lotharingie, plus précisément les villes épiscopales d'Utrecht et de Liège, Maastricht, et la métropole archiépiscopale de Cologne²⁶¹⁶. Au cœur de sa démonstration, nous trouvons, comme moteur principal, une analyse du rôle respectif des traditions et des innovations architecturales, à l'époque gothique, dans les rapports entre les différentes couches sociales²⁶¹⁷. Ses voies d'investigations sont multiples et sujettes à réflexion. Aussi, nous contenterons nous de mettre en évidence certains points capitaux.

À l'époque romane, l'expression architecturale de l'enjeu social s'était, rappelons-le, essentiellement manifestée sous deux aspects ; d'une part, au sein du clergé, par la construction d'édifices emblématiques, symboliquement chargés, et de l'autre, par l'utilisation de la tour comme expression du pouvoir religieux et profane.

À partir du XIIIe siècle, l'essor de la classe bourgeoise, dans les cités, allaient considérablement perturber les anciens schémas sociaux. Au point de vue architectural, cette évolution devait avoir, pour conséquence majeure, l'introduction des églises paroissiales dans le réseau déjà complexe des rapports de force entre édifices religieux²⁶¹⁸.

polygonal sans déambulatoire.

²⁶¹⁴ C'est à dire, dans l'ordre chronologique, l'abbaye des Dunes, Aulne, Val-Dieu, Val-Saint-Lambert et plus tardivement Saint-Bernard sur l'Escaut.

²⁶¹⁵ Ces idées sont également reprises dans L.-F. GÉNICOT et T. COOMANS, *op.cit.*, p.33-46.

²⁶¹⁶ Nous avons déjà expliqué les raisons pour lesquelles Aart Mekking préfère substituer la notion de Lotharingie à celle de région mosane.

²⁶¹⁷ A. MEKKING, *traditie als maatstaf voor vernieuwing in de kerkelijke architectuur van de middeleeuwen. De rol van oud en nieuw in het proces van bevestiging en doorbreking van maatschappelijke structuren*, dans *Bulletin van de koninklijke Nederlands Oudheidkundige Bond*, 1998, p. 205-223.

²⁶¹⁸ L'ascension sociale de la bourgeoisie, à la fin de l'époque gothique, se concrétisera finalement par un processus de mimétisme comparable à ce qui avait été observé à propos de la tour féodale, durant l'époque

Concrètement, l'évolution du paysage urbain allait aboutir à une alchimie nouvelle de concepts novateurs et traditionnels. Alors que la tour continuait à matérialiser, dans tous les types d'édifices, le revendication du pouvoir et son expression formelle, et que certains idéaux séculaires, comme la Jérusalem Céleste et ses matérialisations les plus diverses, restaient en vigueur, de nouveaux modèles allaient être introduits²⁶¹⁹. Dans cette optique, la Sainte-Chapelle de Paris, édifice emblématique de la royauté française, deviendrait une référence : des imitations générales ou partielles de cet édifice allaient se rencontrer dans des contextes aussi différents que la cathédrale de Cologne et les églises construites par les Dominicains²⁶²⁰.

Les publications récentes accordent une part importante à la notion de concept. Une étude monographique réactualisée des grands chantiers mosans de l'époque gothique, sous l'angle d'une lecture iconologique, pourrait s'avérer riche en enseignements.

e. le réveil tardif du gothique mosan

Il nous reste enfin à formuler quelques observations relatives à la question du gothique flamboyant en région mosane. En dépit du ton parfois diamétralement opposé de leur discours, les spécialistes s'accordent en général pour souligner le prodigieux réveil de l'architecture mosane, dans la première moitié du XVI^e siècle. Plusieurs chantiers de grande envergure débutent en effet à cette époque au sein de la cité mosane. Il s'agit non seulement de travaux d'achèvement et de réparation, à la cathédrale Saint-Lambert et au cloître de la collégiale Saint-Paul par exemple, mais également des travaux de reconstruction, comme à la collégiale Saint-Martin et à l'abbatiale Saint-Jacques. Inscrites dans la phase ultime du gothique flamboyant, ces dernières réalisations se rattachent à une personnalité hors du commun, le tongrois Aart van Mulcken, architecte préféré du prince évêque Erard de la Marck²⁶²¹. En dehors de la cité ardente, d'autres réalisations, comme le porche XVI^e siècle de la collégiale de Tongres et l'abbatiale Saint-Hubert s'inscrivent également dans cette phase tardive, mais dans un style fortement imprégné d'influences brabançonnaises et germaniques²⁶²².

romane ; l'église revêt des formes empruntées à l'architecture civile, comme les façades à pignons dans le cas de la *Nieuwezijds kapel* d'Amsterdam, et par effet inverse, certains éléments caractéristiques de l'architecture religieuse sont adaptés à un contexte profane ; *Idem*, p. 217 et 219.

²⁶¹⁹ *Idem*, p. 206-207 ; pour le cas d'Utrecht, voir également A. MEKKING, *Het spel met toren en Kapel*, Utrecht, 1992.

²⁶²⁰ symbole de royauté pour la cathédrale de Cologne en référence aux insignes reliques des rois Mages qui se trouvent en sa procession, et en référence au roi saint Louis dans le cas des églises des dominicains ; *Idem*, p. 210.

²⁶²¹ Aert van Mulcken ou van Mulckem, Arnold de Mulcken, de Mulcke, et autres variantes...

²⁶²² L. PAFFENDORF, M. KONRAD, *Die Abteikirche Saint-Hubert in den Ardennen*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), Munich, 1923, p. 292-308.

Des attitudes parfois fort différentes, au sujet de ce soudain réveil, peuvent être relevées dans la littérature spécialisée. Alors que, certains auteurs situent cette phase architecturale en dehors du phénomène mosan *in stricto sensu*, dans une phase de transition, voire de superposition, entre le gothique tardif et la première renaissance, d'autres, en revanche, y voient le paroxysme du gothique mosan. Luc Francis Génicot et Thomas Coomans, par exemple, estiment que seule cette phase tardive mérite d'être retenue dans le cadre de la définition d'un groupe mosan à proprement parler²⁶²³.

Il est vrai que ces manifestations tardives ont de quoi désarçonner, et ce, sous de nombreux points de vue. Leur situation chronologique particulière – Jan Timmers parle à ce sujet de *nabloei*²⁶²⁴ – les situe nettement en dehors des limites traditionnellement imputées à l'art mosan. Nous ne reviendrons pas ici en détail sur cette question, développée plus en profondeur dans un chapitre antérieur. Aussi nous contenterons-nous de rappeler que l'approche chronologique de l'art mosan connaît deux tendances majeures ; d'une part une tendance chronologique courte, de 1000 à 1200 environ, qui limite le phénomène artistique mosan à son expression romane, et une tendance chronologique longue, qui en repousse les limites jusqu'à la destruction de Liège par les troupes du Téméraire en 1468.

Tout en restant conscients du caractère arbitraire des limitations chronologiques imposées par les historiens de l'art, nous sommes cependant en droit de nous demander si nous rentrons toujours ici dans le cadre de notre sujet, et ce d'autant plus que le règne du prince Evêque Erard de la Marck est en général présenté comme marquant l'introduction de la Renaissance dans l'Ancien pays de Liège²⁶²⁵. Il n'est pas inutile, à ce sujet, de rappeler que Léon Ernest Halkin considérait cette période non pas comme un âge d'or venant couronner une longue évolution, mais plutôt comme une période de renouveau, de recommencement²⁶²⁶.

Pour en revenir à des considérations plus purement architecturales, il importe également de se demander si la cohésion stylistique de ces réalisations ne trahirait pas davantage la

²⁶²³ L. F. GÉNICOT et T. COOMANS, *op.cit.*, p. 75-76 ; ces deux auteurs envisagent également dans le cadre de cette phase tardive un ensemble d'édifices de moindre importance (églises rurales, paroissiales), tout en admettant que leur spécificité ne dépasse pas la récurrence de certains détails et l'emploi de matériaux spécifiques ; *Idem*, p. 80.

²⁶²⁴ J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 77.

²⁶²⁵ R.-M. LEMAIRE, *op.cit.*, p. 95 ; P. COLMAN, dans *La Wallonie, le Pays et les Hommes*, II, p. ; S. COLLON-GEVAERT, *Le mystérieux langage des sculptures des Princes évêques à Liège*, extrait du *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, Liège, 1957 ; R. FORGEUR, *Le palais de Liège, ancien palais des princes évêques et des états*, publications de la *Société royale le Vieux Liège*, Liège, 1976.

²⁶²⁶ L. E. HALKIN, *Le Cardinal de la Marck, prince évêque de Liège. Réforme protestante et réforme catholique au diocèse de Liège*. Bibliothèque de la faculté de Philosophie et lettres, fasc. 43, Liège-Paris, 1930.

personnalité exceptionnelle d'Aart van Mulcken plutôt que la manifestation tardive d'un style régional mosan.

Ces questionnements, condamnés, au moins provisoirement, à rester sans réponse, trahissent des lacunes importantes dans l'étude monographique du patrimoine architectural liégeois²⁶²⁷.

E. l'architecture civile et défensive

1. l'architecture civile

Contrairement aux principales villes flamandes, qui possèdent encore quelques belles maisons, les villes mosanes ont conservé peu de traces de leur architecture urbaine médiévale. On citera, pour Huy, les vestiges de quelques façades anciennes, et pour Liège, l'hôtel des Seigneurs d'Amay et les parties les plus anciennes de l'hôtel gothico-renaissance de Séllys-Longchamps²⁶²⁸. Cette particularité doit être probablement imputée aux incendies et aux guerres qui ravagèrent les villes mosanes au fil des siècles²⁶²⁹.

À Liège, les travaux de canalisation et de comblement de la Meuse, à la fin du XIXe siècle, se sont chargés de faire disparaître les traits majeurs de la cité médiévale²⁶³⁰. Seule la toponymie peut encore laisser entrevoir le profil ancien de la cité.

L'absence de vestiges importants, conjuguée au fait que, pendant longtemps, les spécialistes se soient focalisés sur l'architecture religieuse, contribue à expliquer le peu d'avancement des recherches dans ce domaine. Jusqu'à une période récente, les publications

²⁶²⁷ Mises à part les études de Richard Forgeur et Pierre Paquet, on est souvent contraint à se référer à des études dépassées ; P. PAQUET, *L'architecture*, dans le catalogue de l'exposition *Saint-Martin mémoire de Liège*, Liège, 1990, p. 123-131 ; P. PAQUET, *l'Église Saint-Jacques à Liège*, mémoire de licence non publié, ULg, année académique 1983-1984 ; R. FORGEUR, *la Basilique Saint-Martin à Liège*, publications de la Société royale *le-Vieux-Liège*, Liège, 1973.

²⁶²⁸ Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, I11, p38 ; A. PUTERS, *L'architecture privée gothico-renaissance au Pays de Liège*, dans *l'Ingénieur architecte*, Liège, 1939 ; *Le patrimoine monumental de la Belgique. Ville de Liège*, 3, p. 39 et 210 ; A. LEMEUNIER, *Huy, une façade romane, onze façades gothico-renaissances*, dans *Maisons d'Hier et d'aujourd'hui*, 29, 1976, p. 44-61 ; H. ANCION, *l'Hôtel de Selys Lonchamps à Liège*, dans *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*, 97, 1993, p. 37-53

²⁶²⁹ « *Les maisons liégeoises au Moyen Age devaient sans doute ressembler à celles de Cologne. Le sac de liège de 1468 rend malheureusement toute étude directe impossible* » ; (U. HAGEN, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 38) ; H. BORGER, *Die Entstehung der mittelalterliche Stadt der Alltag des Menschen im Mittelalter*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 129-142.

²⁶³⁰ P. FRANKIGNOULLE, *L'Urbanisme à Liège au XIXe siècle*, dans le catalogue de l'exposition *Visages Urbains de Liège depuis 1830*, Église Saint-André, 16-01-1985/26-02-1985, Liège, 1985, p. 39-70.

au sujet des villes mosanes se bornaient essentiellement à des considérations d'ordre purement historique ou socio-économique²⁶³¹.

Des campagnes archéologiques entreprises, depuis une dizaine d'années, dans le cœur historiques de plusieurs villes mosanes ont toutefois livré des résultats permettant de formuler quelques observations au sujet de cette architecture urbaine disparue²⁶³². L'étude publiée par Marie-Christine Laleman, sur base de ces résultats archéologiques, constitue à ce jour la meilleure synthèse sur le sujet²⁶³³.

Les renseignements obtenus par les fouilles, aussi précieux soient-ils, ne suffisent cependant guère pour étayer les bases d'une analyse visant à déterminer la spécificité de l'architecture urbaine en région mosane. Seuls restent alors les édifices dont l'élévation a pu être partiellement conservée. Marjan Buyle, qui relevait un ensemble de traits communs entre les hôtels de Sélys et d'Amay, admettait toutefois qu'il n'y avait là aucune divergence par rapport à l'architecture contemporaine des autres villes belges²⁶³⁴.

Un même constat peut être fait au sujet des sites ruraux dont on a conservé également assez peu de choses. Marie-Christine Laleman, qui aborde également la question de l'habitat rural dans l'étude précitée, déplore les lacunes importantes accusées dans ce domaine, totalement redevable, lui aussi, de la recherche archéologique²⁶³⁵.

²⁶³¹ Nous songeons ici aux études historiques que Félix Rousseau, André Joris, Jean Lejeune, François Ganshof, Marc Suttor, et bien d'autres encore ont consacré aux villes mosanes depuis le début du XXe siècle.

²⁶³² Il s'agit principalement des fouilles de la place Saint-Lambert à Liège, de la rue Sous-le-Château à Huy, du site du Grognon à Namur, en périphérie de la collégiale Notre-Dame de Tongres ainsi que dans les centres historiques d'Amay et de Maastricht ; M. OTTE, *Les fouilles de la place Saint-Lambert à Liège, Liège, 1984* ; J. M. LEOTARD, *L'archéologie urbaine à Liège*, dans *Cahiers de l'urbanisme*, 1997, 19-20, p. 100-107 ; J.-L. KUPPER, *Archéologie et histoire : aux origines de la cité de Liège*, dans *La genèse et les premiers siècles des villes médiévales dans les pays Bas méridionaux. Un problème archéologique et historique*, Actes du 14^e colloque international tenu à Spa en 1988, n° 83, Bruxelles, 1990, p. 377-389 ; VANDERHOEVEN, *The earliest urbanisation in Northern Gaul : some implications of research in Tongres*, dans ROYMANS, N (dir.), *From the sward to the Plough*, Amsterdam, 1996, p. 189-260 ; Actes du colloque de Spa *La Genèse et les premiers siècles des villes médiévales dans les Pays-Bas méridionaux. Un problème archéologique et historique*, publié dans la Collection *Histoire* du Crédit Communal, n° 83, Bruxelles, 1988.

²⁶³³ M. C. LALEMAN, *L'architecture civile*, dans *L'architecture romane en Belgique*, p. 125-133.

²⁶³⁴ M. BUYLE, *l'habitat*, dans *Architecture gothique en Belgique*, p. 192-193 ; d'une manière générale, à part les quelques maisons hutoises, les principaux exemples conservés en élévation pour la région mosane sont relativement tardifs puisqu'ils se situent pratiquement tous dans le courant du XVIe siècle ; J. J. M. TIMMERS, *Profane bouwerken der gotische periode*, dans *De Kunst van het Maasland*, II, p. 124-130.

²⁶³⁵ « L'évolution de l'habitat sous l'Empire et le bas Empire est mieux connue que la situation des petites agglomérations et des villages du haut Moyen Age. Cette carence tient à l'état des recherches. En effet, la connaissance de la période mérovingienne s'est longtemps basée exclusivement sur les nécropoles et le mobilier funéraire qui y est enterré. Pour le moyen âge plus avancé, l'attention se concentrait uniquement sur les églises, les monastères et les châteaux. L'habitat rural était rarement pris en considération et, même si on note une évolution au cours des dernières décennies, les connaissances se limitent encore exclusivement à la « grande » architecture. Cela tient bien entendu au type de matériau utilisé. Seules les classes sociales élevées pouvaient se permettre de construire en pierre et, même dans ce milieu, les édifices en bois se maintinrent jusque tard dans le Moyen Age. Les maisons en matériau non durable, comme le bois, l'argile et les toits de chaume, avaient une

2. l'architecture défensive (pl. 99 1 à 4)

L'étude de l'architecture défensive et la castellologie, disciplines longtemps négligées pour la région mosane, bénéficient d'un intérêt soutenu depuis quelques dizaines d'années, de sorte que l'on commence, à présent, à se faire une idée relativement claire de la question. Ces progrès résultent en grande partie de l'étude archéologique et la fouille de quelques sites majeurs.

Jusqu'à la fin des années soixante, l'étude des constructions de type défensif reposait presque entièrement entre les mains des historiens. Leur approche se fondait essentiellement sur l'étude des sources écrites, au mépris total d'une approche archéologique fondamentale.

Dès lors, le rôle militaire et politico-économique de ces constructions était toujours privilégié par rapport au facteur humain. Inévitablement, le recours exclusif aux informations apportées par les textes laissait totalement dans l'ombre les aspects d'ordre matériel et domestique liés à la vie quotidienne, à l'intérieur et aux alentours de ces structures. Il en ressortissait une perception incomplète et déformée du phénomène défensif médiéval et de ses diverses implications²⁶³⁶.

René Deprez, en 1959, avait déjà insisté sur la fonction défensive et protectrice des châteaux de l'ancienne principauté de Liège, situés dans des territoires frontaliers, à proximité d'importantes abbayes, sur le tracé d'importants axes routiers et fluviaux. Il avait également mis en évidence leur rôle administratif et économique²⁶³⁷. Il affirmait toutefois, d'une manière assez révélatrice, que la valeur archéologique de ces châteaux était minime...

Claude Gaier, quelques années plus tard, devait quant à lui se concentrer sur des considérations d'ordre stratégique. Il présentait dans cette perspective plusieurs types de

durée de vie limitée. Les villages de la campagne mosane n'en ont conservé aucune trace. Seules les fouilles permettent d'en retrouver les vestiges et de reconstituer ces types d'habitat. » (M.-C. LALEMAN, dans *op.cit.*, p. 134) ; pour les campagnes mosanes, citons toutefois l'étude d'Alain Dierkens ; A. DIERKENS, *Abbayes et chapitres entre Sambre et Meuse (VIIe-XIe siècles). Contributions à l'histoire religieuse des campagnes du Haut Moyen Age*, Sigmaringen, 1985.

²⁶³⁶ G. des MAREZ, *Les fortifications de la frontière Brabant Hainaut au XIIe siècle d'après la Chronique de Gislebert de Mons*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 27, 1913, p. 343 ; E. POLAIN, *La formation territoriale de la Cité de Liège. Note annexe : L'emplacement et l'époque des fortifications de la cité de Liège*, dans *la Revue du nord*, 18, 1932, p. 177-180 ; F. VERCAUTEREN, *Comment s'est-on défendu au IXe siècle dans l'empire franc contre les invasions normandes*, Bruxelles, 1936 ; F. ROUSSEAU, *Tours domaniales et tours de chevaliers, églises et cimetières fortifiés dans le namurois*, dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, 46, 1952.

²⁶³⁷ R. DEPREZ, *La politique castrale dans la principauté de Liège du Xe au XIVe siècles*, dans *Le Moyen Age*, 55, 1959, p. 501-538 ; voir également E. DEN HARTOG, *The fortified tower and military strategy*, dans *op.cit.*, p. 185-194.

dispositifs défensifs émergeant d'un « réflexe obsidional » : les églises, cimetières, monastères, villages et chemins fortifiés, ainsi que des dispositifs moins évidents au premier abord comme le réseau hydrographique et les fossés²⁶³⁸.

Dès 1969, prenant conscience des lacunes importantes accusées en Belgique dans le domaine de l'archéologie militaire, le centre d'histoire de l'architecture et du bâtiment de l'Université catholique de Louvain allait encourager l'étude des donjons et châteaux de Wallonie. Sous cette impulsion, plusieurs études monographiques devaient voir le jour. Ces dernières allaient engendrer un certain nombre de découvertes intéressantes, parmi lesquelles il convient tout particulièrement de mentionner la mise en évidence du caractère domestique de plusieurs tours médiévales de la région. La présence de foyers, d'éviers, de latrines, d'armoires, et d'aménagements divers, permettrait, en effet, d'envisager ces constructions en tant que structures résidentielles. Cette dimension avait jusqu'alors échappé à une majorité d'auteurs, qui s'étaient uniquement concentrés sur leur caractère militaire et défensif.

Il apparaîtrait également que cette notion d'habitation seigneuriale ait également prévalu, à l'époque romane, pour certaines tours fortifiées, comme à Amay, ou, plus étonnant encore, à Wierde, où la tour était accolée directement à l'église²⁶³⁹.

Elisabeth Den Hartog reste, pour sa part, relativement peu convaincue du caractère domestique, sur le long terme, de ces donjons de la première époque médiévale. Elle estimait en effet que cette fonction domestique n'apparaissait pas avant, au plus tôt, le milieu du XIII^e siècle²⁶⁴⁰.

Les recherches archéologiques consacrées aux mottes féodales et aux maisons-fortes de l'époque romane se sont poursuivies en Wallonie au cours des dernières décennies. Nous en connaissons les résultats, entre autres, grâce aux nombreuses publications de William

²⁶³⁸ L. F. GÉNICOT, T. CORTEMBOS, L. CHANTRAINE, *Trois maisons fortes du moyen âge : Amays, Fernelmont, Tamines*, dans *Bulletin des Commissions royales des Monuments et des sites*, numéro spécial 3, 1973, p. 55-136 ; W. UBREGTS, *Un habitat noble à la fin du XIII^e siècle : la tour Antoine à Jemeppe sur Meuse*, dans *Bulletin des Commissions royales des Monuments et des Sites*, *op. cit.*, 1973, p. 137-155 ; L. F. GÉNICOT, *Le grand Livre des châteaux de Belgique, I, châteaux forts et châteaux fermes*, Bruxelles, 1975.

²⁶³⁹ L. F. GÉNICOT, *La tour seigneuriale et l'église romane de Wierde*, dans *Annales de la Société d'archéologie de Namur*, 54, 1967, p. 109-156 ; et *La vieille tour d'Amay. Maison forte de l'avoué du prince évêque au XII^e siècle ?*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des sites*, 3, 1973, p. 76-82.

²⁶⁴⁰ E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 191-192.

Ubregts, Michel de Waha et André Matthys²⁶⁴¹. Les premières études de synthèses voient le jour depuis une dizaine d'années²⁶⁴².

Parallèlement, des recherches consacrées aux systèmes de défense urbaine, ainsi qu'aux ensembles défensifs de plus grande envergure et d'occupation plus longue, comme les châteaux de Sugny, Corroy, Chèvremont et Franchimont ont également été menées²⁶⁴³.

Une conséquence directe des importants progrès accusés, dans ce domaine, depuis une trentaine d'années, peut être relevée dans la présence d'articles traitant d'archéologie défensive dans les ouvrages de synthèse les plus récents consacrés à l'architecture romane et gothique de la Meuse et des autres régions de Belgique²⁶⁴⁴. Cela dit, outre la présence des principaux vestiges évoqués en territoire mosan, il serait hasardeux de rechercher les signes distinctifs d'une appartenance régionale dans ce type d'architecture, peu réceptive par

²⁶⁴¹ W. UBREGTS, *La haute tour de Villeret. Analyse archéologique et sociologique d'une maison forte* (travaux de la faculté de philo lettres de l'UCL, 10) Louvain, 1973 ; *Un fief luxembourgeois : la château Alle Gruppe à poulseur sur Ourthe*, dans *centre belge d'Histoire rurale*, publication n° 48, Louvain, 1975 ; *le château de Corroy au Moyen Âge et au début des temps modernes*, Gembloux sur Orneau, 1978 ; *Une hypothèse sur la tour en Mannetz à Villers-le-temple, Liber castellarum*, Zutphen 1981, p. 205-219 ; M. DE WAHA, *fortifications et sites fossoyés dans le nord du comté de Hainaut au moyen âge. Aspects archéologiques, historiques et monumentaux*, thèse de doctorat ULB, 1983 ; *Habitats seigneuriaux et paysage dans le Hainaut médiéval*, dans M. BUR, *La maison forte au Moyen âge*, Paris, 1986, p. 95-112 ; nous mentionnons également, à titre indicatif, les recherches menées essentiellement en Flandres par Johnny De Meulemeester. D'une manière générale, la connaissance des mottes féodales dont l'élévation se limitait à des matériaux périssable est actuellement plus approfondie dans la région flamande ; J. DE MEULEMEESTER, *Castrale Motten in Belgie, Archeologia Belgica* Bruxelles 1983, p. 199-224 ; *Les castras carolingiens comme élément de développement urbain, quelques suggestions archéo-topographiques*, dans *Château Gaillard XIV*, Caen 1990, p. 95-119 ; *Structures défensives et résidences princières : Les châteaux à motte du comté de Looz au XIe siècle*, dans *Château Gaillard XV*, 1992, p. 101-111 ; *Le début du château : la motte castrale dans les Pays bas méridionaux*, dans *Château Gaillard XVI*, Caen 1994, p. 121-130 ; *Quelques réflexions sur les résidences des princes territoriaux dans les Anciens Pays Bas méridionaux*, dans *Archéologie médiévale*, 25, 1995, p. 87-113 ; *Châteaux et frontières. Quelques réflexion sur les principautés territoriales des anciens pays bas méridionaux*, dans *Château Gaillard XVII*, Caen, 1996, p. 53-59 ; pour la Rhénanie, Kubach et Verbeek proposent dans leur ouvrage de synthèse une liste des donjons et maisons fortes situées sur le territoire défini de leur *Kunstlandschaft*; H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *op.cit.*, 1989, p. 534-538.

²⁶⁴² B. VERMEIREN, *Donjons de Wallonie. Contribution méthodologique et première analyse d'un inventaire architectural régional*, dans *Revue des Archéologues et des Historiens d'Art de Louvain*, 27, 1994, p. 41-50 ; L. F. GÉNICOT, *Les donjons de Wallonie*, inventaire thématique, Jambes, 1997.

²⁶⁴³ T. CORTEMBOS, *Corroy-le-château. Organisation d'une forteresse du XIIIe siècle*, dans *Bulletin des Commissions Royales des Monuments et des Sites*, 2, 1971, p. 49-128 ; J.J. M. TIMMERS, *op.cit.*, tome II, 1976, p. 107-122 ; André MATTHYS, *Les châteaux de Mirwart et de Sugny, centres de pouvoir au Xe et XIe siècles*, dans J. M. DUVOSQUEL et A. DIERKENS (éd.), *Villes et campagnes au Moyen Age*. Mélanges Georges Despy, Liège, 1991, p. 465-502 ; P. HOFFSUMMER, A. HOFFSUMMER-BOSSON, B. WERY, *Naissance, transformation et abandon de trois places fortes des environs de Liège : Chèvremont, Franchimont, et Logne*, dans *Château Gaillard*, Caen, 1987, p. 63-80 ; HOHHSUMMER-BOSSON, *Chèvremont : L'apport des sources archéologiques*, dans A. HOFFSUMMER-BOSSON, *Chèvremont, un millénaire un tricentenaire, 987-1688/1988. Actes du colloque tenu à Chèvremont le 22 avril 1988. Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1988, p. 71-87 ; J. M. HOREMANS, *Thuin*, dans *Les enceintes urbaines en Hainaut, Crédit Communal de Belgique*, 1983, p. 73-90.

²⁶⁴⁴ E. DEN HARTOG, *Church and fortification* dans *op.cit.*, p. 171-207 ; J. DE MEULEMEESTER et A. MATTHYS, *L'architecture militaire*, dans *Architecture romane en Belgique, op.cit.*, p. 157-190 ; L. F. GÉNICOT et T. COOMANS, *Donjons et châteaux* dans *Architecture gothique en Belgique, op.cit.*, p. 135-154.

définition à une évolution stylistique générale²⁶⁴⁵. Les principaux auteurs n'en sont d'ailleurs pas dupes. Tout au plus trouve-t-on, çà et là, mention de la présence d'un chapiteau à feuilles de plantain, ou de l'utilisation d'un matériau local comme le grès houiller ou le calcaire de Meuse.

²⁶⁴⁵ Il faut comprendre, ici, le territoire mosan dans le sens large du terme, indépendamment de l'appartenance des différentes places fortes à la principauté de Liège et à ses principaux rivaux féodaux. Il serait par ailleurs assez étonnant, à la même époque, de trouver des variations notoires entre les places fortes émanant des princes évêques de Liège, des comtés de Namur et de Flandres ou du duché de Brabant.

V. SCULPTURE

A. historiographie d'un malentendu

Lorsque l'on aborde le phénomène de la sculpture mosane sous un point de vue historiographique on se trouve d'emblée confronté à un important problème d'ordre méthodologique. Déroutés sans doute par le caractère disparate des témoins conservés, les spécialistes optèrent assez vite pour une catégorisation excessive qui devait, d'emblée, fausser les résultats de leurs recherches. Il faut avouer que, au premier regard, le panorama laissé par les vestiges conservés avait de quoi embrumer l'esprit le plus clairvoyant. Il y avait une suite relativement homogène d'ivoires du XI^e siècle, de haute qualité, quelques ensembles monumentaux de styles et d'influences diverses, une impressionnante production de fonts baptismaux, de caractère provincial, quelques belles sculptures en marbre blanc et de multiples sculptures mobilières en bois, d'époques et de qualités diverses.

À travers tout cela, il faut avouer que la formidable unité de l'art mosan, évoquée par Charles de Linas au sujet des arts précieux, transparaisait assez peu. Pour se simplifier la vie, et sans doute aussi par souci de clarté, les spécialistes seront amenés à établir des clivages imperméables entre les différentes techniques, ce qui, et c'est à cet égard assez paradoxal, ne ferait que brouiller encore davantage la situation²⁶⁴⁶.

Par ailleurs, nous le verrons plus loin, influencés par l'aura merveilleuse de l'orfèvrerie mosane du XII^e siècle, les chercheurs auront tendance à se focaliser sur l'époque romane, en fonction des critères chronologiques et géographiques propres aux arts du métal, au détriment de la sculpture gothique, pourtant essentielle pour la compréhension du phénomène artistique mosan dans son ensemble.

Les premières manifestations d'intérêt, pour la sculpture médiévale, se situent vers le milieu du XIX^e siècle. Quelques années après que Schayes eut publié sa première étude de

²⁶⁴⁶ « D'autre part, pour les XI^e et XII^e siècles notamment, la relative méconnaissance de la sculpture mosane résulte aussi d'une erreur méthodologique ayant déterminé un cloisonnement des recherches sur la base des matériaux et des techniques » (R. DIDIER, *La sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle*, dans *La Wallonie. Le Pays et les hommes*, Lettres, arts, culture, tome I, p. 283).

l'architecture ogivale en Belgique, un certain T.-L.-H. Popeliers, dédiait au sculpteur Guillaume Geefs, un curieux essai consacré à l'histoire de la sculpture en Belgique. Il y développait d'étranges théories, comparant l'histoire de la sculpture belge à celle de la Grèce ancienne²⁶⁴⁷. Il portait, sur l'art médiéval, un regard plutôt sévère, déplorant néanmoins que l'histoire ne nous ait pas transmis le nom des quelques sculpteurs gothiques dont on conservait encore les œuvres²⁶⁴⁸ :

*« En résumé, notre statuaire primitive ou gothique a ceci de particulier : figures étriquées, togées, voilées, cuirassées, ou entièrement drapées selon la rigidité catholique ; bordure de vêtement souvent dorée, attitudes raides, froides, élancées ; manque de proportions, de lignes, d'expression ; ensemble inexact, incorrect, dur, négligé ; têtes si peu variées que celle d'un saint peut convenir à un guerrier, comme celle d'une Vierge à une châtelaine »*²⁶⁴⁹.

Le goût pour l'art médiéval ne devait cependant pas tarder à se développer, poussant les érudits locaux à s'intéresser de plus près au patrimoine sculpté de leur région. Alors que les frères Schaepkens enchaînaient les publications consacrées aux monuments de Maastricht et de ses environs, Jules Helbig et Joseph Demarteau s'efforçaient de sortir de l'ombre les principaux vestiges de la sculpture liégeoise. C'est la Vierge de Dom Rupert et l'énigmatique pierre Bourdon qui, dans un premier temps, devaient essentiellement retenir leur attention.

Dès 1870, Jules Helbig allait consacrer quelques pages au portail d'Apollon, communément appelée « pierre Bourdon », du nom de son propriétaire²⁶⁵⁰. Ce tympan sculpté était depuis des temps immémoriaux conservé dans le jardin d'une maison de la rue Saint-Pierre. Son iconographie inattendue suscitait habituellement la curiosité des érudits qui venaient la contempler. Jules Helbig, sur base de l'épigraphie, du style des personnages et de leurs vêtements situait la réalisation de ce monument dans le courant du XIIe siècle. Il proposait d'y reconnaître le tympan décorant l'entrée d'une école liégeoise. Helbig confirmait

²⁶⁴⁷ « La Belgique et l'ancienne Grèce, différemment célèbres par leurs luttes populaires, leurs exploits guerriers, leur sentiment religieux, leur amour des beaux-arts, offrent une similitude frappante dans la marche qu'elles ont suivie dans l'étude de la sculpture, la première pendant la féodalité et la monarchie absolue, la seconde au temps de sa république » (*Idem*, p. X).

²⁶⁴⁸ « Quelque flagrante que fut leur infériorité, l'histoire eût néanmoins dû tenir compte de leurs travaux, en livrant leurs noms à la postérité. Nous n'avons pas la prétention de remplir le devoir qu'elle a négligé, d'autant moins que nous croyons la chose à jamais impossible. Toutefois nous pouvons citer avec orgueil, au douzième siècle, Lambert Zuchman, de Liège, qui fit les statues et les hauts et bas-reliefs de l'église de Saint-Lambert de Liège, détruite en 1794 » (*Idem*, p.20) ; voilà un passage qui en dit long sur le niveau d'érudition de son auteur...

²⁶⁴⁹ *Idem*, p. 28-29.

²⁶⁵⁰ J. HELBIG, *Une ancienne sculpture liégeoise*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome X, 1870, p. 23-38.

cette datation par une interprétation assez personnelle, pour ne pas dire ultramontaine, du contexte dans lequel l'œuvre avait pu être créée :

« *La sculpture que nous venons d'étudier appartient au milieu du XIIe siècle, c'est-à-dire déjà au temps de la décadence de l'école de Liège. À ce moment, en effet, la discipline était fort affaiblie ; l'Église elle-même était affligée et avilie par la conduite d'un grand nombre de clercs, et, ainsi que le rappelle le mémoire que nous venons de citer, l'invasion du profane dans le spirituel, porta le dernier coup aux bonnes études. Quelque chose de cette situation semble se traduire dans la pensée même de ce relief. En présence du large courant chrétien qui malgré des désordres souvent graves, des excès de toute nature, et les luttes les plus violentes, pénétrait cependant les esprits et a laissé son empreinte sur presque tous les monuments de la pensée, il fallait au moins une forte dose de pédantisme scholastique pour montrer aux disciples des écoles fondées par les Hicaire, les Notger et les Wason, l'honneur décerné par Apollon, comme le principal stimulant au travail et la récompense aux efforts d'une jeunesse studieuse.* »²⁶⁵¹

Il est permis de se demander dans quelle mesure, à travers ces fines observations, Jules Helbig n'exprimait pas ses convictions personnelles face à « *l'invasion du profane dans le spirituel* »...

La Vierge de dom Rupert avait été cédée à *l'Institut archéologique liégeois* en 1852²⁶⁵². Jules Helbig, dès 1878, lui consacrerait quelques pages. Il y évoquait la tradition qui, depuis des siècles, avait associé le bas-relief au célèbre théologien Rupert de Deutz ; ignorant et borné, le jeune Rupert restait imperméable à toute forme d'enseignement. Ayant imploré la Vierge de venir à son secours, il fut exhaussé et devint un théologien brillant et érudit. En remerciement, il avait fait exécuter ce relief, conservé, depuis le XIe siècle, à l'abbaye Saint-Laurent de Liège...

Helbig, qui y reconnaissait peut-être la manifestation matérielle d'un miracle de la foi chrétienne, accordait un crédit entier à cette tradition et maintenait la datation du relief dans le courant du XIe siècle²⁶⁵³.

²⁶⁵¹ *Idem*, p. 37.

²⁶⁵² L'histoire de la Vierge de dom Rupert fut retracée de manière détaillée dans un grand nombre de publications des XIXe et XXe siècles.

²⁶⁵³ Jules Helbig, *La sainte Vierge et l'Enfant Jésus, groupes sculptés des anciens sanctuaires de Liège*, p. 6-10, Bruxelles, 1878 ; nous reviendrons plus tard sur les sources de ce récit et l'interprétation que l'on en donna donnée.

La Vierge de dom Rupert faisait partie de la sélection d'œuvres médiévales participant à l'exposition d'art ancien organisée à Liège en 1881²⁶⁵⁴. Charles de Linas, tombé sous le charme, rédigerait quelques pages enthousiastes à son sujet²⁶⁵⁵. Se référant à la notice de Jules Helbig, il présentait la Vierge comme une œuvre du XI^e siècle, préfigurant l'essor de artistique du siècle suivant. Son analyse stylistique, plus clairvoyante, faisait part d'une conjugaison d'influences antiques et byzantines et d'observations prises sur le vif²⁶⁵⁶.

Joseph Daris en 1883, dans une notice consacrée à l'abbaye Saint-Laurent devait lui aussi apporter tout crédit à la tradition qui faisait, de la Vierge, une œuvre contemporaine du séjour de Rupert à Saint-Laurent. Plus prudemment toutefois, il se bornait à situer la réalisation du bas-relief avant le départ du théologien liégeois pour Deutz, en 1115²⁶⁵⁷.

Il y avait pourtant dans cette légende un certain nombre d'incohérences. Les historiens liégeois ne tarderaient pas à s'en rendre compte.

Joseph Demarteau serait le premier à dénoncer le caractère fallacieux de cette tradition séculaire²⁶⁵⁸. Il observait très justement que les inscriptions ajoutées à l'époque d'Oger de Loncin sur l'autel de la Vierge se contentaient de situer les événements à l'abbaye Saint-Laurent. C'était, en réalité, le texte accompagnant la gravure de Jean Valdor qui, pour la première fois, avait associé de manière formelle Rupert et le relief de la Vierge²⁶⁵⁹. Cet exposé brillant convaincrait une grande majorité de spécialistes²⁶⁶⁰.

Ces premières études visaient essentiellement à faire connaître les principaux vestiges du patrimoine médiéval liégeois. Il n'était pas encore question, dans le chef de ces érudits, d'envisager l'existence d'une école de sculpture mosane à part entière. L'exposition d'art

²⁶⁵⁴ Catalogue de l'exposition de *l'Art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1881

²⁶⁵⁵ C. de LINAS, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, p. 28-49.

²⁶⁵⁶ *Idem*, p. 46-49 ; Il convient de noter au passage que la Vierge, telle qu'il la vit, venait d'être débarrassée de son ancien badigeon. La description qu'il en donne permet de penser que la polychromie, qu'il estime très appréciable, était à cette époque en bien meilleur état que de nos jours, ainsi distinguait-il par exemple un semis d'étoiles dorées sur le voile lilas clair... ; *Idem*, p. 42.

²⁶⁵⁷ J. DARIS, *Notice sur l'abbaye de saint Laurent à Liège*, dans *Notices historiques sur les églises du diocèse de Liège*, XI, Liège, 1883, p. 85-86 et 92-93.

²⁶⁵⁸ J. DEMARTEAU, *La Vierge de dom Rupert*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1885, p. 479-486

²⁶⁵⁹ *Idem*, p. 485 ; « *Rupertus, S. Laurentii in suburbio Leodiensi monachus (postea abbas Tuitiensis) studio incensus sacrarum litterarum an° M.C.XXI, tardiori ingenio remedium orans, a Virgine Matre imperat, fusus in preces in ejusdem monasterii ecclesia coram imagine lapidea* » (J. RENIER, *Les Waldor, graveurs liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, VI, 1863-1864, p. 456-457).

²⁶⁶⁰ À l'exception de J. DARIS, *la Vierge de dom Rupert*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XIX, 1886, p. 137-146.

ancien, organisée à Liège en 1881, en attirant l'attention des spécialistes sur une éventuelle spécificité artistique mosane, allait considérablement modifier les données.

Porté par les encouragements de Charles de Linas, Jules Helbig devait publier, dès 1890, un vaste ouvrage de synthèse consacré à la sculpture et aux arts plastiques²⁶⁶¹. Il y livrait un relevé assez complet du patrimoine sculpté conservé dans la région²⁶⁶². L'énergie déployée pour cette tâche dut être considérable. D'autant plus que l'ouvrage serait enrichi d'un nombre impressionnant d'illustrations, ce qui est était résolument progressiste pour l'époque. Pourtant, à la lecture, on s'aperçoit assez vite que les informations relatives à la sculpture sont particulièrement maigres et disjointes par rapport aux flots de renseignements et d'observations fournis dans les chapitres consacrés à l'orfèvrerie. Souvent, Helbig, pour étoffer son sujet, se trouvait contraint de se rabattre sur les sources anciennes pour y glaner des informations se rapportant à des œuvres disparues. De toute évidence, il semblait un peu désorienté, d'une part par l'importance des pertes, et de l'autre, par le manque d'homogénéité du matériel conservé. À plusieurs reprises, ses commentaires, sous un enthousiasme apparent, semblent refléter le sentiment de désarroi que devait lui inspirer le côté disparate de la sculpture mosane :

*« Ces différentes sculptures ne sont ni copiées les unes sur les autres ni conçues d'après un même type. Chacune d'elle est l'expression d'une conception originale... »*²⁶⁶³

Plus loin, nous lisons encore :

« En réalité, plusieurs de ces groupes ont une importance considérable. En les étudiant, en les comparant les uns aux autres, on se convainc de la liberté d'allures, de l'absence de routine chez les imagiers qui en sont les auteurs ...

*Aussi, malgré l'existence de traditions locales, ces sculptures accusent une grande variété de types, d'expressions de caractères.»*²⁶⁶⁴

²⁶⁶¹ J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Bruges, 1890.

²⁶⁶² La période couverte s'étend des temps carolingiens jusqu'au XVIIe siècle. Comme aucune chronologie de l'art mosan n'avait encore été établie, et que l'auteur évoquait également le Pays de Liège, il adoptait une chronologie étendue, qui lui permettait également d'envisager l'ensemble du patrimoine sculpté conservé dans la région. Il évoquait les ivoires aux petites figures, qu'il situait toutefois au Xe siècle en fonction des données biographiques de l'évêque Notger, figuré sur l'un d'entre eux. Il évoquait ensuite les principaux ensembles monumentaux de l'époque romane (portail d'Apollon et Vierge de Rupert, tympan de Saint-Maur, sculptures de Maastricht, ensembles disparus de Saint-Trond) mais n'évoquait, pour cette période, aucune sculpture mobilière en bois. Sa présentation de la sculpture gothique prend la forme d'une longue énumération descriptive, dépourvue de commentaires liés aux questions de style ou de chronologie.

²⁶⁶³ *Idem*, p. 111.

²⁶⁶⁴ *Idem*, p. 117-118.

En réalité, nous sommes assez loin de la grande unité artistique pressentie, par Charles de Linas.

Cinq ans plus tard, le chevalier Edmond Marchal publierait, à son tour, un ouvrage de synthèse retraçant l'histoire de la sculpture et de l'orfèvrerie en Belgique. L'optique étant clairement nationale, le concept d'art mosan ne s'y trouve jamais évoqué. Les principaux ensembles monumentaux du pays s'y succédaient sous une chronologie relativement fantaisiste ; les chapiteaux et le tympan de Maastricht, le tympan de Saint-Maur, à Huy, le portail de Nivelles, les piliers de la chapelle d'Hubinne, et la Vierge de Dom Rupert étaient invariablement situés au XI^e siècle. La Vierge de Saint-Jean, ainsi que celle du Val-des-Écoliers étaient, quant à elles, datées du XII^e siècle et rattachées à une tendance réaliste. Pour la période gothique, Marchal évoquait le porche de Saint-Servais, à Maastricht, ainsi que les sculptures disparues de la cathédrale Saint-Lambert. Il soutenait la théorie selon laquelle le style gothique, venu de France, aurait été introduit en Belgique, dans le courant des XIII^e et XIV^e siècles, par le biais des anciennes provinces wallonnes. Dans l'ensemble cet ouvrage n'apportait rien de neuf et marquait même un recul assez net par rapport à l'ouvrage de Jules Helbig²⁶⁶⁵.

Pendant ce temps là, aux Pays-Bas, les recherches consacrées aux ensembles monumentaux de Maastricht et du Limbourg hollandais se poursuivaient. Dès 1903, Adriaan Pit, dans le catalogue raisonné des sculptures du *Musée national d'Histoire de l'Art* d'Amsterdam, avait mis en doute l'existence même d'une école mosane, indépendante de l'école allemande²⁶⁶⁶, une opinion qui était alors également défendue, en France, par Émile Molinier²⁶⁶⁷.

En 1918, Raphael Ligtenberg publierait le premier volume d'un ouvrage consacré à la sculpture sur pierre dans les Pays-Bas septentrionaux. Poursuivant dans la même voie qu'Adriaan Pit, il entendait y démanteler, méthodiquement, les arguments en faveur de

²⁶⁶⁵ E. MARCHAL, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie Belge*, Bruxelles, 1895.

²⁶⁶⁶ « Il n'y a que deux écoles, l'école française et l'école allemande. Toute la sculpture des Pays-Bas du nord, y compris Maestricht est allemande jusqu'à l'époque de l'Italianisme. » (A. PIT, *La sculpture hollandaise au Musée National d'Amsterdam*, Amsterdam, 1903) ; et également, du même auteur, *Inleiding tot den tweeden druk van de Catalogus van de Beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam*, Amsterdam, 1925.

²⁶⁶⁷ E. MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Paris, 1902, p. 158.

l'existence d'une école mosane. Il estimait en effet que l'art mosan dans son ensemble était totalement dépourvu des caractéristiques unitaires, originales, cohérentes et distinctes qui permettent généralement de définir les écoles artistiques²⁶⁶⁸. Il était en effet, selon lui, particulièrement difficile de distinguer les œuvres mosanes de leurs voisines rhénanes. Dans le domaine de l'orfèvrerie, les deux productions lui paraissaient trop proches pour être clairement dissociées ; il en tenait pour preuve les nombreuses discussions relatives à la châsse de Deutz. L'argumentation déployée pour localiser à Liège l'atelier des ivoires aux petites figures ne lui paraissait pas convaincante. Il observait, par ailleurs, que l'attribution de l'ivoire de l'évangélaire de Framergaud à un atelier mosan venait considérablement mettre en doute les théories avancées par Marcel Laurent, au sujet d'une tradition artistique unitaire et continue, développée avec les ivoires du XIe et poursuivie, au siècle suivant, sur les fonts de Saint-Barthélemy et la Vierge de Dom Rupert. Il ne relevait, par ailleurs, aucun élément permettant de supposer l'existence d'une quelconque parenté artistique entre les ivoires du XIe siècle, les orfèvreries attribuées à Godefroid de Huy, et les ensembles monumentaux du XIIe siècle. Il estimait, enfin, qu'il était impossible de considérer les vestiges de sculpture monumentale conservés à Huy, Liège, Maastricht, Odiliënberg et Rolduc comme les produits d'une même école. Bref, s'il y avait incontestablement eu une activité artistique en région mosane, on ne pouvait, selon lui, la considérer comme la production d'une école régionale à part entière²⁶⁶⁹.

En dépit de quelques erreurs d'analyse, l'ouvrage de Raphael Ligtenberg reste fondamental dans l'étude de la sculpture monumentale mosane. Le partage stylistique de la sculpture de Maastricht entre deux ateliers successifs, et certains recoupements avec des ensembles parfois fort éloignés sur le plan géographique, purent, dans l'ensemble, se confirmer. Il y avait cependant, dans son exposé, d'évidentes erreurs d'analyse qui, pour être

²⁶⁶⁸ «... Wenn man nach einer Schule fragt, soll man nie vergessen den Begriff, den das Wort decken soll, genau zu bestimmen. Man kann ihn in bloß topografischem Sinne nehmen, sodasz alle innerhalb gewisser Grenzen entstandenen Werke schon deshalb zu einer Schule gerechnet werden, - und dann gibt es natürlich auch eine Maasschule. Man kann ihn aber auch in rein künstlerischem Sinne fassen, sodasz nur da von einer Schule die Rede sein darf, wo in einer Gruppe von Werken an jedem einzelnen sich soviel mit den anderen gemeines – in der Komposition, in der Zeichnung, in der technischen Ausführung, in der Auffassung und Darstellungsweise – vorfinden lässt, dass an Zufall nicht gedacht werden kann, und zugleichzeit dieses Gemeinsame sich an allen verschiedenen Stücken als etwas so eigenes aufdrängt, dass es anderwärts nicht- wenigstens nicht in dieser konkreten Zusammenstellung- nachzuweisen ist.» (R. LIGTENBERG, *Die romanische Steinplastik in den Nördlichen Niederlanden*, Band I, La Haye, 1918, p. 111-112); Cette idée, appliquée à la région mosane, est également développée à la p. 117 du même ouvrage.

²⁶⁶⁹ *Idem*, p. 113-123.

bien comprises, doivent être appréhendées avec un certain recul, en fonction du contexte politique et intellectuel de l'époque.

L'étude de Ligtenberg fut publiée en allemand, en 1918, une année qui marquait également la fin de la première guerre mondiale. À cette époque, la toute puissante école historique allemande influençait considérablement les milieux scientifiques de langue germanique. Replacées dans ce contexte, les conclusions de Ligtenberg semblent à la fois logiques et prévisibles.

Selon lui, le territoire mosan, soumis à l'autorité politique de l'empereur et dépendant de l'archidiocèse de Cologne, avait été parcouru par des courants artistiques émanant du centre névralgique de l'Empire. Ces différents courants stylistiques avaient touché la Meuse sur plusieurs plans. Dans le domaine de l'orfèvrerie, le style développé dans les ateliers colonais avait influencé Godefroid de Huy et son entourage. Dans le domaine de la sculpture monumentale, le vocabulaire formel développé dans les grands chantiers impériaux avait touché les ateliers de sculpture sur pierre, actifs à Maastricht et dans ses environs. Les artistes mosans avaient donc élaboré des interprétations régionales, diverses et variées des réalisations artistiques de l'école rhénane. Il ne pouvait, dès lors, dans ce contexte plus être question d'une école mosane. Dans le contexte de l'époque, ce raisonnement paraissait défendable. Il venait, par ailleurs, s'inscrire dans le débat beaucoup plus vaste opposant la France et l'Allemagne au sujet des origines et des voies de diffusion des styles médiévaux.

Lorsque l'on tient compte de ces différents facteurs, on comprend aisément pourquoi les conclusions de Ligtenberg furent rejetées massivement par les historiens belges. Marcel Laurent, et ensuite Suzanne Collon-Gevaert et Joseph de Borchgarve d'Altena, défendirent virulemment la thèse d'une individualité artistique mosane, une prise de position qui, à l'époque, relevait presque de l'acte patriotique. Cette foi indéfectible en la « cause mosane », qui les devait les porter à rejeter, sans autre forme de procès, les observations formulées par d'Adriaan Pit et Raphael Ligtenberg, dans leurs publications respectives, auraient des conséquences assez perverses. Chaque médaille a son revers. En choisissant de ne pas tenir compte de ces publications, trop radicales à leurs yeux, les chercheurs belges jetèrent aux oubliettes un flot d'informations précieuses qui auraient pu les aiguiller vers une meilleure compréhension de la sculpture mosane.

Toute l'école historique allemande ne devait cependant pas se montrer aussi hostile au concept d'une école de sculpture mosane. Adolf Goldschmidt, par exemple, restait convaincu

d'une réelle individualité mosane, ce qui ne l'empêchait visiblement pas d'être, quelques fois, dérouté par l'apparente diversité des vestiges conservés.

Dans les *Belgische Kunstdenkmäler* de Paul Clemen, parus à Munich, en 1923, deux vastes chapitres étaient consacrés à la sculpture ; Adolphe Goldschmidt présentait quelques œuvres majeures de l'époque romane, tandis que Julius Baum évoquait l'école de sculpture liégeoise du XIV^e siècle²⁶⁷⁰. Dans les deux cas, ces auteurs semblent avoir éprouvé quelque mal à cerner leur sujet. Incapables de dresser un profil cohérent de la sculpture mosane, et d'en distinguer les caractéristiques intrinsèques, ils restaient convaincus de la soumission des ateliers locaux aux courants stylistiques venus de France et d'Allemagne.

Adolf Goldschmidt avait choisi d'étudier le phénomène de la sculpture romane pour l'ensemble de la Belgique. Il distinguait deux principales écoles, centrées sur le Tournaisis et la région mosane. D'emblée, il s'avouait avoir été un peu perturbé par le caractère décousu, et disparate du matériel conservé²⁶⁷¹. Ce constat devait le conduire à établir, pour la région mosane, une nette distinction entre, d'une part, les arts mineurs, représentés par les ivoires, l'orfèvrerie et la dinanderie, et, d'autre part, la sculpture monumentale.

En établissant une vision artificiellement tronquée de la situation, ce cloisonnement arbitraire entre les différentes techniques devait avoir, pendant longtemps, des conséquences regrettables. Les spécialistes se trouvant dans l'incapacité de se forger une vision d'ensemble du sujet, les recherches devaient s'en trouver paralysées pour des décennies.

S'inspirant en grande partie des conclusions de Marcel Laurent²⁶⁷², Goldschmidt établissait des rapprochements stylistiques entre les ivoires du XI^e siècle et les chefs d'œuvres orfèvrés du siècle suivant, avec, comme point de jonction, les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Il percevait, dans cette continuité stylistique, la transmission d'une tradition artistique développée à Metz, à la fin du Xe siècle. Loin de se limiter au milieu mosan, ce courant avait, d'après lui, également touché les milieux colonais, à la fin du XI^e siècle²⁶⁷³.

Il rattachait en revanche la sculpture monumentale à une tradition artistique totalement différente, davantage imprégnée de byzantinismes, et fortement influencée par les développements de la sculpture française. Cette école de sculpture, basée à Maastricht, aurait

²⁶⁷⁰ A. GOLDSCHMIDT, *Die Belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), Band I, Munich, 1923, p. 51-72 et J. BAUM, *Die Lütticher Bildnerkunst im 14. Jahrhundert*, dans *Idem*, p. 163-176.

²⁶⁷¹ A. GOLDSCHMIDT, *op.cit.*, p. 51.

²⁶⁷² M. LAURENT, *Les ivoires pré-gothiques conservés en Belgique*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXV, 1911.

²⁶⁷³ *Idem*, p. 54-56.

développé une perception totalement différente du relief. Le rendu du modelé y était moins souple, moins plastique. Les drapés présentaient un caractère graphique absent des autres techniques²⁶⁷⁴.

Reprenant, en partie, les observations de Raphael Ligtenberg²⁶⁷⁵, Goldschmidt attribuait à cet atelier de Maastricht, la Vierge de Dom Rupert, ainsi que les principaux tympans mosans, à savoir le portail d'Apollon, à Liège, le tympan de l'église Saint-Maur, à Huy, les fragments du portail roman de Notre-Dame de Dinant, ainsi que les portails romans de Sainte-Gertrude de Nivelles²⁶⁷⁶.

En réalité, pour son exposé, il avait visiblement souhaité procéder avec méthode et discernement. Ce raisonnement systématique serait cependant porté à l'excès, ce qui ne manquerait pas de déboucher sur quelques erreurs d'ordre méthodologique. Nous avons déjà évoqué les conséquences à long terme du clivage artificiel entre les arts mineurs et la sculpture monumentale. Parallèlement à cela, Goldschmidt, semblait également, par souci de clarté, avoir choisi de se concentrer sur certains ensembles monumentaux, en écartant volontairement de son propos les œuvres sculptées qui se différenciaient trop, à son goût, des productions de l'atelier de Maastricht. On ne trouve donc nulle part mention du cancel de Saint-Jacques, ou des chapiteaux du cloître de Tongres, ce qui ampute le dossier d'une facette intéressante. Il n'y est, par ailleurs, nullement question de la statuaire sur bois, dont les principaux témoins occupent pourtant une place essentielle dans le répertoire sculpté de l'époque romane.

Julius Baum, dans son rapide aperçu de la sculpture liégeoise du XIVE siècle, devait quant à lui, adopter, dès le départ, un parti pris relativement sévère²⁶⁷⁷. Selon lui, le climat avait été tellement peu propice à la création, que les deux grands sculpteurs mosans de l'époque, Jean Pépin de Huy et Hennequin (Jean) de Liège avaient été contraints à s'expatrier à Paris²⁶⁷⁸.

Son laborieux exposé se composait d'une longue énumération chronologique, comprenant les trois grands ensembles monumentaux de l'époque, c'est-à-dire la *Résurrection*

²⁶⁷⁴ Il distinguait cependant un lien ténu entre la sculpture monumentale, les ivoires et les arts du métal : l'utilisation d'une bordure profilée, présente sur la plupart des tympans mosans, ainsi que sur les ivoires de Notger et de Tongres, sur le rebord des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, et sur certaines orfèvreries, comme par exemple le retable de la Pentecôte du Musée de Cluny ; *Idem*, p. 64-65.

²⁶⁷⁵ R. LIGTENBERG, *Die romanische Steinplastik in den Nördlichen Niederlanden*, vol. I, 1918, p. 77 et sv.

²⁶⁷⁶ A. GOLDSCHMIDT, *op.cit.*, p. 56-64.

²⁶⁷⁷ J. BAUM, *Die Lütticher Bildnerkunst im 14 Jahrhundert*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), Band I, Munich, 1923, p. 163-176.

²⁶⁷⁸ *Idem*, p. 163.

de l'église Sainte-Croix, la *Couronnement de la Vierge* de l'église Saint-Jacques, le portail de la Vierge à Huy, ainsi qu'une suite de représentations mobilières regroupant des Vierges à l'Enfant, des Christs en Croix, des groupes de Calvaire et des représentations de différents saints. Le bilan de cette étude n'était guère élogieux. Parmi les quelques œuvres conservées on ne pouvait, selon lui, percevoir aucune unité, aucun esprit commun permettant d'envisager la survivance, aux XIV^e et XV^e siècle, de la notion d'école mosane. La Meuse moyenne se serait alors trouvée à la traîne derrière la France et l'Allemagne et aurait été entièrement soumise à elle leur influence. S'érigeant, toutefois, contre les conclusions de Raymond Koechlin, Julius Baum défendait l'idée selon laquelle la Meuse se serait montrée bien plus réceptive aux influences allemandes, qu'aux courants stylistiques venus de France²⁶⁷⁹.

En 1926, à l'Université de Würzburg, Hubert Adriaan Diepen devait consacrer une remarquable dissertation inaugurale à la sculpture monumentale romane de Rolduc²⁶⁸⁰. Dans cette étude qui, en réalité, envisageait dans son ensemble le phénomène de la sculpture monumentale romane, en région mosane et dans le Niederrhein, les conclusions traditionnellement admises par le monde scientifique germanique se trouvaient considérablement remises en question.

Dès 1912, Rudolf Kautsch avait mis en évidence la participation de maîtres d'œuvre italiens à la décoration des églises impériales de Mayence et de Spire²⁶⁸¹. Hubert Diepen relevait également, à Rolduc, quelques traits clairement dérivés de la sculpture lombarde. L'étude des chapiteaux de Rolduc l'avait, par ailleurs, amené à percevoir des liens d'atelier entre des églises parfois fort éloignées, situées, pour la plupart, en région mosane et en Rhénanie, comme Saint-Servais et Notre-Dame de Maastricht, Saint-Trond, Odiliënberg, Notre-Dame de Tongres, Saint-Jacques de Liège, Bonn, Cologne, Schwarzhendorf et même le château de Wartbourg, en Thuringe. La mise en évidence de ce vaste réseau de connexions artistiques, réparties sur une grande échelle géographique, venait considérablement ébranler la

²⁶⁷⁹ *Idem*, p. 176.

²⁶⁸⁰ H. A. DIEPEN, *Die romanische Bauplastik in Klostersath und die Bauornamentik an Maas und Niederrhein im letzten Drittel des 12 Jahrhunderts*, Würzburg, 1926; cette étude connut, cinq ans plus tard, une deuxième édition, légèrement remaniée ; H. A. DIEPEN, *Die romanische Bauornamentik in Klostersath und die Nord-Französische Bauplastische Invasion am Maas und Niederrhein im letzten Drittel des XIIten Jahrhunderts*, La Haye, 1931.

²⁶⁸¹ R. KAUTZSCH, *Oberitalien und Mittelrhein*, dans *L'Italia e l'arte Straniera. Atti del X Congresso internazionale di Storia del Arte*, Rome, 1922 ; voir également M. AUBERT, Préface au *Congrès des archéologues français en Rhénanie*, 1922.

perception que l'on se faisait alors de la sculpture romane, engoncée dans des cadres géographiques strictement régionaux.

L'analyse stylistique de ces différents exemples l'avait également amené à établir des rapprochements avec des ensembles sculptés du nord de la France, comme Châlons-sur-Marne et Noyon²⁶⁸². Cette constatation l'avait conduit à envisager un mode de diffusion d'ouest en est. Selon ce schéma, les influences artistiques venues du nord de la France, avaient été introduites en Rhénanie après avoir transité par les principaux ateliers mosans. A l'issue de cette analyse, la sculpture rhénane était présentée comme un art d'emprunt, qui, après abondamment puisé dans un répertoire formel développé en Italie du nord, avait été constamment nourrie par des courants artistiques venus du nord de la France.

Cette étude semblait venir confirmer ce que Goldschmidt avait pressenti²⁶⁸³. Il y avait là, évidemment, de quoi ébranler les idées pangermanistes qui étaient alors de mise dans les milieux scientifiques allemands²⁶⁸⁴. Sous cette perspective, l'école mosane ne pouvait plus passer pour une variante régionale, à la traîne de l'école rhénane, mais prenait au contraire une place prépondérante dans la formation et la transmission des courants stylistiques.

Assez curieusement, les chercheurs Belges, nous l'avons déjà souligné, ne devaient que très sommairement prendre en compte les principales thèses germaniques relatives à la sculpture mosane.

Marcel Laurent, en 1928, restait très réticent face à ces nouvelles théories. Fervent défenseur de l'individualité mosane, il n'évoquait que très brièvement la question des influences étrangères, pour s'attacher surtout à souligner les traits majeurs d'une tradition artistique, qui, de l'an mil à la fin du XIIe siècle, se serait poursuivie en continu :

« Dans la seconde moitié du XIIe siècle, ils (les sculpteurs) formaient à Maastricht un ou plusieurs ateliers qui exécutèrent des bas-reliefs groupés à l'origine dans les régions de la Basse-Meuse, à Maestricht (tympan de Saint-Servais et autres), à Odiliënberg (Apôtres aujourd'hui au Musée d'Amsterdam), à Liège, Vierge dite de Dom Rupert et linteau avec médaillons allégoriques, au musée archéologique). A vrai dire ces reliefs diffèrent assez sensiblement des figures ciselées par les orfèvres. Cela tient avant tout, au traitement des draperies, d'un faire plus symétrique, plus linéaire, avec des arrangements, des flottements conventionnels (bords agités des tuniques) que le ciseleur ignorait. On sent que des

²⁶⁸² H. A. DIEPEN, *op.cit.*, p. 17 et 140-144.

²⁶⁸³ *Idem*, p. 144; A. GOLDSCHMIDT, *Die Belgische Monumentalplastik, op.cit.*, p. 64.

²⁶⁸⁴ H. BEENKEN, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924.

*influences venues de l'étranger- de la France peut-être, plutôt que de l'Allemagne- les ont en partie déterminés. Mais des indices certains (cadres profonds et en creux, aux moulures caractéristiques, que déborde la tête des personnages) les rattachent aux ivoires du XIe siècle. De plus, les types ont un caractère mosan incontestable. Il n'y a donc pas lieu, tout en reconnaissant qu'ils ont une physionomie particulière, de les séparer des produits de l'art industriel.»*²⁶⁸⁵

En 1932, Marguerite Devigne publiait une importante synthèse consacrée à la sculpture mosane, du XIIe au XVIe siècle²⁶⁸⁶. Le gros de cette étude était déjà achevé en 1914, mais la première guerre mondiale, ainsi que les multiples problèmes rencontrés lors de la constitution du corpus photographique en avaient fortement postposé la parution. L'auteur avait tant bien que mal tenu compte des hypothèses les plus récentes, mais la bibliographie n'avait pas été remise à jour. D'une manière générale, elle se contentait de faire référence aux principales études d'avant-guerre, comme par exemple, pour l'époque romane, celles d'Adriaan Pit et de Raphael Litgenberg, ou, pour la fin de l'époque médiévale, celle de Louis Courajod, mais sans y apporter d'élément véritablement novateur.

Cet imposant ouvrage ne peut pas être considéré comme une œuvre progressiste, loin de là. Les datations sont souvent hasardeuses, voire franchement erronées. Par ailleurs, les théories de Hermann Beenken, au sujet de l'orfèvre Godefroid de Huy, ont séduit Marguerite Devigne au point qu'elle refuse catégoriquement de lui attribuer la châsse de Deutz, et qu'elle envisage même de lui retirer la paternité des deux châsses de Huy, qu'elle juge indignes d'un tel orfèvre. Toutefois, si la méthodologie semble quelque fois défailante, tout ne doit pas pour autant être rejeté dans cet ambitieux travail, dont le mérite majeur fut certainement d'avoir tenu à aborder le phénomène de la sculpture mosane dans son extension maximale, toutes techniques confondues, du XIIe au XVIe siècle²⁶⁸⁷. Cette expérience ne devait, par la suite, plus être tentée avant plusieurs décennies...

Il ne faut, en effet, pas être trop sévère avec ce travail, dans lequel, on relève, par endroits, quelques observations clairvoyantes. C'est ainsi, par exemple, que pour la période romane, Marguerite Devigne localise deux principales écoles de sculpture sur pierre, l'une à

²⁶⁸⁵ M. LAURENT, *L'architecture et la sculpture en Belgique*, Paris-Bruxelles, 1928, p. 27-28.

²⁶⁸⁶ M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris-Bruxelles, 1932.

²⁶⁸⁷ À l'exception de la sculpture sur ivoire, l'auteur envisage toute les techniques : sculpture monumentale, sculpture mobilière sur bois et sur pierre, dinanderie, et même orfèvrerie.

Maastricht, et l'autre à Liège. Elle pressent également, avec raison, pour le XIV^e siècle, l'existence d'une ligne directrice commune à tous les ateliers :

« *Cependant la sculpture du XIV^e siècle est encore représentée sur le territoire de la Belgique actuelle par des monuments assez importants pour permettre de croire à l'existence d'ateliers nombreux, entre lesquels régnait une certaine cohésion de tendances, une correspondance de recherches et d'efforts qui, malgré les différences d'accent, aboutissent à des résultats souvent analogues.* »²⁶⁸⁸

En réalité, la qualité de cet ouvrage est passablement inégale. D'ailleurs, les spécialistes ne s'y tromperont pas et lui réserveront un accueil plutôt réservé²⁶⁸⁹. Ils n'en tiendront pratiquement pas compte dans les publications ultérieures.

Les recherches consacrées, en Belgique, à la sculpture mosane semblaient alors en net recul par rapport aux pays étrangers. De grands efforts étaient pourtant déployés pour combler les nombreuses lacunes accumulées dans l'étude du patrimoine sculpté médiéval.

Dès 1922, le *Musée du Cinquantenaire* avait mis sur pied une vaste campagne de repérage photographique. Le compte Joseph de Borchgrave d'Altena, à qui avait été confiée cette vaste entreprise, devait consacrer à cette tâche une énergie sans faille, ce dont témoignent d'ailleurs d'une manière fort élogieuse les innombrables notes et communications qu'il allait consacrer à ce sujet, pendant sa longue et féconde carrière²⁶⁹⁰.

Parallèlement, les études monographiques, consacrées à l'un ou l'autre ensemble sculpté se succédaient, mais une nouvelle étude de synthèse se faisait attendre. Les textes généraux, dans les ouvrages consacrés à l'art mosan, et les catalogues d'exposition n'accordaient encore qu'un intérêt tout relatif à la sculpture, présentée, dans bien des cas, comme le parente pauvre de l'orfèvrerie.

C'est en 1957 que devait être publiée la première étude monographique consacrée à la sculpture sur pierre, en région mosane, pendant l'époque romane. Lisbeth Tollenaere, son auteur, consciente des erreurs de ses prédécesseurs, avait pris le parti d'aborder le sujet d'une manière particulièrement méthodique. Elle avait, préalablement à toute réflexion, établi un inventaire des sculptures romanes conservées sur le territoire de l'ancien diocèse de Liège et

²⁶⁸⁸ *Idem*, p. 2.

²⁶⁸⁹ La critique que Joseph de Borchgrave d'Altena fait de cet ouvrage est particulièrement sévère. Il faut dire que Marguerite Devigne ne cite pas une seule de ses publications, ce qui fut, semble-t-il, passablement vexant ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Compte-rendu*, dans le *Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1932, p. 144-151.

²⁶⁹⁰ Pour les publications liées à cette entreprise de recensement, consulter essentiellement ; *Publications du comte Joseph de Borchgrave d'Altena. 1924-1949*, Bruxelles, 1950.

ses environs immédiats, lequel avait, contre toute attente, révélé une totalité de 300 entrées. Ce vaste travail de recensement venait fortement ébranler les idées reçues ; il y avait eu, en région mosane, une production de sculpture sur pierre, caractérisée par une forte proportion de fonts baptismaux, mais comptant également des ensembles monumentaux comprenant des chapiteaux et des bases de colonnes, des tympan historiés et des reliefs de différents types. Les analyses stylistiques, la localisation géographique des principaux témoins, l'identification des matériaux utilisés et de leurs points d'extraction, permettaient à l'auteur de localiser l'activité des principaux ateliers dans les villes de Maastricht, Tongres et Liège, ainsi que dans le comté de Looz.

Il s'agissait évidemment d'une œuvre pionnière, qui ne pouvait aucunement espérer apporter des conclusions définitives sur le sujet. Les problèmes de chronologie et d'attributions auraient nécessité des recherches approfondies, qui n'étaient pas envisageables dans les limites naturellement imposées par ce type de travail. Lisbeth Tollenaere, qui s'était visiblement imprégnée des recherches de Jurgis Baltrusaitis²⁶⁹¹, avait accordé peut-être une place trop importante à l'identification des types de décor et d'ornements. Elle se focalisait sur la question des influences orientales mais choisissait d'ignorer, en revanche, l'apport artistique des régions limitrophes...

En réalité, en dépit de ses évidentes faiblesses, l'ouvrage de Lisbeth Tollenaere marquerait une étape importante dans la reconnaissance, en Belgique, de la richesse et de l'intérêt du patrimoine sculpté mosan. Confrontés à cet imposant relevé, les chercheurs belges difficilement affirmer, comme il était encore courant de le faire, que la sculpture monumentale ne se limitait, en région mosane, qu'à de rares exemples...

Les retombées scientifiques immédiates de cette étude seraient cependant assez limitées. Les chercheurs belges, aveuglés sans doute par la splendeur de l'orfèvrerie mosane²⁶⁹², restaient convaincus de l'intérêt secondaire de la sculpture sur pierre. Les propos tenus par Jacques Stiennon, en 1962, dans le remarquable ouvrage collectif consacré à l'art roman de la vallée de la Meuse, sont assez révélateurs de cet état d'esprit :

²⁶⁹¹ J. BALTRUSAITIS, *la stylistique ornementale romane*, Paris, 1931.

²⁶⁹² Une opinion très répandue, qui devait se maintenir pendant encore des décennies : « *Wer heute von der Kunst im Maasgebiet spricht, hat vor allem die großartigen Schmiedearbeiten des reinen von Huy, des Godefroid de Calire und des Nikolaus von Verdun im Auge. Das maasgebiet gilt hauptsächlich als die Kunstlandschaft der Kleinkunst. Diese Ansicht zeichnet sich in die Historiographie ab. Der Großen Zahl an Publikationen über die Großkunst gegenüber* ». (B. BRENK, *Die Werkstätten der Maastrichter Bauplastik des 12. Jahrhunderts*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 38, 1976, p. 47).

« En conclusion, plus on progresse dans la connaissance des artistes mosans, plus on se convainc d'être en présence d'artisans doués, plutôt que de véritables génies créateurs. C'est avant tout dans les arts du métal que leur talent et leur virtuosité ont pu donner leur mesure et que cet élan, dû à une maîtrise parfaite de la technique, a informé les autres secteurs de l'activité artistique : la miniature, accidentellement le vitrail et, parfois, la sculpture, notamment pour le bas-relief de l'autel de la Vierge à Saint-Servais de Maastricht, qui n'est en somme qu'un panneau de châsse agrandi et transmué dans la pierre.

*Rebelles à tout art monumental, les artistes mosans se sont fait une réputation inégalée dans les formes les plus précieuses (au sens littéral et figuré du terme) de l'expression artistique : l'orfèvrerie. »*²⁶⁹³

Alors que Lisbeth Tollenaere, engoncée dans les limites territoriales du diocèse de Liège, s'efforçait laborieusement de localiser les principaux ateliers mosans en fonction de l'origine géologique des matériaux, les milieux scientifiques allemands et hollandais dirigeaient leurs recherches vers de toutes autres voies, en approfondissent la question des relations artistiques entre la région mosane et l'Italie du nord²⁶⁹⁴. Comme les principaux ensembles monumentaux concernés par leurs recherches se trouvaient conservés en dehors des limites naturelles de la Meuse moyenne, leurs hypothèses ne devaient pas avoir de répercussion immédiate dans les milieux scientifiques belges, qui restaient dès lors farouchement convaincus de l'infériorité de la sculpture mosane par rapport aux autres techniques.

Depuis l'étude de Marguerite Devigne, la question de la sculpture gothique en région mosane n'avait plus véritablement retenu l'attention des spécialistes. Il convient peut-être d'y reconnaître une influence néfaste de la célèbre étude que Raymond Koechlin avait consacrée, en 1903, à la question des influences françaises sur la sculpture belge des XIIIe et XIVe

²⁶⁹³ J. STIENNON, *La sculpture sur pierre*, dans *Arts roman dans la vallée de la Meuse*, Bruxelles, p. 131 ; On rencontre dans cette publication un exposé sur les ivoires, et un autre sur la sculpture sur pierre. En revanche, on ne trouve rien sur la sculpture sur bois, alors que cette dernière est majoritairement représentée dans le catalogue illustré...

²⁶⁹⁴ J.JM TIMMERS, *Scemate longobardino*, dans *De Maasgouw*, 72, 1953, p. 162 et sv. ; *De Sint Servaaskerk te Maastricht*, Utrecht-Antwerpen, 1955; *Het "premier art roman" in de Nederlanden. De Stifftskapitel van de Servaaskerk te Maastricht*, dans *De Maasgouw*, 89, 1967, p. 37 et sv. ; *Lombardische elementen in de bouwsulptur van Rolduc*, dans *Miscellanea J. Duverger*, Gent, 1968, p. 541-553; E. KLUCKHOHN, *Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 16, 1955, p. 1-120.

siècles²⁶⁹⁵. Le célèbre érudit y défendait l'idée selon laquelle, en Belgique, l'évolution de la sculpture s'était, dès le milieu du XIIIe siècle, parfaitement calquée sur les grandes tendances stylistiques imposées par la France. Le dessein de Koechlin n'était aucunement de minimiser l'intérêt de cette production locale. Il avait, en réalité, mené cette étude dans l'intention de réduire à néant les différentes théories qui visaient à fonder le réalisme des primitifs flamands sur une longue tradition artistique spécifique aux Pays-Bas médiévaux²⁶⁹⁶. À diverses reprises, Il insistait sur la particularité du domaine mosan, soumis à divers courants d'influence, venus à la fois de France et d'Allemagne. Il rappelait également que les plus belles réalisations mosanes ne pouvaient d'aucune manière passer pour de serviles copies de l'art français²⁶⁹⁷. Ses intentions furent toutefois, dans l'ensemble, assez mal comprises. Les effets pervers de ce malentendu se faisaient sentir pendant des décennies.

Il faudra, en réalité, attendre la fin des années soixante pour que le monde scientifique belge et étranger reconnaisse enfin la qualité et la spécificité de la sculpture mosane de l'époque gothique.

Depuis la fin du XIXe siècle, quelques belles sculptures en marbre blanc avaient été quelques fois signalées dans les études monographiques consacrées à la sculpture belge, flamande ou mosane. Ces œuvres, datées erronément dans le XIIIe ou le XVe siècle, selon les auteurs, étaient en général assez mal comprises. Elles étaient généralement attribuées à la Flandre, à la Bourgogne, voire même à l'Angleterre, dans le cas des petits personnages de la collection du Prince de Ligne. Or, on possédait, en France, pour le XIVe siècle, quelques témoins remarquables de l'activité de sculpteurs mosans expatriés. On conservait à Gosnay, une Vierge à l'Enfant de marbre blanc exécutée par Jean Pépin de Huy pour la comtesse Mahaut d'Artois, en 1329. Quelques décennies plus tard, Jean de la Croix, dit Jean de Liège, avait réalisé, pour les rois de France, de remarquables gisants de marbre blanc.

Ces œuvres de haut niveau témoignaient de la maîtrise atteinte, en pays mosan, dans le domaine de la sculpture en marbre blanc, alors fort en vogue, tant en France qu'en

²⁶⁹⁵ R. KOECHLIN, *La sculpture Belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, p. 5-19, 333-348, 392-407.

²⁶⁹⁶ Koechlin s'élevait contre les théories de Louis Courajod, reprises en Belgique par la chanoine Dehaisnes, au sujet des origines de la renaissance française, dont il assignait les prémisses à l'influence du style réaliste des maîtres flamands œuvrant à la cour de Bourgogne. Selon lui, l'art gothique, en Belgique, avait suivi les mêmes tendances idéalistes que le gothique français. On ne pouvait donc imputer le réalisme d'un Sluter ou d'un van Eyck à une tradition réaliste flamande ; L. COURAJOD, *Les origines de la renaissance*, A. MICHEL et H. LEMONNIER (éd.), Paris, 1901.

²⁶⁹⁷ R. KOECHLIN, *op.cit.*, p. 19.

Allemagne. On aurait pu prendre l'œuvre de Jean Pépin de Huy et de Jean de la Croix pour des phénomènes isolés, entièrement dépendantes des développements stylistiques de la sculpture française, si quelques œuvres de grande qualité n'étaient venues attirer l'attention des spécialistes sur l'essor particulier, dans les années 1320-1350, d'une école de sculpture sur pierre localisée en région mosane.

En Allemagne, les études consacrées à l'*antependium* de marbre de la cathédrale de Cologne avaient mis en évidence, parallèlement aux influences lorraines qui parcouraient alors les milieux colonais, l'activité d'un sculpteur d'origine mosane²⁶⁹⁸. À la même époque, William Forsyth avait révélé l'existence, en région mosane, d'un atelier spécialisé dans la réalisation des sculptures mobilières de marbre blanc²⁶⁹⁹. Gustav Schmidt approfondissait, quant à lui, les recherches consacrées à l'œuvre de Jean de Liège²⁷⁰⁰.

En réalité, loin de s'être trouvée à la traîne, dans le sillage des courants stylistiques imposés par le gothique français, la Meuse avait su produire, dans le second quart du XIV^e siècle, des œuvres de qualité qui, tout en adoptant les grandes tendances de l'époque, avaient développé un style suffisamment fort et singulier pour que l'on en retrouve l'empreinte sur de nombreuses œuvres locales, tous matériaux confondus. Annoncé par l'œuvre de Jean Pépin de Huy, ce style devait trouver son expression la plus personnelle auprès d'un atelier mosan spécialisé dans la production des Madones en marbre blanc.

La renommée internationale des sculpteurs mosans ne faisait alors pas de doute. Leur activité, attestée en France et en Rhénanie semblait alors avoir également touché l'Italie, comme tendent à le démontrer quelques sculptures, incontestablement mosanes, signalées dans la région de Carrare²⁷⁰¹.

Pendant plusieurs décennies, les chercheurs belges avaient commis l'erreur d'appréhender l'histoire de la sculpture mosane en fonction des critères chronologiques et stylistiques propres aux arts du métal. Ils se concentraient alors uniquement sur la production

²⁶⁹⁸ J. A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, *Lothringen und die Rheinlande. Ein Forschungsbericht zur lothringischen Skulptur der Hochgotik (1280-1340)*, dans *Rheinische Vierteljahresblätter*, 33, 1969, p. 60-72 ; A. LEGNER, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 371-272.

²⁶⁹⁹ W. H. FORSYTH, *A Group of Fourteenth-Century Mosan Sculptures*, dans *Metropolitan Museum of Art Journal*, 1, 1968, p. 41-59.

²⁷⁰⁰ G. SCHMIDT, *Beiträge zum Still und Œuvre des Jean de Liège*, dans *Metropolitan Museum of art Journal*, 4, 1971, p. 81.

²⁷⁰¹ W. H. FORSYTH, *op.cit*, p. 56 ; déjà signalées par Vöge, qui les tenait pour originaire des Flandres ou du nord de la France, ces sculptures avaient ensuite été attribuées à un atelier français ; U. MIDDELDORF et H. WEINBERGER, *Französische Figuren des frühen 14 Jahrhunderts in Toskana*, dans *Pantheon*, I, 1928, p. 187-190 ; nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré aux échanges artistiques entre la Meuse et l'Italie.

sculptée de l'époque romane, en négligeant volontairement les œuvres produites au-delà de 1250, considérées comme trop imprégnées de style français pour être encore véritablement mosanes.

Les recherches de William Forsyth devaient se trouver à l'origine d'une véritable prise de conscience de la part de quelques chercheurs belges, qui se voyaient considérablement ébranlés dans leurs certitudes. Non seulement y avait-il eu une véritable école de sculpture mosane, mais en plus, cette dernière, loin de s'essouffler avec l'arrivée du style gothique, avait prolongé ses développements jusqu'à la fin de l'époque médiévale. Pour la première fois depuis sa création, le concept d'art mosan était envisagé comme un concept à géométrie variable, une notion qui devait, par la suite, faire un bon bout de chemin.

Les membres belges et allemands du comité scientifique allaient, fort heureusement, prendre en compte les conclusions de William Forsyth pour la sélection des sculptures représentées à la formidable exposition *Rhin-Meuse* de 1972. Dans le catalogue, Robert Didier et Anton Legner se partageaient les notices relatives à la sculpture de l'époque gothique. La confrontation des sculptures gothiques de la Meuse et du Rhin allait se révéler particulièrement instructive (**pl. 113- 1 à 3**).

Dans le volume d'études publié l'année suivante, Anton Legner établissait les lignes directrices d'une chronologie de la sculpture rhéno-mosane des XIII^e et XIV^e siècle, tandis que Robert Didier élaborait une synthèse générale de l'évolution de la sculpture mosane, du XI^e à l'aube du XVI^e siècle. C'était une première...

Par la suite, il allait, à diverses reprises, au gré des publications, peaufiner son interprétation personnelle du sujet dans le sens d'une connaissance sans cesse approfondie de la période gothique.

Robert Didier était conscient des erreurs de ses prédécesseurs qui, en voulant calquer le contexte mosan sur ce qu'ils avaient pu observer pour la France médiévale, s'étaient focalisés de manière excessive sur des sculptures lapidaires, parfois de piètre qualité, en négligeant l'étude de la sculpture sur bois, pourtant bien plus révélatrice d'une spécificité mosane. Le caractère hasardeux, souvent erroné, de certaines datations, et le cloisonnement des domaines de recherche en fonction des techniques, qui avait exagérément isolé l'une de l'autre la sculpture monumentale, la sculpture mobilière, la sculpture sur ivoire, la dinanderie et l'orfèvrerie, avait amplement brouillé les données, masquant aux yeux des chercheurs les lignes générales d'une évolution étagée sur plusieurs siècles.

Il estimait que l'on avait, à tort, voulu assigner à la sculpture mosane les limites chronologiques traditionnellement établies pour les arts du métal, soit de 1000 à 1250 environ, tout en accordant une importance excessive à des œuvres rurales, d'intérêt secondaire. En réalité, dans ce domaine, la notion de chronologie relative semblait prendre tout son sens puisque, alors que l'orfèvrerie s'essouffait et semblait perdre sa remarquable créativité, la sculpture mobilière prenait le relais, démontrant du même coup l'extraordinaire longévité du phénomène artistique mosan. Une vision élargie à l'entièreté de la période médiévale, mais restreinte à l'étude des quelques chefs-d'œuvre conservés, abordée en corrélation avec d'autres techniques, comme les ivoires et les arts du métal, fournissait, d'après lui, un aperçu bien plus représentatif d'une évolution séculaire de la sculpture mosane.

La chronologie évolutive de la sculpture mosane, telle que l'entendait Robert Didier, se partageait en deux périodes. Une première période, de l'an mil au milieu du XIIIe siècle environ, se définissait par la réinterprétation des principes artistiques développés par les traditions carolingiennes et ottoniennes. Il ne pouvait, alors, être question d'art roman, la sculpture mosane se trouvant par définition aux antipodes des développements stylistiques et formels propres au monde roman. La sculpture mosane avait alors nourri d'étroites affinités avec le monde rhénan, tout en conservant son caractère spécifique.

Robert Didier reprochait à ses prédécesseurs de s'être concentrés, pour l'étude de cette période, sur l'évolution des *Sedes Sapientiae*. Or ces représentations de la Vierge à l'Enfant étaient souvent connues par des exemplaires ruraux, de second ordre, reflétant médiocrement des œuvres de haut niveau dont on ne pouvait que suspecter l'existence. La remarquable tête de Christ de saint-Pierre à Louvain constituait, à ses yeux, l'exemple le plus révélateur du degré de perfection et de qualité atteint, au XIe siècle, par les sculpteurs mosans. Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, ou encore l'ivoire d'Afflighem, inauguraient la seconde phase de cette première période, dont la Vierge à l'Enfant de l'église Saint-Jean, vers 1235-1245, marquerait l'ultime aboutissement.

Avec le milieu du XIIIe siècle, commençait une seconde période chronologique. Gagnée par le style gothique venu de France, la sculpture mosane allait développer quatre phases successives, correspondant *grosso-modo* à l'évolution générale de l'art européen ; une phase d'implantation du nouveau style gothique, de 1250 à 1300 environ, une phase originale d'interprétation du maniérisme courtois, de 1300-1320 à 1350-1360, une phase plus réaliste

aboutissant au style international des années 1400, et enfin un développement tardif dont la phase de dilution, vers le milieu du XVI^e siècle, semble coïncider avec l'introduction de la Renaissance, en territoire mosan.

De prime abord, Robert Didier reconnaissait que l'étude de la sculpture mosane, pour cette période, n'était pas simple. Contrairement à l'époque antérieure, qui s'était singularisée par une concentration des ateliers sur la Meuse moyenne, l'époque gothique se définissait au contraire par la multiplication géographique de centres artistiques²⁷⁰². D'une manière générale, la Meuse ne présentait plus la même force créatrice que durant son âge d'or du XII^e siècle. Mais si elle ne créait plus les tendances, elle en fournissait cependant quelques interprétations originales, dignes de rivaliser avec les plus belles créations étrangères. Les multiples échanges artistiques, établis avec les principaux centres étrangers, témoignent de cette vivacité. À cet égard, Robert Didier rappelait que, si vers 1279, on avait fait appel à un sculpteur colonais pour la réalisation des portails de la cathédrale Saint-Lambert, c'est Elogius de Lodiche qui réaliserait, vers 1400, les gisants des archevêques de Cologne. Un autre sculpteur mosan avait déjà participé, au début du siècle, à la décoration de l'*antependium* de la cathédrale de Cologne.

Au cours des dernières décennies, on a pu constater un intérêt renouvelé pour la sculpture monumentale. Une nouvelle vision synthétique de la question, complétée par quelques découvertes inattendues, dû sans doute contribuer à ce remarquable réveil. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

B. questions particulières

1. la sculpture monumentale

a. l'époque romane

Pendant des décennies, les études consacrées à la sculpture monumentale de l'époque romane devaient connaître une franche tendance à la stagnation. Les spécialistes s'efforçaient en vain de distinguer, parmi les principaux vestiges sculptés du pays mosan, un ensemble des

²⁷⁰² « À l'époque gothique, le paysage plastique de l'école mosane est loin d'être uniforme. » (R. DIDIER, *la sculpture gothique*, dans *La Wallonie. Le Pays et les Hommes*, tome 1, p. 317).

traits caractéristiques qui, par le style ou par l'iconographie, leur aurait permis d'envisager l'existence d'une école régionale à part entière.

Ce fil conducteur, qui avait conduit Marcel Laurent et ses successeurs à envisager l'existence d'une tradition artistique continue, des ivoires de l'an mil jusqu'aux dernières châsses orfévrees, vers le milieu du XIIIe siècle, semblait absent de la sculpture monumentale, qui ne présentait, à première vue, ni la cohérence, ni la spécificité des autres modes d'expression artistique. Il y avait les prodigieux ensembles sculptés de Saint-Servais et Notre-Dame de Maastricht, les sculptures de l'église abbatiale de Rolduc, quelques vestiges à Looz, le portail Bourdon et la Vierge de dom Rupert, à Liège, le portail de l'église Saint-Maur à Huy, un portail fort abîmé à Dinant, quelques chapiteaux provenant des abbayes de Stavelot et de Saint-Trond, et une série de fragments de nature et d'origine diverses. Les spécialistes s'efforçant, tant bien que mal, d'y trouver un fil conducteur, évoquaient tour à tour l'apport des courants stylistiques venus de France ou d'Allemagne, l'influence des traditions orientales ou byzantines, ou encore le respect d'un vocabulaire formel codifié, qui se serait maintenu, en milieu rural, depuis la lointaine époque celtique. Bref, lorsqu'il était question de sculpture monumentale, la plus grande perplexité semblait de mise. Les recherches s'embourbaient dans des débats stériles et présentaient une forte tendance à la stagnation.

Les choses auraient pu pendant longtemps en rester là si certains historiens de l'art, aiguillés par les recherches menées par quelques spécialistes de la sculpture romane²⁷⁰³, depuis le début du XXe siècle, n'avaient songé à remettre sur la sellette la question des relations artistiques avec l'Italie du nord.

-l'atelier de Rolduc-Maastricht

Comme les principaux vestiges de sculpture monumentale se trouvaient conservés à Maastricht et à Rolduc, les chercheurs néerlandais, comme on pouvait s'y attendre, seraient les premiers à s'attacher à leur étude.

²⁷⁰³ R. KAUTZSCH, *Oberitalien und Mittelrhein*, dans *L'Italia e l'arte Straniera. Atti del X Congresso internazionale di Storia del Arte*, Rome, 1922 ; voir également M. AUBERT, Préface au *Congrès des archéologues français en Rhénanie*, 1922 ; G. de FRANCOVITCH, *La corrente comasca nella scultura romanica Europea (gli inizi)*, dans *Rivista dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte* 5, 1935-36, p. 267-305, et *La corrente comasca nella scultura romanica Europea (la diffusione)*, dans *Idem*, 6, 1937-38, p. 27-129. JULLIAN, *L'Eveil de la sculpture italienne*, tome I, *La sculpture romane en Italie du nord*, Paris, 1945-1949.

Alors que Raphael Ligtenberg consacrait une première étude monographique aux sculptures de Saint-Servais de Maastricht, Hubert Adriaan Diepen s'attela, quant à lui, à l'étude des chapiteaux et des bases de colonnes de l'église abbatiale de Rolduc (**pl. 102-103**). Ces études, encore bien imparfaites, étaient loin de répondre aux nombreuses interrogations liées à la genèse de ces deux ensembles monumentaux. Il s'y trouvait cependant quelques observations capitales qui ne resteraient pas sans influence sur les recherches ultérieures.

Raphael Ligtenberg, dès 1918, avait rapproché la célèbre Vierge de Dom Rupert du tympan de la *Majesté*, à Saint-Servais. Il attribuait d'ailleurs ces deux œuvres au même artiste, suggérant de cette manière que le style particulier des sculptures de Maastricht avait pu au connaître une certaine diffusion en région mosane²⁷⁰⁴.

Diepen devait, quant à lui, mettre en évidence un vaste réseau d'interconnexions stylistiques, reliant les sculptures de Rolduc, de Saint-Servais et de Notre-Dame de Maastricht à des édifices parfois fort éloignés, comme Schwarzrheindorf ou encore le château de Wartbourg ; en Thuringe. Il avait relevé, dans les *Annales Rodenses*, la mention d'un énigmatique *scemate longobardino*²⁷⁰⁵, qui devait lui suggérer de rapprocher les chapiteaux de Rolduc de quelques ensembles sculptés d'Italie du nord, comme par exemple Modène et Pavie. Cette opinion serait également soutenue par Rudolf Kautsch et Georg Weise.

Kluckohn, en 1955, dans une étude consacrée aux influences italiennes sur la sculpture allemande, étendrait cette comparaison aux chapiteaux de Maastricht, qu'il rapprochait des sculptures pavésanes²⁷⁰⁶.

Parallèlement à ces investigations, la question des attributions à l'atelier de Maastricht devait graduellement connaître de nouveaux développements. Jan Timmers, en suivant la voie tracée naguère par Hubert Diepen, avait mis en relation les sculptures de Rolduc, de Maastricht, les statues piliers d'Odiliënberg et le saint Jean du musée d'Utrecht. Il allait également attribuer au même atelier les cinq reliefs de la *Passion*, exhumés des soubassements de la collégiale Saint-Pierre d'Utrecht, en 1965 (**pl. 106-1**)²⁷⁰⁷. L'existence de connections stylistiques avec les fragments sculptés de Borgloon (Looz), avec les sculptures de Breust-Eijseden, de Bourtscheid et du château de Wartbourg, ainsi qu'avec certains chapiteaux du cloître de Tongres, et de l'église double de Schwarzrheindorf, serait également

²⁷⁰⁴ R. LIGTENBERG, *Die romanische Steinplastik in den Nördlichen Niederlanden*, Band I, La Haye, 1918

²⁷⁰⁵ P. ROLLAND, *Scemate longobardino.*, *Basse-Meuse, Bas-Rhin*, dans *les Cahiers techniques de l'art*, 3-1, 1954, p. 21 et sv.

²⁷⁰⁶ E. KLUCHOHN, *Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 16, 1955, p. 22-38.

²⁷⁰⁷ J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, p. 271-295.

démontrée²⁷⁰⁸. Enfin, viendraient se joindre à ce groupe, déjà impressionnant, les chapiteaux de l'église du Neufmoustier, près de Huy, un chapiteau provenant de l'ancienne abbaye Saint-Laurent de Liège, la statue acéphale découverte en 2001 à l'église Saint-Barthélemy de Liège²⁷⁰⁹, un fragment sculpté du *Musée Curtius*, le portail roman de Dinant, et quelques sculptures de l'abbaye Saint-Bavon à Gand²⁷¹⁰. L'atelier de Maastricht, de simple petit atelier régional soumis aux influences venues de France et d'Allemagne, se muerait, au fil des publications, en atelier d'élite, propageant un style progressiste à travers l'Empire.

Un tel succès impliquait une organisation sans faille. Cet aspect des choses ne manqua pas, bien entendu, d'entraîner une foule de questionnements, liés d'une part au mode de fonctionnement d'un atelier de cet acabit, mais également à la répartition chronologique de ses principales réalisations.

La plupart des auteurs se sont entendus pour considérer les sculptures de Rolduc comme les plus anciennes du groupe²⁷¹¹. L'atelier était ensuite supposé s'être déplacé à Maastricht, où il était aurait d'abord travaillé à Saint-Servais, puis, plus tard, à Notre-Dame. La chronologie de ces étapes successives restant assez difficile à définir, elle connaîtrait diverses variantes.

Les chapiteaux de l'extrémité orientale de Saint-Servais étaient généralement attribués à un premier atelier, de style italianisant mais indépendant du second, dont l'activité se serait située sous la prévôté de Gerhard von Are. L'atelier de Rolduc se serait ensuite chargé de la seconde campagne de sculpture, incluant le portail de la *Majesté* (pl. 106-3), les chapiteaux du *Westbau*, l'autel du Christ, et différents reliefs isolés.

Timmers avait daté le tympan de la *Majesté* vers 1150²⁷¹². Gall situerait, quant à lui, la réalisation des chapiteaux de Notre-Dame dans les années 1170²⁷¹³.

Beat Brenk, de son côté, estimait que l'atelier avait probablement commencé son activité, à Maastricht, dans les années 1160, par la décoration du portail de la *Majesté* et des chapiteaux du *Westbau* de Saint-Servais. Il restait convaincu que le répertoire formel développé par l'atelier de Maastricht avait été copié librement, par d'autres sculpteurs, à

²⁷⁰⁸ E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture and Sculpture in the Meuse Valley*, p. 122-133 et p. 137-149.

²⁷⁰⁹ J.-M. LEOTARD, J. N. ANSLIJN, *Diagnostic archéologique à la collégiale Saint-Barthélemy*, dans *Liège autour de l'an mil*, p. 193.

²⁷¹⁰ E. DEN HARTOG, *Idem*, et *La sculpture intégrée à l'architecture*, dans *l'Art Mosan* (B. VAN DEN BOSSCHE, sous la dir.), p. 158 et 162-166.

²⁷¹¹ Les *Annales rodenses* fournissaient un important repère chronologique puisqu'elles permettaient de situer les chapiteaux de la nef de Rolduc vers 1138-1143. Les chapiteaux de la crypte appartiendraient quant à eux à une phase encore plus ancienne, située selon les auteurs, en 1108 ou en 1120-1130.

²⁷¹² J.J.M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 119.

²⁷¹³ E. GALL, *Die Marienkirche in Utrecht und Klosterneuburg*, dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1923, p. 34-41.

Mönchengladbach, Cologne, Essen, Brauweiler et Maria Laach , dans les années 1180. Sur base de ce repère chronologique, il situait la dernière phase d'activité de l'atelier de Maastricht dans les années 1180-1200. Les œuvres les plus progressistes de l'atelier, comme certains chapiteaux de Notre-Dame, ou encore la Vierge de dom Rupert (pl. 106-2), se trouvaient également intégrés à cette dernière phase de développement²⁷¹⁴.

Un examen dendrochronologique des plafonds et des charpentes du château de Wartbourg viendrait apporter un élément nouveau au dossier. Comme, d'après ces analyses, la construction du château était supposée avoir débuté peu après 1168, Aart Mekking devait proposer de situer vers cette époque le départ de l'atelier de Maastricht en Thuringe²⁷¹⁵.

Elisabeth Den Hartog, finalement, allait reprendre à zéro cet épais dossier. La parenté étroite existant les chapiteaux de la nef de Rolduc, et certains chapiteaux de Notre-Dame de Maastricht la conduirait à revoir complètement les questions de chronologie liées à l'activité de cet atelier. Comme les travaux de la nef de Rolduc étaient supposés s'être achevés vers 1143, elle estimait que l'atelier ne devait pas avoir tardé à gagner Maastricht, où il aurait commencé son activité vers 1145, travaillant simultanément à la décoration des chapiteaux du *Westbau* de Saint-Servais et du chœur de Notre-Dame²⁷¹⁶. De Maastricht, les ouvriers auraient essaimés vers d'autres chantiers, où y auraient au moins expédiés leurs œuvres²⁷¹⁷. Les chapiteaux du cloître de Tongres, et les sculptures de Saint-Odulphe de Borgloon étaient, sur base de différents arguments, situées également vers 1145. La construction de la double église de Schwarzhofendorf était, quant à elle, située entre 1147 et 1151²⁷¹⁸. Un des sculpteurs actifs au sein de cet atelier, dut également travailler en région mosane, ce dont témoignent quelques chapiteaux du cloître de Tongres et de Saint-Bavon²⁷¹⁹. L'atelier aurait définitivement quitté Maastricht, vers 1168, pour aller travailler au château de Wartbourg. Il se serait ensuite rendu à Eisenach et Essen²⁷²⁰.

De simple atelier lapidaire, l'atelier de sculpture de Maastricht prenait, sous les propos d'Elisabeth Den Hartog, l'apparence d'une véritable multinationale. Un mode de fonctionnement qui pourrait également venir confirmer ce que l'on avait également observé, pour la même époque, au sujet de l'organisation des principaux ateliers d'orfèvrerie...

²⁷¹⁴ B. BRENK, *Die Werkstätten der Maastrichter Bauplastik des 12 Jahrhunderts*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 36, 1976, p. 46-63.

²⁷¹⁵ A. MEKKING, *De Sint-Servaas Kerk te Maastricht*, 1986, p. 200-202

²⁷¹⁶ E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture and sculpture in the Meuse Valley*, p. 128-130.

²⁷¹⁷ C'est par exemple le cas de certaines sculptures de Saint-Bavon, réalisées en pierre de Maastricht.

²⁷¹⁸ Nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré à l'architecture.

²⁷¹⁹ *Idem*, p. 142.

²⁷²⁰ *Idem*, p. 149.

-Nivelles

Revenons-en à la question des influences italiennes. Dans un premier temps, les spécialistes s'étaient contentés de relever des influences lombardes et émiliennes dans le groupe Rolduc-Maastricht et ses multiples ramifications. Timmers devait, quant à lui, pousser cette problématique vers des développements ultimes, en mettant en rapport les portails de Nivelles et la sculpture romane du nord de l'Italie²⁷²¹.

Jusqu'alors, les spécialistes avaient avancé, au sujet des sculptures de Nivelles, les opinions les plus diverses. Le style du portail Samson ne semblait se rattacher à aucun autre ensemble monumental conservé en territoire mosan. Quelques rapprochements étaient possibles, d'une part avec les miniatures du *Flavius Josèphe* de Saint-Trond, et d'autre part avec la bordure de la célèbre porte de bronze de Gniezno, mais il n'existait, à première vue, aucun lien tangible entre les trois œuvres²⁷²². Il y avait, d'autre part, quelque chose de brut, d'archaïsant, dans le relief de *Samson et Dallilah*, qui ne semblait pas correspondre à la datation avancée pour la construction du *Westbau* de la collégiale sainte Gertrude. Le relief s'intégrait, par ailleurs, assez mal à l'architecture, ce qui allait conduire quelques auteurs à le considérer comme une œuvre de rempli.

En réalité, depuis le début du XXe siècle, les hypothèses de datation les plus diverses ont pu être avancées.

Adolf Goldschmidt se fondait sur la présence de deux statues colonnes pour voir dans le portail une œuvre de la fin du XIIe siècle, s'inspirant de la décoration des grandes cathédrales françaises²⁷²³.

Lemaire serait quant à lui le premier à se fonder sur l'inadaptation matérielle du portail au contexte architectural pour y voir une œuvre de rempli²⁷²⁴.

Simon Brigode, qui maintenait une datation dans la seconde moitié du XIIe siècle se demandait s'il ne convenait pas d'attribuer l'exécution des reliefs à un atelier tournaisien²⁷²⁵.

²⁷²¹ J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, p. 292.

²⁷²² Nous verrons par la suite qu'il en existe pourtant un ...

²⁷²³ A. GOLDSCHMIDT, *Die Belgische Monumental Plastik*, p. 63.

²⁷²⁴ LEMAIRE, *Les avant-corps de Sainte-Gertrude*, 1942, p. 29-78.

²⁷²⁵ S. BRIGODE, *Le porche Samson à Nivelles*, dans *Apollo*, 13, 1942, p. 13-16.

Lisbeth Tollenaere, qui, comme Goldschmidt, relevait des influences françaises dans le rendu du décor, particulièrement dans les statues colonnes des piédroits, situait toutefois la réalisation du portail dans la première moitié du XIIe siècle²⁷²⁶.

Mottart qui maintenait l'hypothèse du remploi allait, sur base de son archaïsme relatif, jusqu'à en repousser la réalisation dans le courant du VIIIe siècle²⁷²⁷.

Courtens distinguait quant à lui, par le style, les statues colonnes et le relief au Samson, qu'il considérait comme un remploi. Il situait en revanche les statues colonnes dans la même phase chronologique que le *Westbau*²⁷²⁸.

Timmers²⁷²⁹, ainsi que Kubach et Verbeek²⁷³⁰ se prononçaient en faveur d'une chronologie basse, alors que Saxl²⁷³¹ maintenait une datation dans la première moitié du XIIe siècle.

Finalement, les similitudes existant entre Nivelles et quelques ensembles monumentaux italiens des années 1120-1130 devaient permettre à Elisabeth den Hartog d'avancer une hypothèse de datation étayée par de solides éléments de comparaison. Timmers avait déjà rapproché de manière assez convaincante les statues colonnes de Nivelles de divers exemples italiens. Den Hartog poursuivait l'analyse en situant en Emilie l'origine de certains éléments décoratifs, comme la base de colonne léonine ou encore le motif de la ceinture de force. Elle en arrivait dès lors à la conclusion suivant laquelle le portail aurait été réalisé vers 1130 pour orner l'entrée latérale de l'église romane. Il aurait ensuite été récupéré pour orner l'entrée du *Westbau*, reconstruit après l'incendie de 1166.

Les sculptures de Nivelles ne semblaient pas être restées sans influence en région mosane. Elisabeth den Hartog relevait, en effet, leur empreinte stylistique sur un groupe de sculptures mosanes incluant, entre autres, le tympan de Saint-Maur, les reliefs de Florennes-Mardesous et les célèbres fonts baptismaux de Furnaux²⁷³².

Mais ce qui est, sans doute, encore plus significatif, c'est que l'influence des reliefs de Nivelles se serait également fait sentir sur des œuvres italiennes plus récentes comme, par exemple, sur les statues colonnes de la cathédrale de Lodi, ce qui tendrait à démontrer

²⁷²⁶ L. TOLLENAERE, *op.cit.*, p. 286-289.

²⁷²⁷ MOTTART, *La collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles*, 1954, p. 66-67.

²⁷²⁸ A. COURTENS, *Belgique romane*, Mulhouse, 1969, p. 85-87.

²⁷²⁹ J.J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 292.

²⁷³⁰ KUBACH et VERBEEK, *Romanische Baukunst am Rhein und Maas.*, 1976, p. 864-866.

²⁷³¹ SAXL, *English Sculptures in the Twelfth century*, 1954.

²⁷³² E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p.113-122 ; Jean-Claude Ghislain proposait quant à lui de rattacher les œuvres de ce groupe à une influence tournaisienne ; J.-C. GHISLAIN, *Les fonts baptismaux romans découverts à Merksem-lez-Anvers*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 52, 1980/81, p. 51-81.

l'intervention, à Nivelles, de sculpteurs italiens qui auraient, une fois leur travail terminé, regagné leur pays d'origine...²⁷³³ (pl. 107-1 à 2)

-problèmes d'attributions

On s'est beaucoup interrogé quant à l'origine des sculpteurs actifs dans la région mosane pendant le XIIe siècle. Kluckhohn, en 1955, avait imaginé que des sculpteurs germaniques avaient pu faire quelques croquis à l'occasion du périple en Italie du nord²⁷³⁴. Dans le même ordre d'idées, Beat Brenk pensait que des cahiers de modèles avaient été en circulation sur le territoire mosan. Il justifiait de cette manière les fortes similitudes existant entre Maastricht et des centres parfois fort éloignés²⁷³⁵. Madame Raspi Serra, en 1970, avait, au contraire, envisagé d'attribuer les sculptures de Rolduc-Maastricht à des artistes Lombards et émiliens²⁷³⁶. Elisabeth den Hartog, quant à elle, hésiterait, pendant longtemps, à se prononcer. Les connexions étroites, nourries de rapports constants, existant entre la sculpture mosane et italienne²⁷³⁷ devaient toutefois la conduire à envisager l'action directe d'ateliers originaires d'Italie²⁷³⁸.

lecture iconologique

En dépit d'évidentes variantes stylistiques, qui ont longtemps poussé les spécialistes à ne percevoir aucune cohésion particulière au sein de la sculpture monumentale mosane de l'époque romane, les ensembles monumentaux de Nivelles et de Rolduc-Maastricht semblent en réalité avoir été régis par un dénominateur commun : le fameux *scemate longobardino*...

Quelques auteurs se sont interrogés sur la raison d'être de cet engouement généralisé pour une conception monumentale forgée en Italie du nord.

²⁷³³ E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 113.

²⁷³⁴ E. KLUCKHOHN, *op.cit.*, p. 32-35.

²⁷³⁵ « Die hand der Maastrichter Bildhauer kann nur in Maastricht selbst verfolgt werden. Außerhalb von Maastricht sind maastrichter Musterbücher verwendet worden » ; B. BRENK, *op.cit.*, p. 63.

²⁷³⁶ J. RASPI SERRA, *Lapidici Lombardi ed Emiliani nel XII secolo a Maastricht in Olanda*, dans *Commentarii*, 1970, p. 27-43.

²⁷³⁷ « The new developments taking place south of the Alps found immediate following in the north and vice versa, as can be shown by the fact that the Piacenza workshop, that had been influenced by the sculpture in Nivelles, in its turn influenced the Maastricht workshop. Was the influence returned again? Two works in the Museo Civico in Piacenza bear a remarkable resemblance to the upper relief of the westwork altar in St Servatius in Maastricht...» (E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture and sculpture*, p. 133).

²⁷³⁸ E. DEN HARTOG, *La sculpture intégrée à l'architecture*, p. 162.

En réalité, depuis l'intervention de sculpteurs italiens dans la décoration des églises impériales de Spire et de Königs-lütter²⁷³⁹, à la fin du XIe siècle, la référence à la sculpture italienne était devenue une composante incontournable de l'art monumental, en territoire germanique. Cette référence se faisait d'ailleurs sentir d'une manière très présente dans les sanctuaires qui, d'une manière ou d'une autre, se trouvaient en connexion étroite avec le milieu impérial. Or, c'était précisément le cas, à Nivelles comme à Maastricht, qui tombaient toutes deux directement sous la juridiction impériale. De prime abord, la connexion semblait peut-être moins évidente en ce qui concerne l'abbaye de Rolduc. Elisabeth den Hartog allait cependant avancer, à ce sujet, une hypothèse assez convaincante. Elle avait, en effet, observé que les grands modèles de référence, pour les constructions impériales, à savoir Spire et Königs-lütter, avaient, tous deux, remplis une fonction funéraire. Spire était, en effet, le mausolée des empereurs Saliens. Lothaire de Süppligenburg était, quant à lui, inhumé à Königs-lütter. Or, cette même connotation funéraire se retrouvait également à Rolduc, qui servait de caveau de famille pour les comtes de Saffenberg. Cette intéressante observation semblait d'ailleurs trouver une confirmation étonnante à l'extérieur du strict domaine mosan, à Saint-Denis, où les rois de France se faisaient ensevelir. Or Suger, qui entretenait des rapports artistiques étroits avec le domaine lotharingien, semblait également avoir puisé au répertoire ornemental italien pour la décoration de son église²⁷⁴⁰.

l'atelier de Liège-Saint-Trond (pl. 108 et 109)

Un dernier atelier, totalement indépendant de celui de Rolduc-Maastricht semble également avoir été actif, en région mosane, dès le milieu du XIIe siècle. Son style, dérivé, entre autres, du vocabulaire ornemental greco-romain²⁷⁴¹, n'est pas sans présenter quelque parenté avec le répertoire décoratif utilisé par les orfèvres et les enlumineurs mosans. La référence à l'Italie du nord y est en revanche plus limitée²⁷⁴².

Dans sa première phase d'activité, cet atelier semble s'être spécialisé dans la fabrication de chapiteaux de type corinthien. Des chapiteaux provenant de Saint-Nicolas-en-Glain, de

²⁷³⁹ T. GÄDEKE, *Die Architektur der Klosterkirche in Königs-lütter*, dans *Königs-lütter und Oberitalien. Kunst des 12 Jahrhunderts in Sachsen*, Braunschweig, 1980, p. 43.

²⁷⁴⁰ E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture and sculpture*, p. 105 et 133 ; *La sculpture intégrée à l'architecture*, p. 156.

²⁷⁴¹ Cet atelier semble en effet avoir nourri un goût particulier pour les chapiteaux antiquisants de type corinthien, les frises d'acanthes et les rinceaux habités ; S. BALACE, *Les influences antiques dans l'art mosan du XIIIe siècle*. Mémoire de licence non publié, ULg, 1993.

²⁷⁴² E. DEN HARTOG, *op.cit.*, p. 150.

Saint-Paul d'Utrecht, et de Siegbourg se rattachent à cette première phase. Jean-Claude Ghislain, qui avait étudié les décorations sculptées du petit prieuré de Glain²⁷⁴³, assignait aux chapiteaux liégeois une datation bien trop tardive, vers les années 1200.

Elisabeth Den Hartog défendait, quant à elle, pour ces chapiteaux, une hypothèse de datation haute, dans les années 1147-1151, ce qui la conduisait à appréhender tout le groupe sous un tout autre regard. Les chapiteaux de Glain marquaient, selon elle, le début d'une production, qui connaîtrait son heure de gloire dans les années 1150-1170, avec des réalisations de très haute qualité, comme les frises décoratives du cancel de Saint-Jacques, commandées par l'abbé Drogon (1155-1174), et les sculptures presque jumelles réalisées pour l'abbé Wéric de Saint-Trond (1155-1180)²⁷⁴⁴.

La renommée de cet atelier devait être grande, car il réalisa également la décoration de l'arc monumental du château de Clèves²⁷⁴⁵. Le départ, pour Clèves, de sculpteurs liégeois pourrait étonner. Elisabeth Den Hartog signalait, à ce sujet, que la sœur de Dietrich de Clèves n'était autre que la femme de Louis III de Thuringe. La participation de l'atelier de Rolduc-Maastricht à la décoration du château de la Wartbourg pouvait avoir contribué à asseoir la réputation des sculpteurs mosans à l'étranger. Le poète Henric van Veldeke, originaire de la région mosane, était présent aux noces de Dietrich de Trèves²⁷⁴⁶. Or, son œuvre regorge de descriptions d'architecture qui pourraient avoir été inspirées par les monuments de sa région natale, un fait qu'Elisabeth Den Hartog considérait également comme un second facteur à prendre en compte²⁷⁴⁷.

Les chapiteaux découverts dans les fouilles de la place Saint-Lambert développent un répertoire décoratif situé dans la prolongation de l'atelier de Liège-Saint-Trond²⁷⁴⁸. Leur style, plus lourd, semble toutefois appartenir à une phase ultérieure. Elisabeth Den Hartog, qui situait leur réalisation dans les années 1180, soit peu avant l'incendie de la cathédrale, hésitait dès lors à les attribuer au même atelier. Elle situait les chapiteaux du déambulatoire de Notre-

²⁷⁴³ J.-C. GHISLAIN, *Saint-Nicolas en Glain, la priorale disparue et ses sculptures conservées*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 52, 1967-73, p. 49-87 ; J.-C. GHISLAIN, *Un chapiteau liégeois du XIIIe siècle*, dans *Le Vieux Liège*, n° 284, XIV-1, janvier-mars, 1999, p. 857-867.

²⁷⁴⁴ E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture*, p. 150-161 ; *La sculpture intégrée à l'architecture*, p. 167-168.

²⁷⁴⁵ *Idem*, p. 158-161.

²⁷⁴⁶ J. NOTERMANS, *Rondom de Maaslandse dichter en minnezanger Heinric van Veldeke*, Hasselt, 1973.

²⁷⁴⁷ *Idem*, p. 161-163.

²⁷⁴⁸ A. LEMEUNIER, *Les sculptures médiévales découvertes au cours des dernières années sur le site de la place Saint-Lambert*, dans *La place Saint-Lambert à Liège. Cinq années de sauvetage archéologique*, J.-M. LEOTARDS et G. GOURA (sous la dir.) Liège, 1996, p. 101-106.

Dame de Maastricht, ainsi que ceux de la partie centrale du *Bergportaal* de Saint-Servais, dans la même phase stylistique.

Une datation haute des parties les plus anciennes du *Bergportaal*, vers 1200, révolutionne complètement la perception traditionnelle de cet ensemble, considéré en général comme une imitation régionale de certains portails français, comme par exemple celui de Senlis...²⁷⁴⁹

-le portail Bourdon (pl. 109-3)

Un dernier monument lapidaire doit encore être mentionné. Il s'agit de l'énigmatique portail d'Apollon, conservé au *Musée Curtius* depuis 1928²⁷⁵⁰. Connu sous le nom de *Mysticum apollonis*, ou encore de pierre Bourdon, d'après le nom du propriétaire de la maison où il était conservé depuis des temps immémoriaux, ce tympan a fait couler beaucoup d'encre. Aujourd'hui encore, il reste difficilement intégrable au sein du patrimoine sculpté mosan, car il ne semble s'apparenter véritablement à la production d'aucun atelier connu²⁷⁵¹.

Ce relatif isolement stylistique ne devait guère faciliter sa datation, dont la chronologie évolue considérablement d'un auteur à l'autre, du XI^e siècle au XIII^e siècle, avec une préférence marquée pour les années 1150²⁷⁵².

²⁷⁴⁹ E. DEN HARTOG, *La sculpture intégrée à l'architecture*, p. 168-171 ; Elisabeth Den Hartog proposait un rapprochement stylistique entre les reliefs les plus anciens du *Bergportaal*, et les personnages au repoussé réalisés par l'orfèvre le plus progressiste de Maastricht, actif également à la réalisation de la châsse de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, au début du XIII^e siècle. En réalité, cet intéressant rapprochement entre la sculpture et l'orfèvrerie pourrait être prolongé à d'autres œuvres. Les chapiteaux de l'atelier de Maastricht semblent en effet trouver des échos lointains dans les lettres ornées produites à la même époque en région mosane. On peut également affirmer la même chose, exemple à l'appui, au sujet du portail Samson, dont la thématique semble se refléter dans une série de lettrines réalisées pour Saint-Trond à l'époque de l'abbé Wéric.

²⁷⁵⁰ Les *Musées royaux* de Bruxelles avaient, à diverses reprises, tenté de se le procurer, mais en vain ; Dès 1863, Théodore Juste avait amorcé une première tentative, avec l'aide d'Ulysse Capitaine. Cette dernière s'était cependant soldée par un échec, le propriétaire du portail, Jules Bourdon, ayant refusé de s'en défaire pour des raisons d'ordre sentimental ; Archives des *MRAH*. *Offres d'acquisition 1853-1872*, farde n° 16 ; Une seconde tentative, amorcée quant à elle en 1927, devait également se solder par un échec. Cette fois, le dossier semblait être en bonne voie, mais un article, publié par Charles J. Comhaire dans le Journal *la Meuse* du 22 novembre, allait ébruiter l'affaire. Finalement, le tympan allait être vendu à l'Institut archéologique liégeois, au grand désarroi des conservateurs bruxellois ; Archives des *MRAH*. *Vente de la pierre Bourdon, 1926-1927*, Fonds Ch. J. Comhaire.

²⁷⁵¹ Diepen avait proposé de le rapprocher du tympan de Beurst-Eysden, dont le décor est également réparti entre trois médaillons. Toutefois la comparaison semble devoir s'arrêter là car on ne relève entre les deux tympan aucune parenté stylistique ; H. A. DIEPEN, *op.cit.*, p. 53 ; Timmers rapprochait de son côté le visage des personnages du tympan d'Apollon de celui de certaines sculptures de Königsutter, attribuées à des maîtres italiens ; J. J. M. TIMMERS, *op.cit.*, p. 268 ; Cette ressemblance se résume en réalité à quelques détails. Les physionomies, ainsi que le rendu des drapés ne présentent, quant à eux, aucune analogie particulière.

²⁷⁵² Le dossier d'acquisition conservé dans les archives des *MRAH* le présente comme une œuvre du XI^e siècle ; Archives des *MRAH*, *Offres d'acquisition 1853-1872*, farde n° 16 ; Jules Helbig proposait une fourchette

L'iconographie assez inhabituelle de ce tympan pose quelques problèmes d'interprétation ; l'Honneur, qui siège dans le médaillon central, se détourne des deux verres d'absinthe *-absintiu ppino-* que lui tend un personnage féminin symbolisant les préoccupations vaines *-(soli)citudo-*, pour accepter le miel que lui tend le travail *-labor mel offero-*. L'énigmatique inscription *Mysticum apollinis* commente l'ensemble.

Ce contenu cryptique semble avoir intrigué les érudits liégeois depuis des temps fort reculés.

Le chanoine Liévin Torrentius, membre du conseil privé du prince-évêque, chanoine de Saint-Lambert et de Saint-Pierre, de 1557 à 1585, connaissait de toute évidence ce mystérieux tympan. Dans ses *Commentaires sur Horace*, ouvrage posthume publié en 1602, il y fait référence en tant qu'attestation de l'usage latin de la graphie *onustos*²⁷⁵³.

Le tympan était-il, alors, encore visible dans son contexte médiéval, où bien avait-il déjà été déplacé rue Saint-Pierre ? Il n'est pas anodin, à ce sujet, de faire observer que la chanoine Torrentius occupait précisément la demeure qui devait par la suite devenir la « maison Bourdon ». On peut donc en toute logique se demander si le tympan n'y avait pas été installé à son initiative.²⁷⁵⁴

Jules Helbig, en 1870, serait le premier à s'atteler véritablement à l'étude iconographique du tympan, qu'il interprétait de la manière suivante :

« *L'honneur (l'honneur départi par Apollon, dont ce dieu dispose, et qui, par conséquent, est son secret) accueille et récompense le travail productif, en dédaignant la*

chronologique située entre 1130 et 1175, essentiellement sur base d'une comparaison épigraphique avec les fonts de Saint-Barthélemy ; J. HELBIG, *Une ancienne sculpture liégeoise*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, X, 1870, p. 30 ; Henri Schuermans préférerait, quant à lui, le situer dans la première moitié du XIIIe siècle ; H. SCHUERMANS, *Epigraphie romaine de la Belgique*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1877, p. 345 ; Marguerite Devigne le datait vers 1210-1220 ; M. DEVIGNE, *op.cit.*, p. 38 ; Lisbeth Tollenaere reportait quant à elle la réalisation de l'œuvre entre 1130 et 1165, mais sans aucune argumentation ; L. TOLLENAERE, *op.cit.*, p. 259 ; Jacques Stiennon le situait dans la seconde moitié du XIIe siècle ; J. STIENNON, dans *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 131 ; Timmers se prononçait également pour la seconde moitié du XIIe siècle ; J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, p. 266-267, Joseph Philippe maintenait de son côté la réalisation de l'œuvre dans les années 1150 ; J. PHILIPPE, *Art mosan et pensée romane*, dans *Liège. Terre millénaire des Arts*, Liège, 1971, p. 51.

²⁷⁵³ « *Certum ab eodem fonte ducis onus et honor, ut in vetusto lapide, sed litteris Longobardis, scalptum vidisse memini* » (L. TORRENTIUS, *Horace*, Anvers, 1602, cité par H. SCHUERMANS, *op.cit.*, p. 362).

²⁷⁵⁴ Charles Comhaire, qui avait, le premier, proposé d'identifier la maison Bourdon et ce fameux Hôtel Torrentius, attribuait, sans doute avec raison, à cet érudit le sauvetage du portail d'Apollon ; « ... *Bien plus, je m'expliquerai alors la présence dans cette cour du fameux tympan du XIIe siècle, en pierre, avec son mystérieux Mysticon Apollonis : Torrentius était aussi un humaniste, je lui connais un volumineux recueil manuscrit d'épigraphie. C'est apparemment lui qui nous a conservé ce curieux monument* » (C. J. COMHAIRE, *L'architecte Lambert Lombard*, dans *l'Oeuvre*, Liège, 9 janvier 1909).

*peine qui accompagne le travail, lorsque cette peine n'offre que de l'absinthe. En d'autres termes, l'honneur est réservé au succès dans le travail. »*²⁷⁵⁵

Sous cette perspective, il proposait d'y reconnaître le portail d'une des grandes écoles liées au milieu épiscopal liégeois, qu'il s'agisse de l'école de la collégiale Saint-Pierre ou de l'école cathédrale²⁷⁵⁶. Il estimait, dès lors, que le but du tympan avait été d'encourager les élèves, en leur faisant miroiter l'honneur qui, en général, récompense la travail méritoire.

Cette hypothèse devait, pendant longtemps, convaincre de nombreux auteurs²⁷⁵⁷.

Henri Schuermans l'avait pourtant mise en doute dès 1877²⁷⁵⁸. La mention d'Apollon, au tympan de l'entrée d'une école chrétienne, lui paraissant tout simplement invraisemblable, il s'était mis en devoir d'interroger les principaux spécialistes de l'époque afin de recueillir leur avis²⁷⁵⁹ ;

Le baron de Koehne²⁷⁶⁰, qui situait la réalisation du relief dans la première moitié du XIIIe siècle, proposait d'y reconnaître l'entrée de la maison d'un médecin renommé²⁷⁶¹.

Roach Smith songeait, pour sa part, à l'entrée d'une école de médecine²⁷⁶².

Dans le même ordre d'idée, un orateur anonyme avait, à l'occasion d'une réunion de l'*Institut archéologique liégeois*, suggéré d'y reconnaître l'enseigne d'un apothicaire, une profession dont le propre était précisément de mélanger le miel à l'absinthe²⁷⁶³.

Schuermans revenant à l'inscription *mysticum Apollonis*, se demandait s'il ne s'agissait pas là d'une référence aux rites gnostiques pratiqués par les Templiers, au cours desquels on

²⁷⁵⁵ J. HELBIG, *op.cit.*, p. 31-32.

²⁷⁵⁶ La présence du tympan dans l'enceinte d'une maison de la rue saint-Pierre, conjuguée au fait que cette maison même ait été occupée pendant des siècles par des chanoines de Saint-Pierre, le portait toutefois à privilégier l'hypothèse de l'école collégiale ; *Idem*, p. 32, n. 1 ; J. STIENNON, dans *Art roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 131.

²⁷⁵⁷ Jacques Stiennon devait préciser, à ce sujet, que le personnage d'Apollon, dieu de la lumière, inspirateur des activités intellectuelles, poétiques et artistiques, s'appliquait particulièrement bien au portail d'entrée d'une école, peut-être même celui de la fameuse école des cloîtres de Saint-Lambert : « *Inscrit dans une conférence qui évoque le soleil, Apollon dispense les lumières de l'intelligence aux disciples qui, nombreux, fréquentaient les écoles du pays mosan* » (J. STIENNON, *L'allégorie d'Apollon*, dans *Histoire de Liège*, Toulouse, 1981, p. 118).

²⁷⁵⁸ « *Comment des chrétiens, et surtout des prêtres catholiques, même à une époque où le profane avait fait une invasion dans le spirituel, auraient-ils pu songer un instant à afficher le vocable d'Apollon sur le fronton d'une école religieuse ? l'antithèse est par trop forte !* » (H. SCHUERMANS, *op.cit.*, p. 343).

²⁷⁵⁹ « La plupart des notabilités de la science consultées- et parmi elles l'illustre et regretté de Caumont-avouèrent l'impossibilité où elles étaient de proposer une explication quelque peu raisonnable. » (*Idem*, p. 344).

²⁷⁶⁰ Le baron de Koehne était conseiller privé et président du bureau héraldique de Saint-Petersbourg.

²⁷⁶¹ H. SCHUERMANS, *op.cit.*, p. 344.

²⁷⁶² *Idem*, p. 347

²⁷⁶³ « *Sed nos veremur ne parum hic liber mellis et absinthii multum habere videatur, sitque salubrior studiis quam dulcior* » (*Idem*, p. 348-349).

adorait le Soleil. Il rappelait, à ce sujet, que la maison de Templiers, à Liège, se situait autrefois au Mont Saint-Martin, à proximité de la maison Bourdon. Il modérait cependant ses propos en observant qu'aucun document ne venait attester le fait que les templiers aient adoré le soleil sous le vocable d'Apollon. Il doutait également de la réalisation d'un tel portail, alors que ces rites étaient, par définition, destinés à la clandestinité²⁷⁶⁴.

Près d'un siècle plus tard, Joseph Philippe devait à son tour s'atteler à l'étude de cet énigmatique portail. La présence, sur un tympan roman, d'une iconographie relative à la nature solaire d'Apollon, le conduisait à aborder la question du dualisme moral cathare, impliquant que le bien et le mal se côtoient en toute chose. Or, cette constatation semblait s'appliquer particulièrement bien au soleil, qui, par moment, peut se muer en force destructive. Dans cette perspective, l'iconographie du portail revêtait un sens nouveau, un sens hérétique, dans lequel l'individu était appelé à opérer librement un choix moral. Dans ce contexte, l'honneur correspondait au choix qui s'opère devant une alternative²⁷⁶⁵.

Plus simplement, Albert Verbeek, sur base des affinités thématiques existant entre le tympan liégeois et le relief d'Eumenius, au château de Clèves, se demandait s'il ne s'agissait pas d'un vestige du palais épiscopal liégeois, qui, avant l'incendie de 1735, conservait encore quelques parties romanes²⁷⁶⁶. Cette hypothèse excluait toute intervention de Liévin Torrentius dans le sauvetage du relief.

Robert Halleux, à l'occasion du *Congrès archéologique* organisé à Liège en 1992, devait, à son tour, reprendre l'intéressant dossier du *Mystère d'Apollon*²⁷⁶⁷. Il ne souhaitait privilégier aucune des hypothèses avancées par ses prédécesseurs et soulignait, avec insistance, qu'aucun vocable spécifique, aucun détail iconographique ne pouvait être mis en relation, de manière probante, avec le catharisme. Une relecture de chacun des éléments iconographiques et épigraphiques du tympan, en fonction du contexte culturel et littéraire des mondes antiques et médiévaux, le portait à avancer une nouvelle interprétation de l'énigmatique distique :

²⁷⁶⁴ H. SCHUERMANS, *op.cit.*, p. 353-359.

²⁷⁶⁵ J. PHILIPPE, *Le « Mystère d'Apollon » et la pensée romane dans l'art du XIIe siècle*, dans *Chronique archéologique du pays de Liège*, Liège, t. LIV, 1964, p. 49 ; *Lecture iconographique de deux chefs d'œuvre de la sculpture mosane du XIIe siècle : la Vierge dite de Dom Rupert et le « Mystère d'Apollon »*, sortis d'Ateliers liégeois, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris, 1988, p. 120-123.

²⁷⁶⁶ A. VERBEEK, *Zur staufischen Burgenbaukunst im Rheinland*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, X, 1938, p. 28, n. 33 ; H. E. KUBACH et A. VERBEEK, *op.cit.*, 1976, p. 464-466 ; E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture*, p. 160-161.

²⁷⁶⁷ J. PHILIPPE, *Le Mystère d'Apollon, l'héritage antique et les courants doctrinaux du XIIe siècle*, dans *Annales de la Fédération des cercles archéologiques francophones de Belgique*, IV, Congrès de Liège, 1992, tome II, Liège, 1994, p. 560-576.

« C'est par le travail que l'honneur se conquiert, et l'honneur entraîne de nouveaux soucis. »²⁷⁶⁸

Il faisait, par ailleurs, observer que cette valorisation particulière du travail, intellectuel comme manuel, pouvait également être relevée dans différents ouvrages littéraires liés au milieu mosan, comme par exemple les écrits théologiques de Rupert de Saint-Laurent / Deutz, ou encore le célèbre *Diversarum artium Schemata* du moine Théophile, alias Roger de Stavelot/Helmarshausen²⁷⁶⁹.

b. l'époque gothique

La région mosane, particulièrement pauvre, pour l'époque gothique, en grands ensembles de sculpture monumentale, conserve toutefois quelques portails intéressants. Mis à part le fameux *Bergportaal*, de Maastricht, dont la réalisation, en deux temps, doit être située en pleine période de transition, il faut également mentionner, pour le XIIIe siècle, le portail de Tongres.

Pour le siècle suivant, nous pouvons citer les portails, fort dégradés de la collégiale Notre-Dame de Dinant²⁷⁷⁰, le *Bethléem* (pl. 11-1 à 2) et le portail du transept sud de la collégiale Notre-Dame de Huy, la *Résurrection* fragmentaire de la collégiale Sainte-Croix, à Liège, et le *Couronnement de la Vierge* de Walcourt, au *Musée archéologique* de Namur. Quelques infimes fragments du très beau portail de calcaire ocre de la cathédrale Saint-Lambert de Liège peuvent également être cités, ne fut-ce que pour leur intérêt documentaire²⁷⁷¹. La réalisation de ces derniers ensembles peut être située entre 1330 et 1350, une période particulièrement féconde pour la sculpture mosane.

²⁷⁶⁸ *Idem*, p. 571.

²⁷⁶⁹ *Idem*, p. 573.

²⁷⁷⁰ M. DEVIGNE, *La résurrection des morts (portail de Notre-Dame, à Dinant)*, dans *Cahiers de Belgique*, août 1928 ; L.-M. PICARD, *Les portails de la collégiale Notre-Dame à Dinant*, dans *le Cahier des Arts*, novembre, 1959, p. 1586-1592 ; V. DELEAU, *Les portails de la Collégiale de Dinant*. Mémoire de Licence non publié. ULg, 2005.

²⁷⁷¹ M. LAURENT, *Tête gothique provenant de la cathédrale Saint-Lambert*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, juillet 1908, p. 62-65 ; A. LEMEUNIER, *Les sculptures médiévales découvertes au cours des dernières années sur le site de la place Saint-Lambert*, p. 105-106 ; A. LEMEUNIER et A. WARNOTTE, *Le message des pierres de la cathédrale Saint-Lambert à Liège. Etat de la question*, dans les actes du colloque *La cathédrale gothique Saint-Lambert à Liège. Une église et son contexte*, B. VAN DEN BOSSCHE (sous la dir.), Liège, 2005, p. 51-57.

Signalés dès les premières recherches, vers le milieu du XIXe siècle, ces différents exemples de sculpture monumentale furent généralement peu étudiés. La bibliographie s'y rapportant reste donc relativement sommaire, les spécialistes se contentant, en général, d'avancer une datation en signalant, sans véritablement entrer dans le détail, la présence d'influences françaises ou germaniques.

Le *Bergportaal* de Maastricht et le *Bethléem* de Huy étant de loin les mieux conservés, ils firent l'objet, par rapport aux autres ensembles, d'études relativement poussées.

-Saint-Servais de Maastricht, le *Bergportaal* (pl. 110-1 à 2)

Le moins que l'on puisse dire, c'est que le *Bergportaal*, un des plus importants témoins des premiers développements du style gothique en région mosane, ne traversa pas les siècles sans encombres. Les conflits religieux, à la fin du XVIe siècle, lui furent particulièrement néfastes ; de nombreuses statuettes furent alors décapitées et plusieurs reliefs furent sévèrement endommagés. L'architecte Cuypers, chargé de sa restauration, à la fin du XIXe siècle, s'efforça d'en combler les lacunes, selon les principes radicaux habituels à cette époque. Il remplaça les têtes manquantes et badigeonna l'ensemble d'une épaisse couche de peinture à l'huile, dans des couleurs vives, une intervention qui, il faut l'avouer, ne simplifia guère la compréhension de ce remarquable ensemble. À cet égard, les descriptions anciennes du portail, s'avèrent particulièrement intéressantes.

En 1859, Arnaud Schaepkens avait rédigé, pour le *Messenger des Sciences historiques*, une description minutieuse du *Bergportaal*, qu'il percevait comme la réunion réussie du style roman et ogival. Il précisait cependant que les statuettes de la voûte lui semblaient être d'une qualité bien supérieure aux statues colonnes des bas côtés²⁷⁷². Cette description minutieuse, agrémentée d'une gravure détaillée, est d'autant plus intéressante, qu'elle est antérieure à la restauration du porche, par Cuypers, en 1898²⁷⁷³.

²⁷⁷² A. SCHAEPKENS, *Colonnades ou porches des églises chrétiennes*, dans *Messenger des sciences historiques*, Gand, 1859, p. 41-50

²⁷⁷³ A.M. KOLDEWEIJ, *Een aanwinst voor de Schatkamer van de Servaaskerk te Maastricht. Een steendruk uit 1826, waarop Sint Servatius met zijn ouders Memelia en Eliud staat afgebeeld*, dans *De Maasgouw*, 99, 1980, p. 72-80; A.M. KOLDEWEIJ, *Het Bergportaal en de Bergpoort van de Sint-Servaaskerk te Maastricht*, dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheid kundige Bond*, 83, 1984, pp. 144-158.

Mis à part Wilhelm Vöge²⁷⁷⁴ et Adriaan Pit²⁷⁷⁵, qui avaient bien perçu l'importance de ce portail, les spécialistes s'accorderont, en général, pour y voir une œuvre archaïsante, adaptant tardivement, dans un style provincial, les portails français de Senlis et de Chartres. Ils devaient, dans ces sens, privilégier, en général, une datation plus tardive, vers le milieu du siècle²⁷⁷⁶.

Marguerite Devigne formulait à son sujet un jugement particulièrement sévère :

« *C'est une œuvre lourde, une œuvre « paysanne », pourrait-on dire, sans élan, sans imagination* »

Elle y voyait une interprétation malhabile du grand portail de la cathédrale Saint-Lambert²⁷⁷⁷.

Une étude collective, publiée en 1977 par la *Société archéologique et historique du Limbourg*, fut entièrement consacrée au *Bergportaal*²⁷⁷⁸.

En 1980, Jan Timmers consacrait à son tour quelques lignes au *Bergportaal*, qu'il décrivait comme un modèle purement français transplanté en région mosane. IL proposait d'en attribuer la réalisation à un sculpteur français ou, pour le moins, à un sculpteur formé en France. Soulignant à son tour les rapports stylistiques et formels unissant ce portail aux ensembles français de Senlis, Chartres et Dijon, il en repoussait la réalisation un peu plus tôt dans le XIIIe siècle, vers 1225 ou peu après²⁷⁷⁹.

En 1992, une étude archéologique du portail, préalable à l'application de différents traitements de conservation, fut à nouveau tentée. Les surpeints de Cuypers furent retirés de quelques statuettes, révélant du même coup la polychromie ancienne. Il apparut, à cette occasion, que le portail avait, en réalité, été réalisé en plusieurs étapes. Les parties centrales, c'est-à-dire le tympan et les deux premiers bandeaux, qui étaient rehaussées de couleurs vives, correspondaient à une première campagne, située par Elisabeth Den Hartog, vers 1180-1200, sur base de rapports stylistiques étroits avec la châsse de Saint-Servais. Les chapiteaux, très

²⁷⁷⁴ Vöge le percevait comme une étape intermédiaire importante, située entre les portails de Senlis et de Mantes, et les portails plus récents de Laon et de Chartres ; W. VÖGE, *Das Westportal der Kathedrale von Senlis und der plastische Still am Ende des 12 Jahrhunderts*, étude de 1906, rééditée dans *Bildhauer des Mittelalters*, Berlin, 1958, p. 59.

²⁷⁷⁵ Pit proposait de la dater dans le premier tiers du XIIIe siècle, A. PIT, *La sculpture hollandaise*, p. 4.

²⁷⁷⁶ M. DEVIGNE, *La sculpture mosane*, p. 47 ; P. ROLLAND, *La sculpture mosane*, dans *L'art en Belgique*, p. FIERENS (sous la dir.), Bruxelles, 1939, p. 81.

²⁷⁷⁷ M. DEVIGNE, *op.cit.*, p. 48.

²⁷⁷⁸ E. DE JONG, A. M. KOLDEWIJ, A.J. MEKKING, A.J. VAN RUN, *Een studie over het Berg portaal en de Bergpoort van de Saint Servaaskerk te Maastricht*, Publications de la société archéologique et historique du Limbourg, 1977.

²⁷⁷⁹ J. J. M. TIMMERS, *DE Kunst van het Maasland*, II, 1980, p. 93-98.

proches de ceux du déambulatoire de Notre-Dame, constituaient une étape intermédiaire, vers 1200. La réalisation des bandeaux extérieurs, décorés en grisaille, aurait quant à elle directement succédé à l'élargissement du portail, dans les premières années du XIII^e siècle²⁷⁸⁰.

Avec cette chronologie corrigée, la sculpture monumentale semble retrouver une place plus juste, à côté des arts du métal et de l'enluminure, au sein de la vaste révolution artistique opérée aux alentours des années 1200. Une datation précoce du *Bergportaal* ne devrait en tout cas pas rester sans conséquence sur la chronologie d'autres ensembles, comme par exemple le portail en style gothique primitif de la basilique Notre-Dame de Tongres.

-le Bethléem, à Huy (pl. 11- 1 à 2)

Dès le milieu du XIX^e siècle, sous l'effet d'une vague d'enthousiasme néogothique pour le patrimoine médiéval, le portail de Huy devait apparaître dans les principales publications à caractère national, consacrées au patrimoine ancien de la toute récente Belgique.

Il sera brièvement mentionné en 1848, dans les très romantiques *Splendeurs de l'art en Belgique*, où il est présenté comme une œuvre du XI^e siècle, vestige de l'église de Théodouin, en style ogival primaire²⁷⁸¹.

Edouard Lavalleye, en 1854, allait cependant avancer une datation un peu plus réaliste, dans la seconde moitié du XIII^e siècle²⁷⁸², datation également reprise dans *Patria Belgica*, en 1875²⁷⁸³.

Deux ans plus tard, Joseph Rousseau allait à son tour inclure le portail de Huy dans l'étude, en plusieurs volets, qu'il consacrait à la sculpture flamande et wallonne. Il y voyait une œuvre du XIV^e siècle, d'inspiration française évidente :

²⁷⁸⁰ E. DEN HARTOG, *Provincie-gotiek of vroeg-gotiek ? Een herwaarering van het Beergportaal van de St-Servaaskerk te Maastricht*, dans *Bulletijn van Koninklijke Oudheikundige Bond*, 1994-1996, p. 197-213; "Geen beelhouwerk in steen, dat niet beschilderd is". *De polychromie van het Bergportaal van de Sint-Sevaaskerk in Maastricht*, dans *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen*, 15-4, 2001, p. 279-289 ; B. KÖSTER, *La restauration du Bergportaal à Saint-Servais de Maastricht*, dans *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, D. VERRET (sous la dir.), Paris, 2002, p. 183-192.

²⁷⁸¹ H. G. MOKE, E. FETIS, A. VAN HASSELT, *Les splendeurs de l'art en Belgique*, Bruxelles, 1848, p. 397.

²⁷⁸² E. LAVALLEYE, dans *Eglise Notre-Dame à Huy*, VIERSET-GODIN (éd.), Liège, 1854.

²⁷⁸³ G. J. DODD, *Histoire de la sculpture*, dans *Patria Belgica*, III, *Belgique morale et intellectuelle*, Bruxelles, 1875, p. 646.

« En somme, le portail de Huy laisse entrevoir une école savante, et l'on dirait que cette science s'accroît à mesure qu'on remonte les bords de la Meuse. »²⁷⁸⁴

Jules Helbig, en 1890, le situait avec plus de précision dans la première moitié du XIV^e siècle²⁷⁸⁵.

Par la suite, cependant, une datation plus tardive serait privilégiée.

Raymond Koechlin, dans son article de 1903, avait attribué le *Bethléem* à un atelier local, reconnaissable à sa façon caractéristique de traiter les yeux²⁷⁸⁶.

Marguerite Devigne, en 1922, dans le *Flambeau*, s'inspirait visiblement de cette analyse pour attribuer l'œuvre à un artiste hutois, travaillant, dans le dernier quart du XIV^e siècle, dans un style à la fois personnel et composite, forgé sur base des grandes tendances stylistiques de la sculpture française et allemande²⁷⁸⁷.

Elle devait toutefois être amenée, par la suite, à revoir cette opinion. Dans son étude de la sculpture mosane, publiée en 1932, elle soutenait, en effet, que deux ou trois sculpteurs pouvaient avoir collaboré à la réalisation du *Bethléem*. À un premier sculpteur, soumis à des influences artistiques venues d'Allemagne, elle attribuait la Nativité. Les bergers, et le relief d'Hérode pouvaient être, selon elle, l'œuvre d'un second sculpteur travaillant dans un style apparenté. Un troisième sculpteur, le plus doué, aurait quant à lui réalisé l'*Adoration des Mages*, dans un style influencé à la fois par la sculpture française et par les albâtres anglais²⁷⁸⁸.

Cette datation tardive, proche des années 1400, serait également reprise par Jan Timmers, en 1950²⁷⁸⁹, et par Joseph de Borchgrave d'Altena, en 1956²⁷⁹⁰.

Dans cette optique, la sculpture mosane apparaissait comme un art d'emprunt, un art régional, situé nettement à la traîne derrière les écoles de sculpture française et germanique.

²⁷⁸⁴ J. ROUSSEAU, *la sculpture flamande et wallonne, du XI^e au XIX^e siècle*, dans le *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 16, 1877, p. 45 ; les premiers volets de cette étude s'intitulaient tout simplement *la sculpture flamande*. Il s'agissait dans le chef de l'auteur de démontrer l'existence, à côté de l'école flamande de peinture, d'une école de sculpture équivalente. Les exemples wallons y étant particulièrement abondants, il fut contraint d'adapter son titre, ce qui, de toutes façons, ne dut guère lui coûter puisque l'optique était ici clairement nationale.

²⁷⁸⁵ J. HELBIG, *op.cit.*, 1890, p. 72.

²⁷⁸⁶ R. KOEHLIN, *op.cit.*, P. 342.

²⁷⁸⁷ M. DEVIGNE, *Le Bethléem à Notre-Dame de Huy*, dans *Le Flambeau*, 31 mai 1922, p. 93-103.

²⁷⁸⁸ M. DEVIGNE, *Le Bethléem à Notre-Dame de Huy*, dans *le Flambeau*, Bruxelles, 1922 ; M. DEVIGNE, *La sculpture mosane*, p. 67.

²⁷⁸⁹ J. J. M. TIMMERS, *Veertiende-eeuwse steensculptuur te Luik en Hoei*, dans *Maasgouw*, 1950, p. 94-97.

²⁷⁹⁰ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *la sculpture gothique*, dans *L'art en Belgique*, 3^e éd., 1956, p. 26.

En 1980, Timmers restait toujours convaincu du retard des sculpteurs mosans qui, pendant le XIV^e siècle, s'étaient, selon lui, contentés de reproduire des modèles élaborés en France à la fin du siècle précédent. Le portail de Huy, dans lequel il pensait reconnaître des formules stylistiques développées sur les portails des cathédrales de Sens et de Troyes, lui paraissait particulièrement représentatif de ce conservatisme²⁷⁹¹.

En réalité, si le portail du *Bethléem* se dessinait clairement, depuis le XIX^e siècle, comme un élément incontournable de l'histoire de la sculpture gothique, en Belgique, aucune étude monographique approfondie ne lui avait jamais été consacrée. Une campagne de restauration effectuée par *l'Institut royal du patrimoine artistique*, au début des années 1990²⁷⁹², allait donner l'occasion à Robert Didier d'y remédier de manière magistrale. Cette étude devit lui permettre, à la fois, de préciser et de confirmer des notions qu'il avait déjà eu l'occasion de développer à diverses reprises depuis la grande exposition *Rhin-Meuse* de 1972²⁷⁹³.

À l'issue de cette étude, à la fois remarquablement argumentée et abondamment documentée, le *Bethléem* trouvait enfin une place plus juste au sein du patrimoine monumental mosan. Robert Didier en situait la réalisation dans les années 1340, une datation plus précoce que les thèses habituellement défendues. Avec cette nouvelle chronologie, la parenté stylistique qui unissait ce portail et la *Résurrection* fragmentaire provenant de l'église Sainte-Croix devenait incontestable²⁷⁹⁴. Robert Didier allait même jusqu'à les attribuer à un seul et même artiste. À ce style singulier, particulièrement représentatif des développements suivis par la sculpture mosane, dans les années 1330-1350. Il reliait également le *Couronnement* de Walcourt, légèrement antérieur²⁷⁹⁵. Les portails, très dégradés, de la Collégiale de Dinant étaient, quant à eux, situés dans un courant stylistique contemporain, mais distinct²⁷⁹⁶.

²⁷⁹¹ J. J. M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, II, p. 102.

²⁷⁹² P. de HENAU, M. ANNAERT, L. KOCKAERT, M. VAN MOLLE, *Le portail polychrome dit « le Bethléem » à Huy. Étude technologique et conservation*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 1993, p. 147-170.

²⁷⁹³ R. DIDIER, *Le tympan du portail de la Vierge dit « le Bethléem » et le problème du grand portail du transept sud de la collégiale de Huy*, dans le *Bulletin de l'IRPA*, 1993, p. 79-146.

²⁷⁹⁴ Ces fragments remarquables avaient été exhumés en 1850, lors de la construction du portail néo-gothique. On les attribue traditionnellement au mécénat du doyen Philippe Bruni.

²⁷⁹⁵ *Idem*, p. 121-130.

²⁷⁹⁶ *Idem*, p. 131-134.

2. les fonts baptismaux

a. historique des recherches

Au strict point de vue quantitatif, les fonts baptismaux romans représentent, pour la région mosane et ses environs directs, une part importante de la production sculptée. Il n'est donc pas étonnant d'observer que les érudits et les historiens de l'art s'y soient précocement intéressés. Lorsque l'on parcourt les périodiques et les revues anciennes, on ne peut manquer d'être frappé par la fréquence des articles et des communications en tout genre signalant l'intérêt de l'une ou l'autre cuve.

Les fonts tournaisiens de Zeldeghem et de Lichtervelde furent les premiers à faire l'objet de publications descriptives. Ils devaient ouvrir la voie à une longue série d'articles du même type. Il s'agissait d'une première étape, certes méritoire, mais qui, par son caractère quelque peu disparate, nuisait fortement à une compréhension de l'ensemble²⁷⁹⁷

L'abbé Hyacinthe De Bruyn, par exemple, en 1870, dans son *Archéologie religieuse*, affirmait encore :

*« Pendant la période romane, les fonts baptismaux furent généralement exécutés en pierre bleue, parfois en pierre blanche, rarement en bronze ou en fonte de cuivre. Les cuves empruntent toutes les formes et ne suivent d'autre règle que le caprice de celui qui les produit. Quelques uns ont l'aspect d'une margelle de puits ou d'une cuve circulaire, d'autres affectent la forme d'un bassin carré, lobé ou ovale, reposant tantôt sur un pilier carré, tantôt sur une colonne cylindrique, parfois cantonnés d'un certain nombre de colonnettes servant de support aux angles. »*²⁷⁹⁸

²⁷⁹⁷ LIEVIN DE BAST, *Les fonts de Zeldeghem*, dans le *Messenger des sciences historiques*, 1824, p. 437-456 ; P. VAN DUYSE, *Les fonts de Termonde*, dans le *Messenger des Sciences historiques*, Gand, 1838 ; ANDRIES, *Monographie des fonts baptismaux de Zeldeghem*, dans le *Bulletin du Comité archéologique du diocèse de la Flandre occidentale*, Bruges, 1854 ; P. C. Van DER MEERSCH, *Messenger des sciences historiques*, 1855, p. 60 ; *Bulletin du comité archéologique du diocèse de Bruges*, 1855 ; A. SCHAEPKENS, *Trésor de l'art ancien en Belgique et dans les provinces limitrophes*, Bruxelles, 1846, p. 11 ; LE GRAND de REULAND, *Les fonts de Lichtervelde*, dans le *Messenger des Sciences Historiques*, Gand, 1857, p. 144 ; A. de GAIFFIER, *Note sur quelques fonts baptismaux anciens de la province de Namur*, dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, Namur, 1875, p. 241-257 ; D. VAN DE CASTEELE, *Fonts Baptismaux à Huy, à Seraing, à Esneux*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XIII, 1877, p. 195-219 ; JENNEPIN, *Notice sur une vasque de fonts baptismaux exécutée au XIe siècle pour l'église N.D. de Coulsore*, dans *Annales du cercle archéologique de Mons*, t. XX, p. 19 ; LEFEVRE-PONTALIS, *Bulletin-Monumental*, 1885, p. 600 ; SCHAEPKENS, *Les fonts de Munster-Bilsen*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1867, p. 79 ; C. ENLART, *Études sur quelques fonts baptismaux du nord de la France. Mémoire présenté au Congrès de la Sorbonne*, 1890 et *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1890, p. 70.

²⁷⁹⁸ H. DE BRUYN, *Archéologie religieuse appliquée à nos monuments nationaux*, tome II, Bruxelles, 1870, p. 174 ; la même confusion est perceptible dans l'article de l'abbé Vandevyvere ; VANDEVYVERE, *Essai sur les*

Schayes, dans son *Histoire de l'architecture*, allait même jusqu'à affirmer que les fonts poly-pédiculés à cinq supports étaient rares en Belgique...²⁷⁹⁹

Quelques années plus tard, le chanoine Reusens, dans ses *Éléments d'archéologie chrétienne*, se bornait quant à lui à décrire quelques exemples sans établir de distinction de type ou de provenance²⁸⁰⁰.

Dans ses *Prolégomènes* Paul Saintenoy, loin d'arrêter ses prospections aux frontières de la Belgique actuelle, décrivait également quelques fonts conservés dans le nord de la France et en Angleterre. Son classement reposait essentiellement sur des critères d'ordre typologique, établis en fonction de la nature du support, simple ou poly-pédiculé, et de la forme générale de la cuve, carrée, ronde ou à têtes d'angles. Il attirait également l'attention des spécialistes sur la nécessité de préciser la nature de la pierre employée. En revanche, la notion d'école régionale était totalement absente de son discours.²⁸⁰¹

La plupart des fonts romans conservés en Belgique étant réalisés dans un matériau calcaire, de provenance et de composition diverses, mais qualifié communément de « pierre bleue », un cheminement intellectuel fondé sur un partage lithologique ne pouvait, dans un premier temps, s'avérer suffisant. Louis Cloquet l'avait bien compris ; il serait, en effet, le premier à opérer un classement fondé, cette fois, non plus sur des critères d'ordre lithologique, mais sur la notion d'école régionale.

La diffusion du concept d'art mosan, en révélant la réalité d'une école artistique centrée sur le cours de la Meuse, avait attiré l'attention des historiens sur le rôle que les fleuves pouvaient avoir joué, au moyen âge, dans la diffusion des œuvres d'art et des courants stylistiques.

L'abbé Cloquet, qui s'était intéressé de près à la sculpture tournaisienne, avait pressenti qu'il se trouvait face à une production de qualité, clairement définissable, et destinée en partie à l'exportation²⁸⁰². S'inspirant clairement du concept d'art mosan, il avait élaboré le concept parallèle d'art scaldisien. En 1886, l'étude des chapiteaux romans l'avait conduit à établir une

fonts baptismaux remarquables des environs d'Audenarde et de Grammont, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, X, 1871, p. 226-242.

²⁷⁹⁹ A.G.B. SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique*, t. I, p. 71.

²⁸⁰⁰ E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, tome I, p. 402-403

²⁸⁰¹ P. SAINTENOY, *Prolégomènes à l'étude de la filiation des formes des fonts baptismaux depuis les baptistères jusqu'au XVIe siècle*, Bruxelles, 1893, p. 81-111.

²⁸⁰² L. CLOQUET, *Travaux des Sociétés savantes*, dans *Revue de l'art Chrétien*, 1890, p. 415-420 *idem*, 1891, p. 246-249.; *Fonts de baptême romans de Tournai*, extrait de la *Revue de l'Art chrétien*, 4^e livraison, 1895.

distinction entre les groupes scaldisien et mosan²⁸⁰³. Il allait ensuite appliquer un classement analogue au vaste répertoire des fonts baptismaux romans.

Au type tournaisien, caractérisé par une cuve carrée, aux flancs verticaux ornés d'arcades ou de reliefs figuratifs, et supportée par un support simple ou poly-pédiculé, il opposait le type mosan, défini quant à lui par une plus grande variété de formes, allant de la cuve carrée à l'imitation de Tournai, jusqu'à la formule plus originale de la cuve ronde à têtes d'angles, supportée également par un support unique ou un fût central entouré de quatre colonnettes²⁸⁰⁴. Il s'agissait d'une démarche hautement théorique, simplifiant grandement la réflexion des spécialistes mais qui, comme toute démarche de ce type, dépendait d'une catégorisation trop rigide pour refléter parfaitement la réalité. Entre les groupes tournaisien et mosan, il existait en réalité une sorte de glissement impliquant que certaines cuves tournaisiennes présentaient des caractères mosans²⁸⁰⁵ et que, de la même manière, certaines cuves mosanes dépendaient clairement de modèles tournaisiens. Par ailleurs le choix des matériaux présentant lui aussi quelques exceptions, les critères lithologiques ne pouvaient pas, non plus, s'avérer totalement fiables²⁸⁰⁶.

²⁸⁰³ L. CLOQUET, *chapiteaux mosans et tournaisiens*, dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1886, p.

²⁸⁰⁴ « Les cuves baptismales de la région mosane sont plus variées de forme que les cuves scaldisiennes, et plus simples dans leur décor. On y rencontre comme en Tournaisis, des fonts carrés à flancs verticaux, sur cinq supports, comme à Achènes et à Ciney, mais plus souvent les flancs sont rentrants et trapézoïdaux comme à Thynes, Gentines et à Huy. Les cuves sont carrées, rondes, polygonales ; on en peut voir de toutes les formes au Musée diocésain de Liège. Aux angles figurent fréquemment les quatre masques humains comme à la cuve romane (?) monopédiculée de Munster-Bilsen, à celle d'Hastières hexagonale, en calice, à celle de Fosses, à la cuve de Celles, monopédiculée et plus récente ; à celle du XIV^e siècle que conserve le Musée de Bruxelles. Un exemple typique de ces têtes est la belle cuve ronde, à cinq supports, de Gosnes. On peut encore citer les fonts de Russon en Limbourg (XVI^e siècle), ceux de Ciney où les têtes cessent d'être humaines. Les quatre têtes sont fréquentes également dans la région rhénane. On les trouve notamment dans les curieux fonts romans de Gladbach (cuve ronde portée sur 5 supports, aux flancs ornés de dragons). La décoration des flancs est dans cette région plus simple qu'à Tournai. Elle consiste en arcatures courantes (fonts de Thynes, de Ciney, de Saint-Hilaire de Huy, etc.), et, dans maints cas, en un ornement caractéristique. C'est une tête bestiale souvent retournée (emblème de victoire remportée sur l'ennemi du salut), mordillant deux tiges symétriques qui portent des feuilles palmées. Ce motif se voit à Gentines, à Achènes, à Zonhoven (Limbourg), à Huy, à Hour, à N-D de Maestricht, etc. Les fonts de Huy, de Limmel (Limbourg) sont ornés de figures démoniaques comme ceux de Gladbach. On trouve un exemple de fonts en margelle de puits dans ceux de Wilderen (Limbourg) conservés au Musée de Bruxelles. » (L. CLOQUET, *travaux des sociétés savantes*, dans *Revue de l'Art Chrétien*, 1890, p. 417-419).

²⁸⁰⁵ On songera par exemple ici aux fonts tournaisiens de Chéreng qui, dès les premières recherches, intriguèrent les spécialistes en raison de leur caractère atypique, nettement mosan ; L. CLOQUET, *op.cit.*, 1890, p. 417 ; J.-C. GHISLAIN, *La cuve baptismale romane de Wauthier-Braine*, p. 104, n. 29.

²⁸⁰⁶ Raphael Ligtenberg, en 1915, et Zimmermann, en 1954, maintenaient pourtant ces classements lithologiques dans leurs études respectives ; R. LIGTENBERG, *Romaansche Doopvonten in de Nerdeland*, dans le *Bulletijn van de koninklijke nederlandsche Oudheidkundige Bond*, 1915, p. 154-190 et 236-252 ; W. ZIMMERMANN, *Zur Grenze des niederrheinischen zum westfälischen Kunstraum*, dans *Rheinische Vierteljahrs-Blätter*, XV/XVI, 1950-1951, p. 465-494.

C'est précisément cette diversité apparente du groupe mosan, qui devait mener Lisbeth Tollenaere à privilégier, dans l'analyse de la production mosane, un classement fondé sur le type de décor²⁸⁰⁷. Il ne s'agissait pas de la première démarche de ce type. En 1918, Marthe Kuntziger avait déposé, à l'Université de Liège, une thèse de doctorat, consacrée à l'ornementation des fonts baptismaux prégothiques, scaldisiens et mosans²⁸⁰⁸.

Appliquant, cette fois, cette même démarche théorique au seul groupe mosan, Lisbeth Tollenaere opérait des distinctions fondées non seulement sur le décor, végétal, animal ou de type architectural, mais également sur les têtes d'angles, partagées en deux groupes : les têtes de type oriental et les têtes de type cylindrique. S'appuyant sur la confrontation d'une analyse lithologique et iconographique des fonts baptismaux mosans, elle arriverait à révéler l'existence d'un atelier, situé dans le Namurois, et spécialisé dans la production proto-industrielle de fonts baptismaux :

« En remontant le cours de la Meuse, apparaissent les ateliers namurois. Ils utilisent le calcaire carbonifère dévonien de l'étage viséen (assise de Dinant) et le grès houiller du Namurien (grès du Hainaut, de la Basse Sambre ou de Salzennes, du Tienne-Maquet, exploités à Malonne et Salzennes, et grès d'Andenne). Ici, ce n'est plus la sculpture monumentale qui domine comme dans les ateliers de Maestricht, Liège ou Looz, mais plutôt le mobilier liturgique. Nous constatons en effet une véritable spécialisation dans l'exécution des fonts baptismaux de type bien caractérisé, que les archéologues allemands dénomment aujourd'hui le « Namurtyp », ou fonts en « Namurer Blaustein ». Cette industrie, dont les produits se trouvent en abondance dans le pays mosan, le nord de la France, l'ouest de l'Allemagne et furent exportés jusqu'au Jutland, semble avoir eu pour siège les carrières du bord de la Meuse, de Huy à Namur et d'Yvoir à Dinant principalement. Les pierres bleues de moyen et de grand appareil s'y extrayaient à ciel ouvert ; fleuve et routes transportaient les pièces achevées. Bien des églises du voisinage possèdent encore aujourd'hui des cuves romanes simples et robustes, pourvues d'un décor végétal ou animal répété sans cesse avec de très légères variantes, preuve que les cahiers de modèles de ces artisans restaient sommaires. C'est à ces ateliers « namurois » qu'il faut rattacher, selon nous, les fonts de Sclayn, Goesnes, Dave, Lustin, Flostoy, Ciney, Thynes, Achêne, Matagne-la-Petite, Hour, Neuville (Martouzin), Ponderôme, Bastogne, Longlier, Rochehaut, Sensenruth ; au nord de la

²⁸⁰⁷ L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre dans l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957, p. 46.

²⁸⁰⁸ M. KUNTZIGER, *l'ornementation des fonts baptismaux prégothiques, scaldisiens et mosans*, thèse de doctorat présentée à l'ULg, année académique 1918-1919.

France : Braux, Les Ayvelles, Nouvion-sur-Meuse, Givonne, Mairy, Raucourt, Brienne, Condé-les-Herpy, Son, Wasigny, Draize, Logny-les-Chaumont, Thugny ; dans l'ouest de l'Allemagne, les quelques trente fonts baptismaux du XIIe siècle classés par W. Zimmermann dans le groupe de la Meuse ; au Danemark ceux de Ballum, Hoyer et d'autres, disparus. »²⁸⁰⁹

L'ambitieux travail de Lisbeth Tollenaere, loin de se limiter à l'étude des fonts baptismaux, se promettait d'envisager la sculpture mosane sur pierre dans son intégralité. Vu l'ampleur du sujet, il n'est pas étonnant de constater, çà et là, quelques lacunes ; certaines cuves bien connues sont absentes du vaste catalogue publié en fin d'ouvrage²⁸¹⁰, d'autres sont identifiées erronément ou datées d'une manière peu précise. Mais l'erreur principale de Lisbeth Tollenaere fut surtout de vouloir inscrire, au sein des productions namuroises, de fonts plus récents émanant de toute évidence d'un autre groupe. Cette confusion, dont l'effet majeur fut d'accentuer l'importance des exportations du groupe namurois vers la Rhénanie et la France, brouilla quelque peu les pistes²⁸¹¹.

Il faudra attendre les années quatre vingt pour que cette erreur soit enfin corrigée. Jean-Claude Ghislain parviendrait, en effet, à élaborer un classement géographique et chronologique beaucoup plus précis²⁸¹².

Confirmant la théorie avancée autrefois par Cloquet, au sujet de la dépendance formelle d'une partie du corpus mosan au modèle tournaisien²⁸¹³, il mettait en évidence l'apparition d'un premier groupe, dans la région namuroise, aux alentours de 1150.

²⁸⁰⁹ L. TOLLENAERE, *op.cit.*, p. 171-172 ; W. ZIMMERMANN, *Zur Grenze des niederrheinischen zum westfälischen Kunstraum*, dans *Rheinische Vierteljahrs-Blätter*, XV/XVI, 1950-1951, p. 465-494.

²⁸¹⁰ Cette lacune est en grande partie comblée dans un mémoire de licence non publié ; D. JANSSENS, *Romaanse doopvonten in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. Een typologische en iconographische studie*, vol. II, Inventaris

²⁸¹¹ Les études que Claude Tainturier a consacrées aux fonts baptismaux du nord de la France maintiennent la théorie des importations liégeoises en Ardenne française ; C. TAINTURIER, *essai sur l'évolution des cuves baptismales ardennaises du XIIe au XVIe siècle. Inventaire des cuves recensées en 1962*, dans *Études ardennaises*, n° 31, octobre-décembre. 1962, p. 30-40 ; et du même auteur, *Inventaire des cuves baptismales recensées de 1963 à 1965*, dans *Études Ardennaises*, n° 47, octobre-décembre, 1966, p. 11-21.

²⁸¹² J. C. GHISLAIN, *Les fragments de fonts baptismaux romans découverts à Merksem-lez-Anvers*, dans les *Bulletins des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, t. 52, 1980-1981, p. 51-82 ; *Un fragment de cuve baptismale romane mosane à Antheit*, dans *Les Amis du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, *Bulletin trimestriel*, 1984, n° 13, p. 11-16 ; *La cuve baptismale romane de Wauthier-Braine*, dans *Annales du cercle historique et folklorique de Braine-la-Château, Tubize et des régions voisines*, VII, 1986-1987 ; *La cuve baptismale romane de style ardennais de Linkebeek (Brabant) ; Les fonts baptismaux romans en pierres bleues de Belgique et leur diffusion en France aux XIIe et XIIIe siècles*, thèse de doctorat non publiée, ULg, 2005.

²⁸¹³ « Or, les modèles tournaisiens ont touché le Namurois, ce qui explique sans doute le grand nombre de cuves carrées et les colonnettes d'angles, le goût pour les margelles décorées et les arcatures. Pendant longtemps, voire jusqu'à aujourd'hui, des auteurs ont confondu les productions de Tournai avec celles de la Meuse, et particulièrement celles dont il est question ici. Il faut insister au passage sur le fait que les ateliers tournaisiens créèrent aussi, et peut-être avant les mosans, des cuves circulaires à quatre têtes, comme le prouvent les fonts magnifiques de Chéreng (France). » (J.-C. GHISLAIN, *La cuve baptismale de Wauthier-Braine, op.cit.*, p. 98-99.)

Les quelques 36 cuves de ce groupe, en dépit de leurs convergences, émanaient probablement de plusieurs ateliers²⁸¹⁴. L'un d'entre eux devait être installé à proximité des carrières de Vinalmont. À côté de quelques margelles carrées d'inspiration tournaisienne, on y rencontrait également des cuves circulaires à têtes d'angle²⁸¹⁵. Les motifs d'arcatures, sur les parois des cuves, les masques félins crachant des palmettes et les pampres de vignes stylisés y étaient récurrents²⁸¹⁶. Jean-Claude Ghislain proposait de distinguer trois maîtres au sein de ce groupe : le maître de Saint-Séverin en Condroz, à la plastique très mosane, le maître de Furnaux, à la fois plus inventif et malhabile, et enfin le maître de Bauvechain, dont les cuves carrées à arcatures trahissaient encore une forte influence tournaisienne²⁸¹⁷.

Ghislain envisageait également l'existence, à peu près à la même époque, d'un second groupe, centré sur la région liégeoise. Les têtes d'angles, aux chevelures torsadées et aux yeux globuleux, trouvaient, selon lui, leur équivalent stylistique sur les personnages du célèbre *Tympan d'Apollon*. Les décors d'arcatures y étaient toujours présents mais sans colonnettes²⁸¹⁸.

Le grand intérêt de l'étude de Jean-Claude Ghislain consiste à avoir défini, au sein de la production mosane, un troisième groupe : le groupe « Ardennais »²⁸¹⁹, dont la production est à la fois la plus nombreuse (une centaine de cuves), plus étendue²⁸²⁰, et plus tenace²⁸²¹ puisque son activité semble avoir perduré durant la première moitié du XIII^e siècle²⁸²². Ce dernier groupe, peut-être le plus pauvre au point de vue qualitatif, se caractériserait par une

²⁸¹⁴ J.-C. GHISLAIN, *La cuve baptismale romane de Wauthier-Braine*, p. 106, n. 46.

²⁸¹⁵ Il semblerait, toujours selon Ghislain, que le tympan sculpté de l'église Saint-Maur, à Huy, puisse également être rattaché à l'activité de ce groupe ; *Idem*, p. 106, n. 49.

²⁸¹⁶ J.-C. GHISLAIN, *Un fragment de cuve baptismale romane à Antheit*, *op.cit.*, p. 11.

²⁸¹⁷ J.-C. GHISLAIN, *Les fonts baptismaux romans en pierre bleue*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 181.

²⁸¹⁸ Jean-Claude Ghislain propose de trouver des antécédents de cette physionomie caractéristique, dans la sculpture française de Saint-Denis et de Soissons ; J.-C. GHISLAIN, *Les fonts baptismaux romans en pierre bleue*, *op.cit.*, p. 181-182.

²⁸¹⁹ En réalité, Lisbeth Tollenaere avait bien perçu l'activité d'un groupe particulier, caractérisé par des têtes cylindriques et dont elle situait l'épicentre dans la région de Saint-Vith, mais ce groupe ne correspond pas au groupe ardennais de Jean-Claude Ghislain. Il s'agit d'un sous-groupe particulier que Zimmermann avait également repéré et situé dans la région de Trèves ; J.-C. GHISLAIN, *La cuve de Linkebeek*, p. 172, n. 11 ; L. TOLLENAERE, *op.cit.*, p. 129 et W. ZIMMERMANN, *op.cit.*, p. 486.

²⁸²⁰ « La diffusion, axée sur la Meuse et le Démer, est la plus étendue de la production mosane. Elle atteint le Brabant septentrional, et vers le sud, la Champagne avec l'Ardenne et le rémois. » (J.-C. GHISLAIN, *Les fonts baptismaux romans en pierre bleue*, *op.cit.*, p. 182)

²⁸²¹ Il est à ce sujet intéressant de signaler que Jean-Claude Ghislain relevait des similitudes entre les deux quadrupèdes affrontés de la cuve de Wanssum et un motif analogue sur le *Westbau* de la collégiale de Tirlemont, postérieur à 1221 ; J.-C. GHISLAIN, *La cuve de Linkebeek*, p. 165.

²⁸²² Un quatrième sous-groupe, peut être situé dans la prolongation du groupe ardennais semble avoir été actif au XIII^e siècle, dans le nord-est de la Rhénanie. Il se caractérise par des éléments stylistiques nettement gothiques ; J.-C. Ghislain, *Les fonts baptismaux romans en pierre bleue*, *op.cit.*, p. 182.

préférence marquée pour les cuves circulaires, rythmées de têtes d'angles cylindriques et peu détaillées. Le décor y serait plus varié ; motifs architecturaux, végétaux et zoomorphes, masques de félins, dragons, arcatures et redents²⁸²³.

Ghislain ne relevait plus aucune influence tournaisienne au sein de ce dernier groupe. Il constatait, par ailleurs, que, à l'époque où le groupe ardennais entra en activité, le groupe tournaisien avait totalement cessé ses exportations. Il semblerait qu'il ne faille pas pour autant en conclure que ce dernier groupe avait pris la relève de Tournai. Il semblerait en effet se caractériser par une production de piètre qualité, alors que Tournai, au contraire, se distinguait, dans la première moitié du XIIe siècle, par une activité beaucoup plus diversifiée, par des sculpteurs renommés et par des œuvres de haut niveau.²⁸²⁴

Un des mérites des conclusions avancées par Jean-Claude Ghislain, outre le partage des fonts mosans en trois groupes cohérents, consiste en l'élaboration d'une chronologie relative. Alors que les auteurs du XIXe siècle avaient presque toujours situé les cuves baptismales dans le courant du XIe siècle²⁸²⁵, leurs successeurs, au XXe siècle, en avaient repoussé systématiquement la réalisation au siècle suivant. Cette attitude n'était cependant motivée par aucune argumentation. En réalité, en matière de chronologie, le plus grand flou semble avoir été de rigueur. Chez Lisbeth Tollenaere, comme nous l'avons déjà signalé, les questions de datation semblent avoir été particulièrement négligées. Alors qu'elle situait le gros de la production dans le courant du XIIe siècle, il pouvait arriver que deux cuves stylistiquement proches soient séparées par une centaine d'années sans aucune raison particulière²⁸²⁶. Il arrivait cependant que quelques datations précises soient avancées, lorsque la chronologie propre aux édifices dans lesquels les cuves se trouvaient conservées le permettait.

²⁸²³ *Idem*, p. 182.

²⁸²⁴ « La répartition relativement étendue mais cohérente et tardive des fonts ardennais fréquemment confondus avec ceux d'autres groupes, peut faire croire abusivement à un rayonnement véritablement international. Cependant seuls les ateliers initiateurs du tournaisis atteignirent, à l'évidence, pareille notoriété. On sait qu'ils furent honorés de commandes prestigieuses, notamment dans le domaine funéraire et auxquelles répondirent parfois les plus grands artistes. Du côté mosan par contre, les exportations quelque peu lointaines des pièces romanes en calcaire bleu se limitèrent aux fonts baptismaux. » (J.-C. GHISLAIN, *La cuve baptismale romane de style ardennais de Linkebeek* (Brabant) p. 157).

²⁸²⁵ La palme, à ce sujet, revient sans doute à Henri Rousseau qui, dans son étude des fonts de Saint-Séverin en Condroz, pensait avoir relevé une tendance dans l'évolution typologique des fonts poly-pédiculés, allant vers une réduction de plus en plus marquée des supports pour aboutir, à l'époque gothique, aux fonts à support unique. Dans cette logique, les fonts de Saint-Séverin et leurs 12 colonnettes étaient considérés comme fort anciens et situés dans le courant du XIe siècle ; H. ROUSSEAU, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. Les fonts baptismaux de l'Église de Saint-Séverin en Condroz*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, XXXI, 1892, p. 29.

²⁸²⁶ C'est ainsi que la cuve de Flône est datée vers 1140, tandis que celle de Braine-l'Alleud est repoussée au début du XIIIe siècle.

b. décor et symbolisme

Le décor des cuves baptismales mosanes semble avoir, dès les premières recherches, particulièrement intrigué les spécialistes. À cet égard, les énigmatiques têtes d'angles firent couler beaucoup d'encre. Alors que les débats relatifs à leur signification symbolique allaient bon train, certains prenant parti pour la représentation des quatre évangélistes²⁸²⁷ et d'autres pour la personnification des fleuves du paradis²⁸²⁸, quelques chercheurs se lancèrent à la recherche d'une justification fonctionnelle et technique de leur présence. Albéric de Gaiffier, par exemple, rappelait que les célébrants avaient coutume d'utiliser les têtes d'angles pour poser les « substances sacramentelles »²⁸²⁹. Louis Cloquet avait proposé d'y reconnaître la transposition en pierre des boutons de préhension généralement présents sur certains récipients utilitaires de métal²⁸³⁰. Lisbeth Tollenaere se demandait, quant à elle, si ces têtes d'angles n'avaient pas, en réalité, constitué une solution technique au problème présenté par la transformation d'un bloc quadrangulaire, à peine équarri, en cuve circulaire²⁸³¹. Jean-Claude Ghislain rappelait, à ce sujet, que les romains avaient déjà couramment appliqué ce principe technique et décoratif à des chapiteaux, des récipients, des fontaines, des récipients et des sarcophages²⁸³².

Certains auteurs, comme Camille Enlart et Paul Rolland, avaient d'ailleurs recherché dans l'art funéraire romain l'origine de ces têtes saillantes²⁸³³. Les masques, présents sur un

²⁸²⁷ « *Quel sens symbolique attribuer à ces figures ? Il est assez naturel de penser aux Évangélistes, et ce qui confirmerait cette hypothèse, c'est l'exemple de la cuve de Gentines (Namur), qui, à défaut de ces têtes, offre sur les écoinçons plats du dessus, les animaux évangélistiques gravés ; mais si l'on considère les cuves d'airain d'Allemagne, notamment celle d'Hildesheim, montée sur quatre personnages humains figurant les quatre fleuves mystiques, on doit y reconnaître la vraie origine de ces têtes.* » (C. CLOQUET, *op.cit.*, 1890, p. 417).

²⁸²⁸ P. SAINTENOY, *Prolégomènes*, p. 102 ; H. ROUSSEAU, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique, op.cit.*, p. 457 ;

²⁸²⁹ A. de GAIFFIER, *Note sur quelques fonts baptismaux anciens de la province de Namur*, p. 244.

²⁸³⁰ L. CLOQUET, *op.cit.*, dans *Revue d'Art Chrétien*, 1890, p. 247 et 1895, p. 319.

²⁸³¹ « *La solution des têtes d'angles convenait parfaitement au problème qu'avait à résoudre le tailleur de pierre. En effet, la cuve baptismale, toujours monolithe, s'extrait d'un bloc de pierre qui, en chantier, présente la forme d'un parallélépipède rectangle plus large que haut ; la cuvette semi-sphérique ou tronconique une fois évidée, il reste quatre écoinçons, ici quatre triangles de pierre d'une hauteur égale à celle de la cuve. En les supprimant, on obtient des fonts cylindriques, solution adoptée par la majorité des écoles étrangères. Les ateliers tournaisiens les maintiennent tels quels, et c'est la cuve carrée. Enfin ils peuvent être conservés et amortis par un décor qui ne sort pas du champ de la pierre et attire l'attention pour donner du caractère au monument ; le choix s'est porté sur un élément déjà adopté dans d'autres techniques et à d'autres fins, les têtes humaines et animales auxquelles on s'est empressé d'attribuer un rôle symbolique.* » (L. TOLLENAERE, *op.cit.*, p. 47-48).

²⁸³² J.-C. GHISLAIN, *La cuve baptismale romane de Wauthier-Braine, op.cit.*, p. 94.

²⁸³³ C. ENLART, *Manuel d'archéologie française*, Paris, 1929, p. 898 ; P. ROLLAND, *Les sources de la sculpture romane tournaisienne d'exportation*, dans *Annales de la fédération Archéologique et Historique de Belgique*, Congrès d'Anvers, 1930, p. 233.

certain nombre de sarcophages romains, représentaient les quatre vents, dont le souffle était supposé aider les âmes des défunts à rejoindre les Enfers²⁸³⁴. Il paraissait d'autant plus tentant d'y trouver la source des fonts baptismaux à têtes d'angles que ceux-ci semblaient également tirer leurs motifs d'arcatures de ces mêmes monuments funéraires. Paul Rolland suspectait d'ailleurs le emploi intentionnel de sarcophages antiques comme fonts baptismaux, et ce à des fins symboliques, de manière à ce que la vie sorte de la mort²⁸³⁵. Nordström, qui abondait dans le même sens²⁸³⁶, démontrait que l'origine de ce symbolisme baptismal et des pratiques sacramentelles qui en découlaient, c'est-à-dire le rite de l'*immersio-emersio* assimilées à une mort transitoire suivie d'une résurrection au sein de l'Église chrétienne, pouvait être recherchée dans les Épîtres de saint Paul aux Romains et aux Colosséens²⁸³⁷.

Il convient ici de mentionner la théorie impliquant qu'un symbolisme secondaire ait pu se développer, à partir du emploi conscient de monuments funéraires, sous l'influence directe des saintes écritures. Cette nouvelle dimension symbolique n'aurait en rien contredit la première, mais l'aurait, au contraire, enrichie d'un contenu connexe. De cette manière, les motifs d'arcatures dérivées des sarcophages antiques auraient été perçus comme la représentation de l'Église Chrétienne à laquelle on accède par le sacrement du baptême²⁸³⁸.

Dans cette optique, l'eau baptismale aurait été, selon un processus analogue, assimilée à la fontaine de vie d'où s'écoulent les quatre fleuves du paradis: le Phison, le Géon, le Tigre et l'Euphrate, représentés par les quatre têtes d'angle, associées par ailleurs à la complexe symbolique quaternaire liant les évangélistes et leurs attributs, les prophètes, les vertus cardinales, ...²⁸³⁹

²⁸³⁴ F. CUMONT, *recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Paris, 1942, p. 146-150 cité par J.-C. GHISLAIN, *La cuve de Wauthier-Braine, op.cit.*, p. 104, n. 24.

²⁸³⁵ ROLLAND, *op.cit.*, p. 231-232.

²⁸³⁶ F. NORDSTRÖM, *Medieval Baptismal fonts. An Iconographical Study*, dans *Umea Studies in the Humanisties*, n° 6, Umea, 1984, p. 21-34.

²⁸³⁷ « *Ou bien ignorez-vous que nous tous qui avons été baptisés en Jésus Christ, c'est en sa mort que nous avons été baptisés ? Nous avons donc été ensevelis avec lui par le baptême en sa mort afin que, comme Christ a été relevé d'entre les morts par la Gloire du Père, nous menions nous aussi une vie nouvelle.* » (Épître de saint Paul aux Romains, VI, 3-4) ; et peut-être d'une manière encore plus explicite : « *Ensevelis avec lui par le baptême, c'est en lui que vous avez été relevés par votre foi en l'activité de Dieu qui l'a relevé d'entre les morts.* » (Épître de saint Paul aux Colosséens, II, 12).

²⁸³⁸ L. TOLLENAERE, *op.cit.*, p. 139.

²⁸³⁹ *Idem*, p. 130-131 ; S. BALACE, *Art mosan et Antiquité. Les personnifications des forces naturelles*, dans *Art & Fact*, n° 12, 1993, p. 80-86 ; *Les influences antiques dans l'orfèvrerie mosane*, dans *l'Art mosan*, 2007, p. 140 et n. 21-24.

Jean-Claude Ghislain qui soulignait la complexité d'une telle symbolique, rappelait que les inscriptions des célèbres fonts baptismaux d'Hildesheim apportaient à ces théories une confirmation sans équivoque²⁸⁴⁰.

À ce contenu sémantique déjà très dense, il ajoutait encore, en se référant aux recherches de Ernst Schlee et de Walter Zimmerman, la fonction apotropaïque des têtes d'angle, destinées à protéger l'eau baptismale²⁸⁴¹.

Il est toutefois permis de s'interroger quant aux connaissances théologiques des sculpteurs médiévaux. S'il semble, en effet, bien difficile de contredire le fait que, dans le programme iconographique d'œuvres de haut niveau, comme les fonts baptismaux liégeois de Notre-Dame-aux-fonts et ceux d'Hildesheim, rien n'ait été laissé au hasard²⁸⁴², que faut-il penser en revanche des cuves baptismales de type rural²⁸⁴³ ?

À quel point leur iconographie pouvait-elle résulter d'une démarche intellectuelle consciente ?

Ne nous trouverions-nous pas ici en présence de formes conventionnelles, fixées par la tradition et parfois mal comprises²⁸⁴⁴ ?

Cet aspect de la problématique n'échappa guère aux chercheurs qui, dès les premières publications, soulignèrent, par ailleurs, le caractère stéréotypé de certains motifs décoratifs, comme les masques de félins²⁸⁴⁵, les palmettes stylisées, les raisins, ...

Dans son étude de la cuve de Linkebeek, Jean-Claude Ghislain rappelait encore que le répertoire décoratif des fonts baptismaux de type ardennais « *résultait vraisemblablement d'une tradition artistique qui véhiculait quelques banalités exégétiques* ». ²⁸⁴⁶

²⁸⁴⁰ J.-C. GHISLAIN, *La cuve Baptismale romane de Wauthier-Braine*, p. 95-96 et n. 41 avec bibliographie complémentaire.

²⁸⁴¹ *Idem*, p. 95 ; E. SCLEE, *Die Ikonographie der Paradiesflüsse, dans Studien über christliche Denkmäler*, n° 24, Leipzig, 1937, p. 118-119 ; W. ZIMMERMANN, *op.cit.*, p. 482.

²⁸⁴² Il en est également de même pour certaines cuves tournaisiennes, liées au milieu cathédral.

²⁸⁴³ « *Quant au contenu doctrinal éventuel, on devra tenir compte, sous peine de tomber dans un excès d'interprétation, du genre d'œuvres dont il est question : des fonts baptismaux exécutés, pour la plupart, d'après des modèles d'ateliers, ce qui implique un abandon rapide du symbolisme originel.* » (L. TOLLENAERE, *op.cit.*, p. 124).

²⁸⁴⁴ Comme semblent par ailleurs l'attester certaines interprétations atypiques du thème de la tête d'angle, tête féminine, tête d'animal, ou de soldat... ; J.-C. GHISLAIN, *La cuve baptismale romane de Wauthier-Braine*, p. 105, n. 40.

²⁸⁴⁵ Louis Cloquet avait proposé de reconnaître dans ces masques crachant des palmettes une figuration du démon vaincu par le Salut ; L. CLOQUET, *Revue de l'Art Chrétien*, 1890, p. 418.

²⁸⁴⁶ J. Cl. GHISLAIN, *La cuve baptismale romane de type ardennais de Linkebeek, op.cit.*, p. 163.

3. la sculpture mobilière sur bois (pl. 112-1 à 4)

a. problématique

Les premières études consacrées à la sculpture mobilière apparaissent assez tardivement dans la littérature scientifique. Ce manque d'intérêt relatif pour une facette pourtant très importante du patrimoine médiéval mosan peut s'expliquer de différentes manières²⁸⁴⁷.

Les principaux témoins de cette production se trouvaient dispersés à travers le diocèse de Liège et ses régions limitrophes. Leur repérage n'était pas toujours aisé, et ce pour plusieurs raisons. Ces statues ayant fait l'objet d'un culte soutenu, depuis l'époque médiévale, il était assez rare qu'elles aient pu traverser les siècles sans subir aucune modification notable. Il pouvait s'agir de surpeints dénaturant l'aspect primitif de l'œuvre, ou encore de réparations maladroites. La coutume populaire consistant à vêtir les représentations mariales dut également contribuer à camoufler efficacement l'intérêt esthétique d'un bon nombre de madones médiévales²⁸⁴⁸.

Ensuite, en fonction de l'évolution des goûts et des styles artistiques, certaines sculptures anciennes, jugées démodées, ou simplement trop abîmées, furent remplacées par des œuvres plus récentes. Reléguées dans les combles des églises ou les sacristies, elles furent ainsi malencontreusement soustraites à l'attention des archéologues et des amateurs d'art ancien. Leur inscription au sein du *corpus* mosan ne put alors se faire qu'au cas par cas, au gré du hasard et des découvertes. On songera ici, par exemple, à la remarquable tête de Christ, découverte au début du XXe siècle, par l'abbé Paquay, dans une dépendance de la collégiale

²⁸⁴⁷ « À cause de cette erreur méthodologique, on a pu s'étonner du contraste qu'il pouvait y avoir entre la sculpture mosane telle qu'elle était apparemment connue et le remarquable ensemble des ivoires, de l'orfèvrerie et de la miniature. On était aussi obnubilé par la quantité d'œuvres en pierre, souvent de qualité secondaire. Mais si cette quantité est intéressante pour la notion de production, celle-ci ne traduit pas nécessairement l'élément qualitatif qui est le plus important quant à l'appréciation du niveau de l'école. » (R. DIDIER, *op.cit.*, dans *La Wallonie*, p. 284).

²⁸⁴⁸ « Il existe encore dans plusieurs villes des bords de la Meuse un certain nombre de sculptures représentant la Vierge et l'Enfant Jésus ; plusieurs d'entre elles sont remarquables. L'historien de l'art a quelques fois lieu d'être surpris de l'indifférence générale pour ces monuments au point de vue de l'étude. Nous croyons pouvoir attribuer bonne part de ce dédain à la mode regrettable introduite au XVIIe siècle, par une dévotion puérile, qui, en surhabillant ces statues, les a rendues ridicules, et trop souvent encore, les a mutilées pour les couvrir de vêtements accommodés au goût du jour. On n'a vu dans ces sculptures que des objets de piété dont il n'y avait pas à tenir compte pour l'histoire de la statuaire. » (J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au Pays de Liège*, p. 117).

de Tongres²⁸⁴⁹, au encore au très beau Christ de Rausa, retrouvé tout aussi fortuitement, en 1976, chez des particuliers²⁸⁵⁰.

Les spécialistes se trouvèrent donc, dans un premier temps, confrontés à la nécessité absolue de procéder, avant tout travail d'analyse et de réflexion, à un patient travail de recensement. Il convient ici de souligner le zèle infatigable dont firent preuve ces pionniers de la sculpture mobilière mosane. Parmi ceux-ci, le comte Joseph de Borchgrave d'Altena fut sans doute le plus persévérant. On peut même affirmer qu'il consacra sa vie entière à ce relevé méthodique du patrimoine sculpté ancien, entamé dès 1922, à la demande des *Musées royaux du Cinquantenaire*²⁸⁵¹.

Mais le caractère laborieux de ce travail de repérage ne constituait pas le seul obstacle auquel les historiens de l'art purent se trouver confrontés. En effet, les quelques témoins conservés ne représentaient en réalité qu'une infime partie de ce qui avait, jadis existé. Les pertes, les destructions avaient été nombreuses, si bien que les spécialistes se trouvaient en présence d'une production disparate, de qualité inégale, au sein de laquelle il était bien malaisé de relever les tendances marquantes d'un style régional et de son évolution²⁸⁵².

Parallèlement à quelques rares chef-d'œuvres, conçus pour une élite, et s'inscrivant au sein des courants artistiques majeurs observés pour d'autres techniques précieuses, comme l'orfèvrerie et la sculpture sur ivoire, les aléas de l'histoire avaient voulu que se conserve un nombre important d'œuvres de second ordre, affectées aux diverses manifestations de la piété populaire. Ces œuvres maladroites dérivait quelques fois de prototypes de haut niveau dont elles ne pouvaient malheureusement transmettre qu'un souvenir relativement flou et difficilement interprétable²⁸⁵³.

Ensuite, en raison de son caractère mobilier, cette production sculptée ne put pendant longtemps être datée par d'autres critères que purement stylistiques, avec tout le lot

²⁸⁴⁹ J. PAQUAY, *Monographie illustrée de la Collégiale Notre-Dame de Tongres*, dans le *Bulletin de la Société Scientifique et Littéraire du Limbourg*, 1911 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Sculptures conservées en pays mosan*, p. 13 ; M. DEVIGNE, *op.cit.*, p. 45.

²⁸⁵⁰ A. LEMEUNIER, *Le Christ en majesté de Rausa, chef d'œuvre de la sculpture mosane*, dans le *Bulletin de la Société royale Le Vieux Liège*, n° 196, 1977, p. 109-120.

²⁸⁵¹ Ce travail de recensement faisait alors partie des tâches assignées aux musées royaux, dont l'Institut royal du patrimoine artistique ne s'était alors pas encore dissocié ; *Liber Memorialis*, p. 59.

²⁸⁵² « Il est bien évident, qu'à travers l'échantillonnage arbitraire des œuvres conservées, on ne peut plus se faire qu'une idée partielle de la sculpture mosane, tout particulièrement pour les XI^e et XII^e siècles. Mais encore faut-il veiller à ne pas s'en faire une idée fautive, ce qui n'a pas toujours été le cas. » (R. DIDIER, *La sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle*, dans *La Wallonie*, p. 288).

²⁸⁵³ « Et de la sculpture en bois, on n'a retenu que des œuvres secondaires en oubliant qu'à travers elles, il convient d'entrevoir d'autres œuvres, des prototypes d'une plus grande qualité. » (R. DIDIER, *La sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 409).

d'imprécisions que cela implique²⁸⁵⁴. Devant un paysage aussi décousu, les spécialistes de l'art mosan durent bien souvent se sentir découragés. Il faudra en réalité attendre les années septante pour que s'établissent, pour la sculpture mobilière mosane, les grandes lignes d'une évolution, entamée vers l'an mil et prolongée jusqu'à la fin de l'époque médiévale.

b. l'apport des technologies modernes

Les plus anciens témoins du patrimoine sculpté mosan avaient été sujets aux hypothèses chronologiques les plus variées. La mise au point de techniques modernes de datation, comme le Carbone 14, la dendrochronologie, et l'utilisation de radiographies au rayon X purent dans ce domaine s'avérer particulièrement déterminantes. Quelques cas précis illustrent avantageusement l'intérêt majeur de ces techniques archéométriques.

Grâce à l'utilisation d'une datation au Carbone 14, la dernière phase de croissance de l'arbre utilisé pour la réalisation du Christ de Tancremont, a pu être située en 946²⁸⁵⁵. En fonction de ce *terminus post quem*, le caractère fortement ottonien de cette œuvre, dont la datation avait pu osciller, au gré des publications, entre le IX^e²⁸⁵⁶ et le XIII^e siècle²⁸⁵⁷, trouvait enfin une légitimation chronologique²⁸⁵⁸.

Pareillement, l'analyse par radiocarbone de la Vierge de Walcourt, une œuvre dont l'esthétique avait été fortement dénaturée, au XVII^e siècle, par l'adjonction d'un masque d'argent, révéla, pour le bois, une fourchette chronologique située entre 957 et 1020. Cette Vierge à l'Enfant, stylistiquement proche de la vierge ottonienne de Essen, devenait du même coup la plus ancienne statue de la Vierge conservée en Belgique²⁸⁵⁹.

²⁸⁵⁴ « Nos vieux monuments échappés à la rage des destructions qui, depuis la révolution, tiraille les liégeois, sont dépouillés presque entièrement de leur statuaire de pierre. Il eut été parfois commode de dater celle-ci, tandis que les images en bois facilement transportables, conservées dans ces monuments, n'offrent que des points de repère incertains au chercheur. » (J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Sculptures conservées en pays mosan*, p. VII).

²⁸⁵⁵ *Le vieux bon Dieu de Tancremont. Examen du bois et des polychromies. Histoire et restauration*, Tancremont 1987 ; M SERCK-DEWAIDE, L. KOCKAERT, M. VAN STRYDONCK et S. VERFAILLE, *Le vieux Bon Dieu de Tancremont. Histoire et Traitement*, dans le *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 23, 1990-1991, p. 81-100.

²⁸⁵⁶ J. THYLL, *Le Vieux Bon Dieu de Tancremont. Recherche historique*, Liège, 1982.

²⁸⁵⁷ M. DEVIGNE, *La sculpture mosane*, p. 43-45 ; *Le Christ de Tancremont*, dans *l'Horizon*, 23 octobre 1926 ; J. PEUTEMAN, *Le grand bon Dieu de Tancremont*, dans J. CHALON, *Fétiches, idoles et amulettes*, p. 321-324.

²⁸⁵⁸ Cette nouvelle datation ne reste pas sans conséquence sur la chronologie de la sculpture mosane du XI^e siècle puisque, du même coup, la datation de la Vierge de Xhoris, dont la morphologie est très proche de celle du « grand Bon Dieu », se trouve elle aussi repoussée au début du XI^e siècle.

²⁸⁵⁹ J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *La Vierge de pèlerinage à Walcourt*, dans *la Revue d'art*, XXVII, 1926, p. 56 ; J. LEJEUNE, *Sedes Sapientiae de Walcourt*, dans *l'art roman dans la Vallée de la Meuse*, p. 138 ; R. DIDIER, *Notre-Dame de Walcourt. Une Vierge ottonienne et son revers du XIII^e siècle*, dans le *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 25, 1993, p. 9-44.

4. les ivoires

a. historique des recherches

La question des ivoires du XI^e siècle, étant donné son impact sur le destin des études mosanes, mérite de retenir quelque peu notre attention. Considérés en effet, par de nombreux spécialistes, comme la première manifestation matérielle d'un style spécifiquement mosan, ces ivoires constituent un point de référence incontournable contribuant à expliquer le prodigieux essor de l'orfèvrerie, au XII^e siècle.

Cette série regroupe l'ivoire dit de Notger, le Christ en Majesté du *codex* Douce 292 de la *Bodleian Library*, l'ivoire de la *Crucifixion* de la collégiale Notre-Dame de Tongres, le *Christ en Majesté* du *Musée de la Seine-Inférieure* de Rouen, l'ivoire de la *Crucifixion* des *Musées royaux d'Art et d'Histoire* de Bruxelles, l'ivoire des *trois résurrections* du trésor de la cathédrale de Liège, ainsi que l'ivoire, aujourd'hui détruit, du *Kunstgewerbemuseum* de Berlin.

Ces ivoires, disséminés au sein de collections et de lieux de conservation divers, et ce bien avant la fin de l'ancien régime, suscitèrent, assez tôt l'intérêt des amateurs d'art et des érudits. Certains d'entre eux firent, dès le XIX^e siècle, plus tôt encore dans le cas du célèbre ivoire de Notger, l'objet de descriptions et de commentaires ponctuels²⁸⁶⁰. Il faudra toutefois attendre le début du XX^e siècle pour que les scientifiques commencent à envisager cet ensemble comme un tout relativement cohérent, géographiquement et chronologiquement situé.

²⁸⁶⁰ Le baron Guillaume de Crassier, qui avait reçu l'ivoire de Notger des mains mêmes des chanoines de la Collégiale Saint-Jean, avait entretenu à son sujet une correspondance suivie avec le célèbre bénédictin, dom Bernard de Montfaucon. Cet intéressant échange épistolaire fut publié dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* ; U. CAPITAINE, *Correspondance de Bernard de Montfaucon, bénédictin, avec le baron G. de Crassier, archéologue liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1854, II, p. 356 ; L. HALKIN, *Lettres inédites du baron G. de Crassier, archéologue liégeois*, XXVI, 1897, p. 95 ; En 1851 le révérend père Charles Cahier publiait, dans ses *Mélanges d'archéologie*, une étude commentée de l'ivoire de Tongres ; C. CAHIER, *Cinq plaques d'ivoire sculpté représentant la mort de Jésus-Christ*, dans *Mélanges d'archéologie*, tome II, 1851, p. 39-76 ; ivoire également évoqué par Reusens ; E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, t. 1, fig. 587 ; l'ivoire de la cathédrale de Liège fut successivement exposé à Malines en 1874, et à Liège en 1881 et en 1905 et fit à ces occasions l'objet de notices descriptives ; W. H. J. WEALE, *Catalogue de l'exposition de Malines*, 1874, pl.2 ; C. de LINAS, *L'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge*, 1890, p. 16 ; Le diptyque du Musée de Berlin fit également l'objet de plusieurs commentaires descriptifs ; BODE & TSCHUDI, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, Berlin, 1888, pl. LVIII, n° 461 et 462 ; W. VOEGE, *Berlin Staatliche Museen. Die Elfenbeinbildwerke*, I, 1900-1902, p. 27, n°40 et 41, pl.4 ; Le diptyque de Berlin et la *Majesté* de Rouen étaient cités, en comparaison dans le catalogue de Westwood ; J.O. WESTWOOD, *A descriptive catalogue of the fictile ivories in the South Kensington Museum*, London, 1876, n° 294 ; MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'Industrie du Ve à la fin du XVIII^e siècle*, I, *les ivoires*, Paris, 1889, p. 135, n. 2.

Jules Helbig, en 1889, dans son *Histoire de la sculpture et des arts plastiques du pays de Liège*, s'attardait à la description des principaux ivoires médiévaux conservés dans les limites du territoire belge. Il mentionnait l'ivoire de Notger, l'ivoire de Tongres, et celui de la cathédrale de Liège. Sur base de ses affinités évidentes avec ce dernier, l'ivoire des *Musées royaux* de Bruxelles était également repris dans la sélection²⁸⁶¹.

Il n'était pas encore réellement question d'envisager ce groupe comme une série homogène issue d'un même milieu artistique, sinon d'un même atelier, mais peu à peu ce concept était en train de prendre forme.

Wilhelm Vöge, s'était vu confier en 1898, par Wilhelm Bode, alors directeur du département de sculpture chrétienne du musée de Berlin, la rédaction de la première partie d'un catalogue, regroupant une grande partie des œuvres sculptées de l'époque paléochrétienne jusqu'à la fin de la période gothique. Le premier volume de ce catalogue, rédigé sous la forme de courtes notices, paraîtrait en 1900, suivi, deux ans plus tard, d'un volume d'illustrations photographiques²⁸⁶². Le diptyque orné de scènes des évangiles y figurait sous le numéro 40. Des rapprochements étaient établis, non seulement avec les ivoires de la série aux petites figures, mais également avec certains ivoires carolingiens²⁸⁶³.

En 1902, Joseph Destrée, dans le catalogue des ivoires conservés aux *Musées royaux* de Bruxelles, regroupait l'ivoire de la *Crucifixion* de Bruxelles, celui de l'abbesse Théophanu, conservé à Essen, les ivoires de Tongres et de Liège, ainsi que le diptyque de Berlin. Quelques années plus tard, à l'occasion du *Congrès archéologique et historique* organisé à Liège, en 1909, il proposait de compléter cette série par un rapprochement entre l'ivoire de Notger et l'ivoire du *Codex Douce 292*²⁸⁶⁴.

À l'occasion de ce même congrès, Marcel Laurent devait tenter, pour la première fois, d'en définir les caractéristiques formelles et stylistiques²⁸⁶⁵. Deux ans plus tard, ses

²⁸⁶¹ J. HELBIG, *Histoire de la sculpture et des arts plastiques au Pays de Liège*, Bruges, 1889, p. 56-61.

²⁸⁶² W. VÖGE, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den Königlichen Museen zu Berlin*. I; Teil, *die Elfenbeinbildwerke*, 1900-1902, p.27, n° 40-41, pl. 14

²⁸⁶³ Il n'est peut-être pas inutile de signaler que, à l'époque de la rédaction de ce catalogue Vöge entretenait des contacts professionnels avec Adolf Goldschmidt, avec lequel il échangeait une correspondance régulière. Goldschmidt, selon ses propres affirmations, eut même l'occasion de revoir le contenu de certaines notices ; A. GOLDSCHMIDT, *Zu Erforschung mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen. Arbeiten von Graeven, Vöge, Haselhoff*, dans *Kunstgeschichtliches Einzeigen* I, 1904, p. 35-40; en ce qui concerne la période berlinoise de Vöge et ses relations avec Goldschmidt, consulter K. BRUSCH, *The Shaping of Art History, Wilhelm Vöge, Adolf Goldschmidt and the Study of Medieval Art*, Cambridge University Press, 1996, p. 104-105.

²⁸⁶⁴ Les réflexions découlant de cette comparaison ne devaient toutefois être publiées que cinq ans plus tard.

²⁸⁶⁵ M. LAURENT, *Note sur l'état de nos connaissances relativement aux arts plastiques dans la Vallée de la Meuse, aux époques carolingienne, romane et gothique*, dans *Annales du XXIe Congrès de la Fédération belge d'archéologie et d'histoire*, Liège, 1909, tome 2, p. 69-72.

observations feraient l'objet d'une démonstration plus approfondie, dans le cadre d'une étude entièrement consacrée aux ivoires prégothiques conservés en Belgique²⁸⁶⁶. Les particularités de ce groupe d'ivoires étaient clairement détaillées : fragilité des charpentes, corps longs, articulations minces, doigts proportionnés, chevilles fines, pieds largement étalés, hanches étroites, épaules sans carrures, poitrines sans relief, cous très minces, le tout complété par des physionomies propres à chaque classe de personnage ; les femmes, les hommes jeunes et âgés.

Sur base de ces mêmes critères d'analyse, Adolf Goldschmidt établirait de manière définitive l'existence d'un groupe distinct, éloquentement défini par l'appellation « *Kleinfigurige Stil* » (pl. 114 à 118). Il donnait à ce groupe une nouvelle ampleur en y incluant des pièces additionnelles, correspondant à divers stades évolutifs. Cette étude de référence allait devenir la base de toute discussion ultérieure²⁸⁶⁷.

En 1933, Karl Hermann Usener complétait cette description stylistique, alors principalement limitée à la définition des caractéristiques physiques des personnages et du décor, en analysant les principes scénographiques. Il soulignait, entre autres, le rôle essentiel joué, à cet égard, par le cadre et les bordures ; la tendance extrême au détail et à l'anecdotique aurait pu nuire à la compréhension des reliefs, si ces derniers n'avaient été précisément délimités par un cadre rigide et géométrique, particulièrement déterminant quant à la clarté de l'ensemble²⁸⁶⁸.

Poursuivant dans la même voie, Ursula Nilgen, dans son étude monographique de l'ivoire du *Codex Douce 292*, devait mettre en évidence le rapport singulier existant entre les personnages et l'arrière plan, lequel ne se présentait pas sous la forme d'un fond plat et rigide mais était davantage conçu comme une sorte d'espace indéterminé. Cette impression était par ailleurs accentuée par le ressaut prononcé des têtes des personnages, en plus fort relief que leurs pieds²⁸⁶⁹.

²⁸⁶⁶ M. LAURENT, *Les ivoires pré-gothisques conservés en Belgique*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXV, 1911 ; étude ayant fait l'objet d'une réédition sous la forme de tiré à part, Paris, 1912.

²⁸⁶⁷ A. GOLDSCHMIDT, *Elfenbein*, tome I.

²⁸⁶⁸ K. H. USENER, *die kunstlerische Nachfolge des Reiner von Huy*, 1933, p. 83.

²⁸⁶⁹ U. NILGEN, *Der Codex Douce 292 des Bodleian Library zu Oxford. Ein ottonisches Evangeliar*, Bonn, 1967, p. 182 opinion reprise également par James John Murphy, dans sa définition des caractéristiques formelles du groupe ; J. J. MURPHY, *op.cit.*, p. 7.

b. origine et attributions

Émile Molinier, qui avait été le premier à percevoir les particularités iconographiques communes aux ivoires de Tongres et d'Essen, alors qu'il ne connaissait visiblement pas la *Crucifixion des Musées royaux d'art et d'histoire*, avait proposé de les attribuer à une même école, mais n'avait toutefois avancé aucune hypothèse de localisation²⁸⁷⁰.

Jules Helbig, avait proposé de situer à Liège l'origine de ce groupe d'ivoires en s'appuyant sur la présence séculaire de trois d'entre eux dans des sanctuaires du diocèse : la *Crucifixion* de Tongres, l'ivoire des *Trois résurrections* et celui de Notger. La relation conjecturée de cet ivoire, avec le grand évêque liégeois, lui semblait être, par ailleurs, un argument probant²⁸⁷¹.

Vöge, en 1900, dans sa description du diptyque de Berlin, hésitait quant à lui, entre Cologne et Liège²⁸⁷².

Marcel Laurent devait se prononcer plus formellement en faveur de leur origine liégeoise²⁸⁷³, en mettant en évidence un certain nombre de caractéristiques les apparentant, d'une part, aux fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, et de l'autre, à la Vierge de Dom Rupert. Ces caractéristiques, détaillées à nouveau dans le recueil de 1911, portaient non seulement sur des particularités physiques, vestimentaires et décoratives, mais aussi sur l'application de certaines traditions figuratives, par exemple la figuration du sol sous la forme d'une ligne ondulée, ou la silhouette sinueuse des végétaux²⁸⁷⁴. Le respect d'un langage formel identique, à plus d'un siècle d'intervalle, trahissait selon lui, d'une manière incontournable, l'existence d'une continuité artistique, de l'an mille jusque à l'époque de Godefroid de Huy²⁸⁷⁵. Il convient toutefois ici de souligner le caractère flou et imprécis de la terminologie, puisque l'auteur semble hésiter entre une attribution à la Wallonie, à une école liégeoise ou à un atelier mosan.

Ce raisonnement, basé uniquement sur des considérations d'ordre stylistique, manquait peut-être de consistance, mais il convient toutefois d'en saluer la clairvoyance. Par la suite, ses principales conclusions seraient reprises dans de nombreuses publications.

²⁸⁷⁰ E. MOLINIER, *op.cit.*, p. 139.

²⁸⁷¹ J. HELBIG, *la sculpture et les arts plastiques*, p. 61

²⁸⁷² VÖGE, *op.cit.*, p. 28

²⁸⁷³ M. LAURENT, *Note sur l'état de nos connaissances*, p. 4-5.

²⁸⁷⁴ M. LAURENT, *Les ivoires pré-gothiques*, p. 97-102.

²⁸⁷⁵ *Idem*, p. 101et 120.

Joseph Destrée, devait pour sa part, choisir d'attribuer ces ivoires à un atelier mosan, l'hypothèse liégeoise lui semblant trop précise. Il n'excluait toutefois pas non plus la piste d'artistes rhénans, ou au moins d'origine germanique²⁸⁷⁶.

Max Creutz, en 1910, sur base d'une comparaison avec un groupe d'ivoires colonais, nettement différencié dans le dessin des drapés, se prononcerait clairement en faveur d'une origine liégeoise²⁸⁷⁷.

Adolf Goldschmidt devait reprendre les conclusions de Marcel Laurent, en les consolidant par une double argumentation. L'hypothèse d'une origine liégeoise lui semblait parfaitement naturelle, puisque, comme l'avait déjà signalé Helbig, les principaux ivoires de ce groupe se trouvaient toujours dans les limites du territoire de l'ancien diocèse de Liège. Les rapports entre l'évêque Notger, son prétendu ivoire, et la présence de ce dernier, au XVIIIe siècle, à la collégiale Saint-Jean, apportaient selon lui quelques arguments probants.

Le second point de son raisonnement se fondait sur l'introduction, dans la phase initiale de ce phénomène artistique, de l'ivoire des *Noces de Cana*, conservé au trésor des Guelfes. Cet ivoire ornait, à l'origine, le plat de reliure de l'évangélaire de Framegaud, un manuscrit du Xe siècle contenant des données liturgiques spécifiquement liégeoises²⁸⁷⁸.

Raphael Ligtenberg restait assez dubitatif devant les arguments déployés par Marcel Laurent et par Adolf Goldschmidt. En effet, si l'évangélaire de Framegaud portait des traces indéniables d'un séjour dans le diocèse de Liège, rien, en réalité, ne permettait, selon lui, de démontrer qu'il avait été réalisé par un atelier mosan²⁸⁷⁹.

Jean Lejeune, en ce qui le concerne, avancerait l'objection selon laquelle l'ancien inventaire de la cathédrale Saint-Lambert ne faisait nulle part mention de l'ivoire de *Trois résurrections*. Pour des questions de chronologie, sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir dans la suite de cet exposé, il refusait d'admettre que Liège, aux alentours de l'an mil, avait pu être le siège d'une école d'ivoiriers de grand prestige. Il ne rejetait pas l'attribution des ivoires aux petites figures au milieu artistique liégeois, pour autant que leur réalisation soit reportée d'un demi siècle, en plein âge d'or mosan²⁸⁸⁰.

²⁸⁷⁶ DESTRÉE, *Catalogue*, 1902, p. V.

²⁸⁷⁷ M. CREUTZ, *Ein Kölner Schnitzerschule des XI und XII Jahrhunderts*, dans *Zeitschrift für christlichen Kunst*, 1910, p. 31 ; ce même groupe d'ivoires colonais serait en revanche attribué à la Meuse par J. Klein, précisément sur base de leurs affinités avec le style mosan ; J. KLEIN, *der romanische Steinplastik der Niederrheins . Studien zur deutschen Kunstgeschichte*, 1916, p. 63-66.

²⁸⁷⁸ A. GOLDSCHMIDT, *Elfenbein*, volume I, n° 47 et p. 29 ; R. LIGTENBERG, *Die romanische Steinplastik*, p. 114-115.

²⁸⁷⁹ R. LIGTENBERG, *op.cit.* , p. 115.

²⁸⁸⁰ J. LEJEUNE, *Genèse de l'art Mosan*.

Dès la fin des années soixante, certains chercheurs se détourneront des considérations stylistiques habituelles pour fonder leurs conclusions sur une approche politico-historique du contexte mosan.

Ursula Nilgen, par exemple, proposerait, dans ce sens, d'identifier le *Codex Douce 292* à un cadeau fait, par l'empereur Otton III, vers l'an mil, à l'église Saint-Adalbert²⁸⁸¹.

James John Murphy, dans le même ordre d'idée, et sur base d'une observation de John Beckwith²⁸⁸², s'emploierait, pour sa part, à situer la création des principaux ivoires liégeois, dans le contexte de la *Renovatio* ottonienne. Poursuivant le raisonnement d'Ursula Nilgen, il relevait, sur l'ivoire de Tongres, une série de caractéristiques iconographiques découlant de l'idéologie impériale. Compte tenu des relations étroites entretenues entre l'épiscopat liégeois et les milieux impériaux, le diocèse de Liège constituait à ses yeux un terrain propice à l'éclosion d'une importante école de sculpture sur ivoire. Parallèlement au rôle joué par les contacts artistiques soutenus, établis à cette époque entre la métropole liégeoise et les anciens centres carolingiens de Reims et de Trèves, il proposait d'expliquer le caractère antiquisant de ces ivoires par la présence à Liège d'artistes italiens en exil²⁸⁸³.

En réalité, si le monde scientifique belge et étranger semble avoir accepté d'assez bonne grâce l'attribution de ce groupe d'ivoires à un atelier liégeois, ou tout au moins mosan, c'est peut-être parce que, par la même occasion, deux problèmes fondamentaux semblaient trouver une solution; celui du développement d'un art spécifiquement mosan et celui, directement lié au précédent, du vide énorme laissé par la disparition des orfèvreries du XI^e siècle. La localisation, à Liège, de ce groupe d'ivoires venait donc, tout en comblant cette terrible carence, apporter une certaine cohésion, une certaine homogénéité dans le cours logique d'une « *genèse de l'art mosan* ». Le miracle des fonts se trouvait résolu, et du même coup, le prestigieux essor artistique du XII^e siècle retrouvait, en quelque sorte, une légitimité²⁸⁸⁴.

²⁸⁸¹ Cette identification se fonde en grande partie sur une analyse de l'iconographie de la scène de donation, sur la partie inférieure du plat de cuivre historié ; U. NILGEN, *der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford. Ein ottonisches Evangeliar*, Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität zu Bonn, Bonn, 1967, p. 75, 141 et 223.

²⁸⁸² «*There can be little doubt that the combination of imperial patronage, loyal, learned and vigorous ecclesiastics, ordre and prosperity provided the atmosphere in which the phenomenon of mosan art could appear*» (J. BECKWITH, *early medieval art*, 1977, p.) ; J. J. MURPHY, *Idem*, p. 26.

²⁸⁸³ *Idem*, p. 28.

²⁸⁸⁴ À ce sujet, nous renvoyons le lecteur au chapitre consacré aux fonts de saint-Barthélemy.

c. chronologie

Si l'attribution de ces ivoires à un atelier établi dans le diocèse de Liège ne devait guère occasionner de sérieuse contestation, la question de leur datation engendrerait, pour sa part, de nombreux débats.

Par manque de repères chronologiques précis, permettant de situer chronologiquement les principaux ivoires du groupe, un panel assez varié de datations allait être proposé.

Les plus anciennes publications, avanceraient, pour la plupart, une datation entre les IX^e et Xe siècles, établie sur base des connexions évidentes existant entre les ivoires aux petites figures et les traditions artistiques carolingienne et ottonienne. Ce serait par exemple le cas de Charles Cahier, qui évoquait la *Crucifixion* de Tongres dans son étude iconographique des *Crucifixions* ottoniennes²⁸⁸⁵. Dans le catalogue de vente de la collection Essingh, d'où elle est issue, la *Crucifixion* des *Musées royaux* de Bruxelles, était présentée comme une œuvre ottonienne des Xe-XI^e siècles²⁸⁸⁶. Dans diverses publications consacrées aux ivoires médiévaux des collections anglaises, la datation de l'ivoire du *Codex Douce 282* oscillait, pour sa part, indifféremment entre les VIII^e et Xe siècles²⁸⁸⁷. Paul Clemen, en 1892, préférerait, quant à lui, l'intégrer au sein d'un groupe d'ivoires carolingiens de la seconde moitié du IX^e siècle²⁸⁸⁸.

Jules Helbig proposerait de dater l'ivoire des *Trois résurrections*, l'ivoire de Notger et la *Crucifixion* de Tongres avant la fin du Xe siècle²⁸⁸⁹. Edmond Reusens, avant lui, avait même parlé du IX^e siècle²⁸⁹⁰. Dans le même ordre d'idées, Joseph Destrée, dans le catalogue des ivoires du *Musée du Cinquantenaire*, en 1902, inscrirait les ivoires de Liège, de Tongres, d'Essen, de Bruxelles et de Berlin, c'est à dire la majeure partie du groupe, dans une tranche artistique nettement antérieure à l'ivoire de Notger, une opinion qui devait être reprise, en

²⁸⁸⁵ C. CAHIER, *Cinq plaques d'ivoire sculpté représentant la mort de Jésus-Christ*, dans *Mélanges d'archéologie*, tome II, 1851, p. 39-76.

²⁸⁸⁶ Catalogue de vente *Josef Essingh*, Cologne, 1865, n° 850.

²⁸⁸⁷ Wyatt et Oldfield proposent une échelle de datation étalée du VIII^e au Xe siècle (M. D. WYATT et E. OLDFIELD, *Notices of Sculpture in Ivory. A Catalogue of Specimens of ancient Ivory-Carvings in various Collections*, Londres, 1856) ; Westwood, ainsi que Salt Brassington le date tous deux des IX^e-Xe siècles (J. O. WESTWOOD, *A descriptive Catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum. With an account of the continental Collections of classical and medieval Ivories*, London, 1876; W.S. BRASSINGTON, *Historic Bindings in the Bodleian Library*, Oxford, Londres, 1891) ; Pour un résumé de la bibliographie ancienne consacrée à cet ivoire, consulter U. NILGEN, *op.cit.*, p. 10-15.

²⁸⁸⁸ P. CLEMEN, *Merowingische und Karolingische Plastik*, dans *Bonner Jahrbücher*, 92, 1892, p. 125-127; il incluait dans le même groupe la crucifixion de Tongres et l'ivoire de la cathédrale de Tournai.

²⁸⁸⁹ J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques*, p. 61.

²⁸⁹⁰ E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, tome I, fig. 587.

1909, par Marcel Laurent, dans sa communication du *Congrès archéologique et historique de Liège*²⁸⁹¹.

Par la suite, la question serait entièrement revue en fonction de nouveaux critères. Une datation étagée de l'an mille aux premières années du XIe siècle serait avancée. Cette évolution dans le discours scientifique pourrait trouver une part d'explication dans l'étude que Godefroid Kurth avait consacrée à Notger. Dans cet ouvrage, Notger était présenté comme l'initiateur véritable du développement des lettres, des arts et de la culture dans le diocèse de Liège. Les échanges entretenus alors avec Metz et Trèves, ainsi qu'avec la cour impériale, se trouvaient éclairés d'un jour nouveau²⁸⁹².

Influencés, sans aucun doute, par cette étude, Joseph Destrée, Marcel Laurent et Adolf Goldschmidt établiraient leur chronologie sur un double postulat ; l'intégration nécessaire de l'ivoire de Notger au reste du groupe²⁸⁹³, et l'hypothèse d'une filiation directe entre ces ivoires et leurs antécédents carolingiens et ottoniens des écoles de Metz et de Trèves.

L'argumentation de Joseph Destrée se fonderait également sur l'observation d'une évolution stylistique au sein de laquelle l'ivoire d'Oxford occupait un stade intermédiaire, entre les ivoires de Notger et de Tongres²⁸⁹⁴.

Goldschmidt enfin proposerait une chronologie tripartite, étagée des alentours de l'an mil à 1050 environ. Les ivoires d'Oxford et de Tongres y occupaient une position intermédiaire, postérieure à l'ivoire de Notger. Goldschmidt estimait que c'était précisément au cours de ce deuxième stade que les caractéristiques spécifiques du groupe avaient été établies. Dans la troisième et dernière phase de l'évolution, correspondant à la période de maturité du groupe, il devait proposer d'intégrer la *Majesté* de Rouen, mentionnée pour la première fois au sein de cette série, ainsi que les plaques de Bruxelles, de Liège et de Berlin²⁸⁹⁵.

Cette chronologie servirait pendant longtemps de référence. Marcel Laurent, qui était revenu sur ses positions et reconnaissait alors l'origine mosane de l'ivoire de Notger, la reprendrait, dans ses grandes lignes, dès 1939²⁸⁹⁶.

²⁸⁹¹ J. DESTRÉE, *op.cit.*, p. IV-V ; M. LAURENT, *Note sur l'état de nos connaissances, op.cit.*, p. 3.

²⁸⁹² G. KURTH, *Notger de Liège et la civilisation du Xe siècle*, 2 vol., Bruxelles, Paris, Liège, 1905.

²⁸⁹³ Cette évidence chronologique avait bien entendu été relevée depuis longtemps, mais la relation existant entre le règne de Notger, son ivoire et le reste du groupe n'avait pas été immédiatement définie.

²⁸⁹⁴ J. DESTRÉE, *l'ivoire de Notger et un ivoire de la Bibliothèque Bodléenne d'Oxford*, Liège, 1914, p. 7.

²⁸⁹⁵ A. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, II, n° 46, 50, 51, 55, 56, 57.

²⁸⁹⁶ M. LAURENT, *L'art mosan au moyen âge (Ivoires, miniatures, orfèvreries)*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. LXIII, 1939, p. 120.

Sous l'influence de Goldschmidt, le début de l'épiscopat de Notger serait, pendant longtemps considéré comme un incontournable *terminus post-quem*. Parallèlement, l'ivoire du trésor de la Cathédrale d'Essen (**pl. 117-2**), indéniablement apparenté à l'ensemble de la série, et daté avec une certaine précision sous l'abbatiat de sa donatrice, Theophanu (1039-1056), resterait pendant longtemps un argument majeur en faveur d'une localisation de la série, avant le milieu du XIe siècle.

Joseph Destrée et Marcel Laurent avaient attribué la plaque d'Essen à l'atelier mosan qui avait produit le reste de la série²⁸⁹⁷. Goldschmidt contesterait pourtant cette attribution, en arguant des variations stylistiques majeures l'opposant au reste du groupe. Selon lui, l'ivoire de Théophanu devait être compris comme une copie de la *Crucifixion* de Bruxelles²⁸⁹⁸, ce que semblaient par ailleurs démontrer de multiples erreurs d'interprétation, comme par exemple les portes célestes représentées, par l'artiste d'Essen, sous la forme d'un *codex* ouvert. Cette vision des choses viendrait tout naturellement influencer à la datation de l'ivoire bruxellois.

Dans les études postérieures, plusieurs hypothèses visant à expliquer la relation de ces deux ivoires seraient avancées, sans jamais, toutefois, s'avérer pleinement convaincantes. La notice que Anton von Eeuw devait consacrer à la plaque d'Essen, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, traduit assez bien cette perplexité. Après avoir tout d'abord admis que la plaque d'Essen pouvait être une copie directe de la plaque de Bruxelles, l'auteur énumérait une série d'anomalies le poussant à chercher un autre mode d'explication. La bordure d'acanthés de la plaque d'Essen, par exemple, semblait selon lui dériver d'un modèle carolingien apparenté au groupe de Liuthard. Cette observation l'amenait à se demander si les plaques de Bruxelles et d'Essen, contrairement à ce que l'on avait toujours supposé, ne découleraient pas tout simplement d'un modèle commun²⁸⁹⁹.

Peter Lasko, relevant à son tour une série de divergences entre les deux œuvres²⁹⁰⁰, abonderait dans le même sens ; les deux ivoires dériveraient, selon lui, d'un prototype commun, aujourd'hui disparu²⁹⁰¹.

Il va sans dire que cette évolution dans la manière d'appréhender la relation entre les deux ivoires, influencerait également leur chronologie. Dans la supposition d'une filiation directe entre les deux œuvres, la datation de l'ivoire d'Essen dans les années 1140-1150,

²⁸⁹⁷J. DESTRÉE, *catalogue des ivoires*, 1902, p ; 31-32 ; ; M. LAURENT, *les ivoires prégothiques*, p.97.

²⁸⁹⁸ GOLDSCHMIDT, *op. cit.*, tome I, p. 55.

²⁸⁹⁹ A. VON EEUW, dans *Rhin-Meuse*, p. 206.

²⁹⁰⁰ Le Christ, par exemple, qui porte le *colobium* sur l'ivoire de Bruxelles, est vêtu d'un *perizonium* sur l'ivoire d'Essen.

²⁹⁰¹ P. LASKO, *Ars Sacra*, 800-1200, p. 166.

pouvait être envisagée comme un point de repère, permettant de situer chronologiquement la série des ivoires aux petites figures, avec toutes les discussions d'antériorité et de postériorité que cela peut supposer. En revanche, dans l'hypothèse d'un modèle commun, utilisé de manière totalement indépendante pour la réalisation des deux ivoires, l'utilisation de l'ivoire d'Essen comme repère chronologique perdait évidemment tout son sens.

James John Murphy repousserait, pour sa part, cette dernière théorie, pour privilégier l'hypothèse d'une relation directe, de copie à modèle, entre les deux ivoires. L'ivoire d'Essen, présentait, en effet, avec les ivoires aux petites figures, de telles affinités, qu'il lui paraissait peu vraisemblable d'y voir une œuvre dérivant d'une source indépendante²⁹⁰². Le fait que les dimensions de cet ivoire correspondent quasi-parfaitement à celles de l'ivoire de Bruxelles contribuait par ailleurs, selon lui, à établir un lien direct entre les deux œuvres. De plus, sur base d'une analyse comparative du programme iconographique développé sur les deux œuvres, il défendait l'idée selon laquelle l'ivoire d'Essen, par accumulation d'incompréhensions et d'erreurs d'interprétations de la plaque de Bruxelles, proposait une version lacunaire du programme iconographique initial²⁹⁰³.

Anton von Eeuw estimait que l'ivoire d'Essen avait dû être offert l'abbesse Théophanu en 1041 par l'archevêque Heriman de Cologne²⁹⁰⁴. Sur base de cette hypothèse, J. J. Murphy devait avancer une datation de l'ivoire de Bruxelles dans les quatre premières décennies du XIe siècle²⁹⁰⁵.

Jean Lejeune de son côté, et contrairement à la plupart de ses prédécesseurs, situerait le groupe mosan des ivoires aux petites figures, non pas dans les décennies précédant l'abbatiat de Théophanu, mais précisément à la même époque ou dans les années qui suivirent, soit vers ou peu après 1150. Cette datation relativement tardive lui était inspirée par divers facteurs qui n'avaient, jusqu'alors, guère été pris en considération²⁹⁰⁶.

²⁹⁰² Dans la ligne ondulée du sol ou le rendu des drapés par exemple; J. J. MURPHY, *op.cit.*, p. 103-104.

²⁹⁰³ La *Crucifixion* d'Essen ne rendrait pas, par exemple, le pathos de la *Crucifixion* de Bruxelles. L'affliction de la Vierge et de saint Jean n'y est pas représentée, et le bon larron ne se tourne pas vers le Christ; *Idem*, p. 105-106.

²⁹⁰⁴ A. VON EEUW, *Rhin-Meuse*, p. 206.

²⁹⁰⁵ J.J. MURPHY, *op.cit.*, p. 106.

²⁹⁰⁶ J. LEJEUNE, *Genèse de l'art mosan*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, p. 62; Avant lui, Marignan avait déjà envisagé de situer ce lot d'ivoires, ainsi que ceux de Metz, dans le courant du XIIe siècle. Ses arguments, fondés sur des spéculations iconographiques dénuées de tout fondement, avaient été rejetés dans la plus parfaite unanimité; MARIGNAN, *Quelques ivoires représentant la Crucifixion et les miniatures du Sacramentaire de Metz*, dans les *mélanges Wilmotte*, t. II, p. 329-337; M. LAURENT, *Les ivoires pré-gothiques*, p. 113-114.

Le fait que ces ivoires aient été généralement attribués à un atelier monastique lui inspirait une première réflexion²⁹⁰⁷. Il estimait en effet que, aux alentours de l'an mille, aucune abbaye du diocèse de Liège n'aurait été capable de produire des œuvres d'une telle qualité. Ce ne serait qu'à partir de 1025 que, sous l'effet de la réforme de Richard de Saint-Vanne, la situation aurait commencé à évoluer²⁹⁰⁸.

Un second argument se fondait sur l'étude de l'inventaire du trésor de la cathédrale, dressé en 1025. L'ivoire des *Trois résurrections*, conservé depuis des temps immémoriaux à la cathédrale de Liège, n'y figure pas. Il lui semblait, dès lors, préférable de lui assigner une date postérieure. Le fait que cet ivoire ait orné, jusqu'en 1926, un manuscrit daté vers 1060, constituait à ses yeux un formidable indice chronologique²⁹⁰⁹.

Le point principal, et certainement le plus inattendu de sa démonstration, porterait sur une révision radicale de la datation des deux œuvres majeures du groupe : l'ivoire de Notger et le *Codex Douce 292*, dont il proposait de reporter la datation sous l'épiscopat d'Otbert (1091-1119), soit près d'un siècle après la datation couramment admise.

La première étape de son raisonnement se fondait sur les similitudes, souvent observées, entre l'ivoire d'Oxford et le *Christ en Majesté* de la Bible de Stavelot. Poussant la comparaison plus loin, il relevait d'étonnantes analogies dans l'écriture de ces deux manuscrits, ce qui le portait à situer la transcription du *Codex Douce 292* dans la même phase épigraphique que la Bible de Stavelot. La contemporanéité du manuscrit et de son plat de reliure, ivoire et cadre orfèvré confondus, ayant toujours été admise comme une quasi-certitude, la datation de l'ivoire du *codex* Douce se trouvait, du même coup, reportée dans les premières décennies du XIIe siècle. Jusqu'alors, les similitudes existant entre l'ivoire d'Oxford et celui de Notger avaient toujours amené les spécialistes à les situer à la même époque²⁹¹⁰.

Poussant son raisonnement à l'extrême, et prenant le parti de ne pas dissocier chronologiquement les deux ivoires, Jean Lejeune chercherait à justifier la nouvelle datation du *codex* Douce en repoussant également la réalisation de l'ivoire de Notger à l'aube du XIIe siècle. Encore fallait-il justifier la fabrication d'un ivoire représentant Notger plus d'un siècle après sa disparition...

²⁹⁰⁷ L'intervention d'un atelier laïque ne lui semblait pas devoir être envisagée pour une époque aussi reculée.

²⁹⁰⁸ *Idem*, p. 60-62 ; Jean Lejeune situe plus précisément ce développement artistique entre 1025 et 1085. C'est à cette période en effet que les *scriptoria* se seraient organisés et que la réalisation des œuvres orfèvrées renseignées par les chroniques aurait également eu lieu.

²⁹⁰⁹ *Idem*, p. 59.

²⁹¹⁰ *Idem*, p. 67-71.

Cette justification, Jena Lejeune la trouverait dans le célèbre conflit opposant l'église Saint-Adalbert au baptistère rival de Notre-Dame-aux-Fonts. Il supputait que, en l'absence d'une charte confirmant leurs droits, les chanoines de Saint-Jean auraient fait confectionner cet ivoire en référence à l'octroi du privilège baptismal par Notger. Ce dernier, agenouillé devant la représentation supposée du baptistère Saint-Adalbert, tiendrait en mains, non pas un *codex*, comme on l'avait tout d'abord affirmé, mais bien un *rotulus* représentant ce prétendu acte de fondation ²⁹¹¹.

Cette hypothèse, aussi ingénieuse qu'audacieuse, ne serait guère être suivie. Faut-il s'en étonner ?

Alors qu'en 1955, Jean Lejeune développait à nouveau cette théorie dans un fascicule de la série *Anciens Pays et Assemblées d'Etats*, une étude monographique de l'évangélaire de Notger et de son plat de reliure serait éditée dans la série des *Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique*²⁹¹². Son auteur, Joseph Philippe, conservateur du Musée Curtius, où se trouvait précisément conservé le célèbre évangélaire, y prenait le parti des thèses plus traditionalistes. Se prononçant en faveur d'une datation de l'ivoire sous l'épiscopat de Notger, il n'excluait pas complètement la possibilité du emploi, par l'évêque liégeois, d'un ivoire carolingien²⁹¹³. L'hypothèse de Jean Lejeune était quant à elle totalement rejetée, les points majeurs de son exposé étant démontés les uns après les autres.

Sa contre-argumentation peut être récapitulée brièvement ; contrairement à ce qu'affirmait Jean Lejeune, Philippe estimait que l'épiscopat de Notger, l'évêque bâtisseur, avait été particulièrement propice au développement d'un artisanat de luxe. La carence en ivoires mosans, pour le XIIe siècle, rendait ensuite assez peu crédible une datation de ces deux ivoires sous l'épiscopat d'Otbert²⁹¹⁴. Enfin, le texte gravé sur le pourtour de l'ivoire de Notger, semblait relativement inapproprié, et peu explicite dans le contexte d'une falsification par les chanoines de Saint-Jean²⁹¹⁵. L'antériorité de l'ivoire de Notger sur celui d'Oxford était par ailleurs à nouveau affirmée²⁹¹⁶.

²⁹¹¹ *Idem*, p. 71-73.

²⁹¹² J. PHILIPPE, *L'Evangélaire de Notger et la chronologie de l'art mosan des époques pré-romane et romane (Miniatures, ivoires, orfèvreries)*, dans *Mémoires couronnés de la Classe des Beaux-Arts*, Académie royale de Belgique, Bruxelles, 1955, 97p ; voir également le rapport qu'en fit François Masai ; F. MASAI dans la *Revue Belge de philologie et d'histoire*, 1958, col. 1389.

²⁹¹³ J. PHILIPPE, *Idem*, p. 50 et 69.

²⁹¹⁴ *Idem*, p. 58-61.

²⁹¹⁵ *Idem*, p. 73.

²⁹¹⁶ Les représentations de couronnement lui semblaient en revanche davantage apparentés par à l'iconographie de personnages saints couronnés par la main de Dieu, comme le sont, par exemple, les saints Remacle et Hadelin sur le pignon de la châsse de Saint-Hadelin ; *Idem*, p. 63-64.

Joseph Philippe faisait enfin observer qu'une révision aussi radicale de la datation des deux ivoires serait lourde en conséquences et qu'elle entraînerait inmanquablement la révision de l'entière chronologie des ivoires pré-romans extérieurs au milieu mosan, comme par exemple les ivoires messins, relativement bien datés, ou encore le saint Jean de la cathédrale d'Halbertstadt, apparenté par le style à l'ivoire de Notger²⁹¹⁷.

Cette étude serait la seule réaction détaillée et commentée aux révisions chronologiques proposées par Jean Lejeune. Un bref survol des publications scientifiques des années soixante permet toutefois de se rendre compte que, dans l'ensemble, ses hypothèses étaient repoussées sans autre forme d'argument²⁹¹⁸.

La réaction du comte Joseph de Borchgrave d'Altena, assez symptomatique des réactions conservatrices engendrées par l'hypothèse de Jean Lejeune, se distingue par la virulence de ses propos. Le compte rendu de l'ouvrage collectif, *l'Art roman dans la Vallée de la Meuse*, publié dans le *Cahier des Arts du mois de février 1962*, commençait sur un ton provocateur :

« Chez M. J. Lejeune, le sens de l'Archéologie est moins précis et solide que son habileté à manier les textes »²⁹¹⁹.

Dans le corps de l'article, il dénonçait, sans autre forme d'argumentation, le manque de cohérence flagrant de son raisonnement et se limitait à prendre le parti de Joseph Philippe :

« Si donc M. Joseph Philippe défend la thèse traditionnelle, c'est qu'il a de sérieuses raisons de le faire. »²⁹²⁰

En aurait-on douté ?

Il faudra attendre l'exposition *Rhin-Meuse*, en 1972, pour que la question soit à nouveau remise sur le tapis²⁹²¹.

Anton von Eeuw rédacteur des notices consacrées à ces ivoires dans le catalogue de cette exposition se prononçait en faveur d'une datation plus que traditionnelle, soit vers 980-1000 pour l'ivoire de Notger et début du XIe siècle pour celui d'Oxford. Il évoquait d'une manière assez floue les arguments de l'histoire de l'art à l'encontre des hypothèses de

²⁹¹⁷ *Idem*, p. 69.

²⁹¹⁸ Voir à ce sujet l'état de la question établi par Ursula Nilgen, en 1969 dans sa thèse de doctorat ; U. NILGEN, *op.cit.*, p. 14-15.

²⁹¹⁹ J. de BORCHGRAVE, *Art mosan*, dans le *Cahier des Arts*, février 1962, p. 3.

²⁹²⁰ *Idem*, p. 5.

²⁹²¹ Nous ne soulignerons en effet jamais assez à quel point ces grandes expositions internationales jouent un rôle capital dans l'évolution du débat scientifique.

Jean Lejeune. Son discours serait toutefois plus nuancé dans l'article récapitulatif du volume d'étude consécutif à l'exposition Rhin-Meuse. Sans toutefois adhérer à la datation de l'ivoire d'Oxford dans les années 1100 en mettant en évidence l'énorme fossé existant entre la qualité plastique de cet ivoire et celui de l'évangélaire de Notger. Il relevait cependant entre les deux œuvres des liens fondamentaux sur le plan de la conception formelle, contribuant à les inscrire dans la lignée des œuvres carolingiennes du groupe de Liuthard²⁹²².

Hermann Fillitz, dans son rapport de l'exposition, devait se montrer plus réceptif. Il considérait en tout cas que les conclusions de Jean Lejeune méritaient d'être prises en compte²⁹²³.

En réalité, seul Peter Lasko semble, alors, avoir été réellement convaincu par ces hypothèses. Il devait, d'ailleurs, formuler, à ce sujet, quelques remarques complémentaires. Il insistait, tout d'abord, sur les similitudes stylistiques existant entre l'ivoire de Notger et les fonts de Saint Barthélemy. De telles similitudes, entre des œuvres séparées par plus d'un siècle, pouvaient difficilement s'expliquer. Il s'appuyait, ensuite, sur la présence du nimbe pour démontrer qu'il ne pouvait s'agir d'une donation personnelle du grand évêque liégeois à la collégiale Saint-Jean ; Notger, en effet, ne pouvait s'être fait représenter nimbé de sa propre initiative...

Il mettait, enfin, l'accent sur la nécessité de reconsidérer les ressemblances, souvent évoquées, entre l'ivoire de Notger et celui d'Oxford. Il estimait, en effet, que la *Majestas Domini* du *codex* Douce était beaucoup plus proche de ses modèles carolingiens que celle de l'ivoire de Notger, nettement moins détaillée. Dans ce sens, il acceptait la datation basse de ce dernier mais situait, en revanche, la réalisation de l'ivoire d'Oxford dans les années 1050, une chronologie qui correspondait, par ailleurs, parfaitement avec celle du manuscrit *Douce 292*. Il justifiait les similitudes entre ces deux ivoires en envisageant l'existence d'un modèle commun²⁹²⁴. Comme Lejeune, il situait le développement des ivoires aux petites figures dans les années qui avaient suivi la fondation des monastères Saint-Jacques et Saint-Laurent, c'est à dire dans la tranche chronologique située entre le second quart du XI^e siècle et les années 1150²⁹²⁵.

Une dizaine d'années plus tard, Pierre Colman, dubitatif quant à la réalité historique d'une donation personnelle de Notger, à la collégiale Saint-Jean, devait ouvrir à nouveau le

²⁹²² A. VON EEUW, *op.cit.*, dans *Rhein und Maas II*, p.

²⁹²³ H. FILLITZ, dans *Pantheon*, 1972, p. 330.

²⁹²⁴ P. LASKO, *Ars sacra*, p. 163-165

²⁹²⁵ *Idem*, p. 166.

dossier critique établi par Jean Lejeune. Contrairement à son illustre prédécesseur, il maintenait la datation traditionnelle de l'ivoire, mais, en revanche, mettait en doute son origine mosane. Il préférait en effet, à la suite de Karl Nordenfalk, le rapprocher des milieux Trévires et des œuvres du Maître du *Registrum Gregori*²⁹²⁶.

Les suppositions de Jean Lejeune concernant une éventuelle falsification lui inspireraient une nouvelle hypothèse ; l'ivoire, qui devait à l'origine représenter le roi David chantant le cinquième psaume, aurait été maquillé au début du XVIIe siècle, par les chanoines de Saint-Jean, soucieux de rassembler un lot de preuves matérielles en vue de la canonisation de Notger²⁹²⁷. C'est à cette époque que la bordure de cet ivoire, à l'origine décorée d'acanthés, aurait été rabotée pour recevoir à la place les vers léonins dont elle est aujourd'hui pourvue²⁹²⁸.

Cette nouvelle hypothèse pousserait Joseph Philippe à publier, dans la même revue, un article cinglant dans lequel il réaffirmerait à nouveau ses convictions ; l'ivoire était incontestablement lié à Notger, qui en avait lui-même fait don à la collégiale Saint-Jean²⁹²⁹.

Les hypothèses de datation avancées par Jean Lejeune et les discussions qu'elles engendrèrent dirigent notre attention vers un autre problème chronologique ; celui des rapports d'antériorité et de postériorité repérables au sein du groupe des ivoires mosans du XIe siècle. La relation existant entre les ivoires de Notger, d'Oxford et de Tongres, c'est-à-dire, pour reprendre l'expression de Joseph Philippe, le groupe des ivoires aux grandes

²⁹²⁶ Reprenant un des points de la démonstration de Jean Lejeune, Pierre Colman mettait en doute le fait que Liège ait été capable de produire, vers l'an mil, une œuvre de la qualité de l'ivoire de Notger. Cette prise de position ne doit guère nous étonner. Effectivement, dans la seconde partie de ce même article, le Professeur Colman et son épouse s'employaient à contester l'origine mosane des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, « *bien trop beaux* » d'après eux pour être le fait d'artistes mosans des années 1100. Or, la parenté stylistique existant entre ces deux chef-d'œuvres se trouvait évoquée dans la littérature scientifique depuis les premiers débats. Dans ce contexte, reconnaître à des artistes mosans la paternité de l'ivoire de Notger, mais lui refuser celle des fonts baptismaux n'aurait guère fait de sens. En toute logique, Pierre et Berthe Colman n'avaient dès lors d'autre solution, pour asseoir plus solidement leur hypothèse, que de contester également l'origine mosane de l'ivoire de Notger.

²⁹²⁷ Pierre Colman envisageait, à ce sujet, une éventuelle transaction avec les moines de Stavelot, lesquels traversaient alors une grave période de déficit financier. Les ressemblances souvent évoquées entre la *Majesté* de l'ivoire et celle du Grégoire de Naziance lui semblaient être des arguments en faveur d'une localisation originelle du plat de reliure dans l'abbaye stavelotaine.

²⁹²⁸ Ce dernier point allait faire l'objet, en 1992, d'une communication complémentaire; P. COLMAN, *Recherches complémentaires sur l'ivoire de Notger*, dans *Actes du LIe Congrès à l'occasion des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique*, volume III, p. 55-68.

²⁹²⁹ J. PHILIPPE, *Art mosan et art byzantin, À propos de l'ivoire de Notger et des fonts baptismaux mosans XIIe siècle de Liège*, dans *AachenerKunstblätter*, p. 77-83.

figures, et les représentants du groupe des ivoires aux petites figures, *in stricto sensu*, se trouve au cœur même de notre propos.

Adolphe Goldschmidt avait classé ces ivoires selon un ordre logique établi en fonction d'une évolution tripartite. L'ivoire de Notger, perçu comme une œuvre précoce, contemporaine du saint Jean d'Halbertstadt et du saint Marc de Münster, devait ouvrir la série²⁹³⁰. Venait ensuite une seconde phase, représentée par la *Majesté* de Rouen et celle du plat de reliure du *codex* Douce 292, au cours de laquelle certaines caractéristiques formelles du groupe avaient été introduites. Venait, enfin, le groupe des ivoires aux petites figures, envisagé selon un classement stylistique débutant avec le diptyque de Berlin, la *Crucifixion* des *Musées royaux* de Bruxelles, l'ivoire de la cathédrale de Liège, et, en fin de parcours, la *Crucifixion* de la collégiale Notre-Dame de Tongres.

Cette synthèse, remarquable en bien de points, n'en demeurait pas moins une œuvre pionnière, devant encore être revue, complétée et affinée. Goldschmidt reviendrait d'ailleurs, lui-même, dans des études ultérieures, sur certains rapprochements ou certaines attributions. Pourtant, près de soixante ans plus tard, de nombreux spécialistes fondaient encore leurs réflexions sur cette classification. La chronologie proposée par Anton von Eeuw dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, par exemple, reproduit encore dans les grandes lignes les schémas évolutifs esquissés par Goldschmidt, à l'exception de l'ivoire de Tongres, daté dans une même phase chronologique que celui de Notger, soit vers 980-1000²⁹³¹.

Peter Lasko estimait, pour sa part, que la *Crucifixion* de Tongres devait dériver directement de l'ivoire d'Oxford, dont elle reproduisait, sur un mode inversé, les personnifications de la terre et de l'océan. Il soulignait, par ailleurs, la présence, sur ces ivoires, d'une bordure moulurée comparable à celle de l'ivoire de Notger²⁹³², et envisageait, dès lors, une évolution commençant, dans le second quart du XI^e siècle, avec les ivoires aux petites figures, donnant lieu, ensuite, aux ivoires d'Oxford et de Tongres, pour finalement engendrer une œuvre classicisante comme l'ivoire de Notger. Cette hypothèse permettait, selon lui, de rompre l'isolement qui avait contribué à faire des fonts baptismaux de Notre-Dame-aux-Fonts une sorte de miracle inattendu²⁹³³.

²⁹³⁰ Adolf Goldschmidt avait déjà souligné les étroites affinités qui unissaient, au point de vue stylistique, l'ivoire de Notger et certains ivoires trévires, comme par exemple l'ivoire de la *Présentation au temple*, une plaque représentant la Vierge et une autre représentant Saint-Lazare.

²⁹³¹ Anton von Eeuw date l'ivoire d'Oxford dans les premières années du XI^e siècle, c'est à dire pratiquement à la même époque que la *Majesté* de Rouen 1000-1020. Il situe l'ensemble des ivoires aux petites figures entre 1030 et 1050.

²⁹³² P. LASKO, *op.cit.*, p. 165.

²⁹³³ *Idem*, p. 166.

James John Murphy, soulignant à son tour les étroites similitudes rapprochant certains détails des ivoires d'Oxford et de Tongres, devait proposer de les situer dans une même phase chronologique. Toutefois, comme il situait l'ivoire d'Oxford aux alentours de l'an mil, la datation de la plaque de Tongres s'en trouvait, du même coup, reportée dans les premières années du XI^e siècle. En réalité, sa chronologie des ivoires mosans du XI^e siècle s'étagait sur plus d'un demi-siècle. Cette maturation, entamée vers l'an mil avec les œuvres « aux grandes figures », c'est à dire les ivoires de Notger, d'Oxford et de Tongres, aurait graduellement progressé vers une tendance conjuguée au remplissage spatial et à l'étirement extrême du canon humain. La *Majesté* de Rouen, datée aux alentours de 1000-1010, faisait, sous cette perspective, la transition entre les premiers ivoires et le groupe aux petites figures à proprement parler. La *Crucifixion* de Bruxelles était, selon lui, plus récente d'une dizaine d'années. Viendraient ensuite le diptyque de Berlin, vers 1040-1050²⁹³⁴ et l'ivoire des *Trois résurrections*, vers 1050-1060²⁹³⁵.

L'ivoire du plat de reliure de l'évangélaire de Framegaud, indissociablement lié au destin de nos ivoires, en dépit de certaines divergences stylistiques lui conférant une position périphérique par rapport à l'ensemble du groupe, semble s'est également trouvé au cœur d'un débat d'ordre chronologique.

Georg Swarzenski, en 1902, avait, pour la première fois, repéré le nom du scribe Framegaud dans deux manuscrits du Xe siècle dont il situait l'origine en région liégeoise²⁹³⁶. Quelques années plus tard, Adolf Goldschmidt, avançait l'hypothèse selon laquelle l'ivoire du trésor des Guelfes représentant les *Noces de Cana*, aujourd'hui au musée de Cleveland, aurait orné, pendant plusieurs siècles, le plat de reliure de l'évangélaire du scribe Framegaud

²⁹³⁴ J. J. Murphy percevait une évolution stylistique assez nette entre les deux plaques de ce diptyque, dont il séparait la réalisation de quelques années. Un indice chronologique d'importance lui semblait être l'apparition des manches évasées déjà signalé par Jean Lejeune sur la seconde de ces deux plaques. Or l'apparition de ce détail vestimentaire dans le costume féminine, serait daté vers 1050 ; J. LEJEUNE, *Genèse de l'art mosan* ; J. J. MURPHY, *op.cit.*, p. 113-115.

²⁹³⁵ J. J. MURPHY, *Idem*, p. 80-124.

²⁹³⁶ G. SWARZENSKI, *Die Karolingische Malerei und plastik in Reims*, dans *Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen*, t. XXIII, 1902, p. 93 et 95 ; Suzanne Collon-Gevaert devait également se prononcer en faveur de l'origine mosane de ce manuscrit ; S. COLLON-GEVAERT, *Étude sur les miniatures mosanes pré-gothiques*, 1948, p. 5-14 ; André Boutemy restait toutefois relativement hésitant quant à l'origine de ce manuscrit qu'il attribuait soit à un atelier rémois, soit à un atelier mosan travaillant sous influence rémoise ; A. BOUTEMY, *Une pièce à verser au dossier Framegaud*, dans *Scriptorium* II, 1948, p. 280-290 ; Par la suite Willhelm Koehler devait totalement réfuter la possibilité d'une origine mosane, qui le rapprocha de manière magistrale du groupe des manuscrits liés à la personnalité de l'archevêque Hincmar de Reims ; W. KOEHLER, *Buchmalerei des Frühen Mittelalters*, Munich, 1972, p. 145-146. Les spécialistes en sont restés à cette dernière opinion ; C. T. LITTLE, *Again the Cleveland book-shaped reliquary*, dans *Der Wellfenschatz und sein Umkreis*, Mayence, 1998, p. 84, n. 18.

(Paris, *B.N.* , ms. Lat. 17969). Sur base de ce rapprochement, il attribuait cet ivoire à un atelier mosan et proposait d’y reconnaître un des antécédents principaux du groupe des ivoires aux petites figures. Il en situait la réalisation vers les Xe-XIe siècles, une datation établie sur base de celle du manuscrit²⁹³⁷.

Une majorité de spécialistes se prononceraient également en faveur d’une datation précoce de cet ivoire. Raphael Ligtenberg reprenait la datation avancée par Goldschmidt et intégrait l’ivoire au sein du groupe des ivoires aux petites figures, dont il présentait déjà, selon lui, toutes les caractéristiques²⁹³⁸. William M. Milliken en situait la réalisation vers l’an mil, ainsi que Peter Lasko²⁹³⁹. Hanns Swarzenski, suivi en cela par Anton von Eeuw²⁹⁴⁰, avait, de son côté, préféré le rajeunir d’une ou deux décennies, en repoussant sa réalisation vers la fin du Xe siècle²⁹⁴¹.

James John Murphy devait, pour sa part, adopter un tout autre point de vue ; il proposerait, en effet, de repousser la datation de l’ivoire de Cleveland dans les dernières décennies du XIe siècle. Cette hypothèse s’appuyait sur l’appartenance de cet ivoire, ainsi que d’une autre plaque conservée au musée du *Bargello*, à l’ultime phase de développement stylistique des ivoires mosans du XIe siècle. Cette hypothèse se fondait essentiellement sur des considérations d’ordre stylistique résultant de la comparaison de ces deux ivoires avec d’une part l’enluminure mosane du XIe siècle, et de l’autre, avec la dernière phase stylistique des ivoires aux petites figures, représentée par le diptyque de Berlin.

Il existait, il est vrai, entre ces ivoires, des différences essentielles dans la conception du relief et dans le rapport des figures par rapport au cadre. Toutefois, l’étirement extrême des personnages, sur l’ivoire de Cleveland, semblait puiser ses fondements dans la dernière phase évolutive des ivoires aux petites figures, une observation qui se trouvait, par ailleurs, confirmée, par les bordures végétales, dont les feuilles, en forme de coquillage dentelé, correspondaient au développement ultime des frises de fleur-de-lys observées sur les premiers ivoires de la série²⁹⁴².

Plus récemment, Charles T. Little devait proposer de dater l’ivoire de Cleveland dans le dernier tiers du XIe siècle. S’il refusait d’admettre, pour diverses raisons, que cet ivoire ait pu,

²⁹³⁷ A. GOLDSCHMIDT, *Elfenbeinskulpturen*, I, table XII, n°27, p. 46.

²⁹³⁸ R. LIGTENBERG, *Die Romanische Steinplastik*, p. 114-115.

²⁹³⁹ W. M. MILLIKEN, *The acquisition of six objects from the Guelph Treasure*, dans *Bulletin of the Cleveland Museum of art*, p. 176; P. LASKO, *Ars Sacra*, p. 120.

²⁹⁴⁰ A. VON EEUW, *Elfenbeinarbeiten*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 378.

²⁹⁴¹ H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque art*, 1954, pl. 14, n° 33.

²⁹⁴² J. J. MURPHY, *op.cit.* , p. 128-163 et du même auteur, *Ottonian or Romanesque : Two ivory carvings from Liège*, dans *Athamor*, I, 1981, p. 13-16.

un jour, orner le plat de reliure de l'évangélaire de Framergaud, il maintenait cependant son attribution au milieu liégeois²⁹⁴³. Ce ne serait, en revanche, pas le cas de Michael Brandt qui, dans le catalogue d'une exposition tenue à Hildesheim en 2001, envisagerait de l'attribuer à un atelier, actif dans la région d' Hildesheim, vers 1050. Il intégrait au même groupe l'ivoire des *Femmes au tombeau* du *Bargello*, et la *Crucifixion* du *Victoria & Albert Museum*²⁹⁴⁴.

Le fait de présenter l'ivoire de Cleveland, non plus comme une des sources potentielles des ivoires mosans aux petites figures, mais plutôt comme un des derniers maillons de leur évolution induit quelques observations. Il convient, tout d'abord, de se demander quel put être le destin de cet atelier au-delà des limites chronologiques du XIe siècle. On ne peut, ensuite, manquer souligner l'étonnante longévité des prototypes carolingiens, au-delà des Xe et XIe siècles.

d. le XIIe siècle et les relations avec la Rhénanie

La plupart des spécialistes s'accordent pour admettre que les quelques ivoires mosans conservés pour le XIIe siècle sont loin de présenter l'unité et l'homogénéité que l'on rencontre pour la production du XIe siècle²⁹⁴⁵. Il ne peut en tout cas plus être question d'une unité de style et d'esprit, définie dans les limites d'un atelier en particulier. Ces ivoires semblent, d'ailleurs, dériver de tendances stylistiques distinctes de celles qui prédominent dans les ivoires aux petites figures. Ces différences poussèrent les historiens de l'art à rechercher leur éventuelle descendance dans d'autres types de productions. Nous en reparlerons plus tard.

Les choses ne se présentaient toutefois pas de la même manière du côté rhénan, où des ateliers de sculpture sur ivoire relativement bien localisés semblaient être restés actifs, tout au long du XIIe siècle²⁹⁴⁶. Selon Max Creutz, un groupe d'ivoires colonais du XIe siècle, apparenté aux ivoires liégeois, et comprenant la fameuse *Crucifixion* d'Essen, celle du musée de Darmstadt et l'ivoire de Santa-Maria Lyskirchen, aurait connu une prolongation directe au

²⁹⁴³ CH. T. LITTLE, *Again the Cleveland book-shaped Reliquary*, p. 84-88.

²⁹⁴⁴ M. BRANDT, *Die Kunst der Kirchenschätze*, dans le catalogue de l'exposition *Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim*, Hildesheim, 2001, p. 141-142; Raphaël Ligtenberg avait déjà eu l'occasion de préciser que l'origine mosane de cet ivoire n'était pas certaine ; R. LIGTENBERG, *die romanischen Steinplastik*, p. ;

²⁹⁴⁵ J. PHILIPPE, *L'évangélaire de Notger*, p. 61 ; A. VON EEUW, catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 285.

²⁹⁴⁶ A. VON EEUW, *op.cit.* , dans *Rhein und Maas*, II, p. 382-383.

siècle suivant²⁹⁴⁷. Il attribuait sans hésitation cette descendance à un atelier colonais. Klein, en revanche, estimait qu'aucun indice ne permettait de privilégier une attribution à atelier rhénan plutôt qu'à un atelier mosan. Dans ce sens, contrairement à l'avis de Creutz, il proposait d'attribuer les évangélistes du plat de reliure du musée d'Utrecht à un atelier mosan²⁹⁴⁸.

À ce sujet, il convient de signaler que Max Creutz, suivi en cela, bien des années plus tard, par Anton von Eeuw, envisageait la sculpture sur ivoire rhéno-mosane des XI^e et XII^e siècles, sous l'angle d'une grande unité stylistique. Il expliquait cette situation par l'existence d'échanges soutenus et mutuels, à cette époque, entre les métropoles liégeoise et colonaise²⁹⁴⁹.

Parmi les quelques ivoires mosans du XII^e siècle, l'ivoire de la *Transfiguration* (**pl. 118-1**), conservé à la Bibliothèque de *l' Arsenal*, à Paris, doit, à présent retenir notre attention. Henri Martin, qui lui accordait quelques lignes, dans *les Arts*, en 1903, avait avancé une attribution à la Flandre ou au Brabant, sur base de son appartenance originelle à l'abbaye d'Afflighem. C'est Marcel Laurent qui, le premier, proposerait de le restituer à l'art mosan²⁹⁵⁰. Il avait, en effet, constaté que la partie orfèvrée du plat de reliure dont cet ivoire faisait partie s'intégrait de toute évidence au sein du corpus orfèvré mosan du troisième quart du XII^e siècle. Pour cette même raison, l'ivoire serait également situé dans la même tranche chronologique²⁹⁵¹. Cette datation s'appuyait également sur un ensemble de ressemblances iconographiques et stylistiques avec la *Transfiguration* de la Bible de Floreffe²⁹⁵². Or, nous avons vu, dans le chapitre consacré à l'enluminure mosane, que la datation des manuscrits du groupe Averbode-Floreffe n'était pas sans poser, elle aussi, quelques problèmes d'interprétation, certains spécialistes privilégiant une datation haute, dans les années 1130.

Il est, à ce sujet, intéressant de signaler qu'Anton von Eeuw, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, avait également proposé de situer l'ivoire d'Afflighem dans les années 1100-1120, sur base des affinités stylistiques l'apparentant aux fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Il irait même jusqu'à avancer, sous la forme d'une timide interrogation, une attribution à Renier de Huy. Il situait également, et cela nous intéresse directement, l'ivoire d'Afflighem dans la lignée stylistique des ivoires liégeois du XI^e siècle, et plus

²⁹⁴⁷ M. CREUTZ, *op.cit.*, col. 135.

²⁹⁴⁸ J. KLEIN, *Die romanische Steinplastik der Niederrheins. Studien zur Deutschen Kunstgeschichte*, p. 63-68.

²⁹⁴⁹ A. VON EEUW, *op.cit.*, dans *Rhein und Maas II*, p. 383.

²⁹⁵⁰ M. LAURENT, *Les ivoires pré-gothiques*, p. 141-149.

²⁹⁵¹ A. GOLDSCHMIDT, *Elenbeinarbeiten*, tome III, n°28, p. 97; H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art*, pl. 176.

²⁹⁵² S. COLLON-GEVAERT, *Un ivoire mosan et ses dérivés*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'histoire de l'art*, 1937.

précisément de l'ivoire du *Codex Douce 292*²⁹⁵³. Cette chronologie, impliquait forcément que l'ivoire, vieux de quelques décennies, ait été réemployé, dans la seconde moitié du XIIe siècle, lors de la confection du plat de reliure orfévré.

Il convient à ce sujet d'observer que, à aucun moment, Anton von Eeuw n'ait envisagé que l'ivoire puisse être légèrement antérieur aux fonts de Saint-Barthélemy. Pourtant, une datation dans les années 1090-1100, dans la succession directe des ivoires mosans du XIe siècle, aurait également très bien pu se justifier. De cette manière, en effet, l'hiatus existant entre les ivoires aux petites figures et la célèbre cuve baptismale, aurait été comblé. Personne toutefois, à notre connaissance, ne semble avoir réellement envisagé cette possibilité.

e. le problème de la permanence des modèles carolingiens

Les spécialistes, lorsqu'il fut question de définir les sources artistiques à l'origine des ivoires mosans du XIe siècle, semblèrent tous s'accorder pour évoquer les ivoires carolingiens. Il n'y a là rien d'étonnant, puisque, dans les études anciennes, plusieurs ivoires de cette série étaient considérés comme des œuvres carolingiennes à proprement parler.

Un cheminement intellectuel identique, avait conduit Adolf Goldschmidt et Marcel Laurent à évoquer l'influence conjuguée de Metz et de Trèves, les deux grands centres intellectuels et religieux du dernier âge carolingien. Adolf Goldschmidt entrevoyait cette filiation sous l'angle d'une évolution stylistique à grande échelle. Marcel Laurent, en revanche, qui focalisait davantage ses recherches sur le diocèse de Liège, recherchait les modalités d'une transmission directe entre les ivoires messins et leur descendance mosane. Sous cet angle, il envisageait que Trèves ait pu servir d'intermédiaire.

Percevant, au départ, l'ivoire de Notger comme une œuvre d'origine rhénane, il ne l'intégrait pas au sein du groupe des ivoires liégeois aux petites figures. Dans ce sens, sa perception du phénomène des influences carolingiennes sur le développement du groupe se démarquait considérablement de celle d'Adolf Goldschmidt. Ce dernier, en effet, assignait, au contraire, à cet ivoire une place capitale dans la transmission des modèles carolingiens²⁹⁵⁴.

Laurent finirait par se rallier aux thèses de Goldschmidt. Leurs successeurs, poursuivant dans cette même direction, allaient, pour leur part, veiller à définir avec précision la nature de cet apport carolingien, et les voies possibles de leur transmission.

²⁹⁵³ A. VON EEUW, catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, J 14, p. 288.

²⁹⁵⁴ M. LAURENT, *op.cit.*, 1912 ; A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen*, 1923 ; M. LAURENT, *Art rhénan, art mosan, art byzantin*, 1931.

Ursula Nilgen proposerait, dans ce sens, de rapprocher l'ivoire de Notger des groupes de Liuthard et d'Ada, c'est à dire des œuvres enluminées et sculptées de l'école de palatine. L'influence de ce second groupe, sur l'ivoire de Notger, aurait, selon elle, pu se transmettre, indirectement, par le biais des œuvres du Maître du *Registrum Gregori*, dont le style dérivait sous de nombreux aspects des œuvres du groupe d'Ada, mais également sous la forme d'un contact direct, un certain nombre d'œuvres carolingiennes se trouvant dans le diocèse de Liège, durant la période ottonienne²⁹⁵⁵. Aucune influence des œuvres du groupe d'Ada sur le style des ivoires aux petites figures, ne semblait, en revanche, pouvoir être signalée. Ces derniers semblaient, en effet, spécifiquement dériver des ivoires du groupe de Liuthard et de la seconde école de Metz. Ursula Nilgen insistait, à ce sujet, sur le rôle capital joué par l'ivoire d'Adalbéron²⁹⁵⁶.

Peter Lasko dirigerait également ses recherches dans cette direction. Selon lui, parallèlement à l'influence primordiale d'une œuvre tardive comme l'ivoire d'Adalbéron, l'hypothèse d'un lien direct de copie à modèle avec les plus anciens prototypes carolingiens semblait une évidence. L'originalité de son exposé résidait peut-être dans le fait que, contrairement à ses prédécesseurs, qui avaient surtout insisté sur la forte dépendance des ivoires de Notger et d'Oxford envers leurs modèles carolingiens, il percevait encore plus nettement la présence de ces réminiscences carolingiennes dans la série des ivoires aux petites figures²⁹⁵⁷.

Anton Von Eeuw, dans le catalogue *Rhin-Meuse*, devait à son tour rappeler l'importance fondamentale des ivoires messins sur le développement des ivoires mosans du XIe siècle. Il irait même jusqu'à soutenir que ces derniers avaient, peut-être, été créés à la demande de la cour épiscopale, qui aurait fait venir les premiers artistes de Metz.²⁹⁵⁸ Dans son article du volume d'études, publié conséquemment à cette exposition, il envisageait comme autre source possible de cette école mosane, la présence séculaire d'ivoires carolingiens sur le territoire liégeois²⁹⁵⁹.

²⁹⁵⁵ Elle tirait cette opinion de l'observation, dans la représentation des drapés sur l'ivoire de Notger, d'une dynamique dans le tracé des plis caractéristique des œuvres du groupe d'Ada. Cette dynamique était en revanche totalement absente des œuvres du Maître du *Registrum Gregori* ; U. NILGEN, *op.cit.*, p. 188-189.

²⁹⁵⁶ *Idem*, p. 190.

²⁹⁵⁷ P. LASKO, *op.cit.*, p. 165-166.

²⁹⁵⁸ A. VON EEUW, catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 219 ; cette possibilité était déjà envisagée par Joseph Philippe en ce qui concerne l'ivoire de Notger ; J. PHILIPPE, *L'ivoire de Notger et la chronologie de l'art mosan*, dans *Mémoires couronnés de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Lettres, Bruxelles, 1956.

²⁹⁵⁹ A. VON EEUW, *Elfenbeinarbeiten des 9. bis 12. Jahrhunderts*, dans *Rhein und Maas, II*, p. 379.

Reconnaissant également l'existence d'une filiation artistique entre l'école de Metz et le groupe des ivoires aux petites figures, Jean Lejeune envisagerait, pour sa part, la prolongation de cette influence carolingienne, au delà du XI^e siècle, dans des œuvres de la seconde génération, comme par exemple l'ivoire mosan de la bibliothèque de l'*Arsenal*²⁹⁶⁰.

f. les rapports avec d'autres techniques

Un dernier point relatif à l'historiographie des ivoires mosans du XI^e siècle doit encore être évoqué ; il s'agit des rapports avec les produits d'autres techniques, comme, par exemple, les arts du métal, l'enluminure et la sculpture mobilière. Cette constatation, dans un autre contexte, ne présenterait sans doute rien d'étonnant ou de remarquable. Dans le cas présent, cependant, cette particularité revêt un sens particulier. En effet, les ivoires aux petites figures constituent le groupe mosan le plus complet et le plus homogène pour le XI^e siècle. On ne conserve en effet pratiquement plus rien de l'orfèvrerie de cette époque. Les témoins de la sculpture mobilière et de la peinture de manuscrits se caractérisent, quant à eux, par une grande diversité qualitative et stylistique. Il n'est dès lors pas surprenant de constater, dans ce contexte, que les spécialistes se soient tout naturellement tournés vers ces ivoires pour y rechercher les indices permettant de justifier l'apogée artistique du XII^e siècle. En d'autres termes, les ivoires mosans du XI^e siècle faisaient le lien entre les traditions carolingienne et ottonienne et le fameux âge d'or mosan.

Nous avons vu comment, sous un point de vue rétrospectif, ces ivoires avaient été comparés à des œuvres du même type, produites par les grands ateliers carolingiens. Le XII^e siècle mosan ne s'étant en revanche guère distingué dans cette technique, c'est principalement dans le domaine des arts du métal et de la sculpture mobilière que les éléments d'une continuité seront recherchés.

Marcel Laurent avait établi une comparaison entre les ivoires aux petites figures et deux chefs d'œuvres du XII^e siècle ; les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy et la Vierge de dom Rupert²⁹⁶¹. La comparaison avec les reliefs de la cuve baptismale devait être souvent reprise par la suite²⁹⁶². Certains auteurs, comme Jean Lejeune et Peter Lasko devaient d'ailleurs insister, à ce sujet, sur les similitudes scénographiques existant entre la cuve

²⁹⁶⁰ J. LEJEUNE, *Genèse de l'art mosan*, p. 63.

²⁹⁶¹ M. LAURENT, *Ivoires pré-gothiques*, p. 98-102 ; *Notes sur l'état de nos connaissances*, p. 4-5.

²⁹⁶² Voir le paragraphe que nous consacrons à cet aspect des recherches dans le chapitre relatif aux fonts baptismaux de Notre-Dame.

baptismale et les ivoires d'Oxford et de Notger, en ce qui concerne plus précisément la disposition des personnages sur un fond lisse et neutre²⁹⁶³.

Les parallèles établis entre les personnages féminins des ivoires aux petites figures et la Vierge dite de dom Rupert ne seraient, en revanche, pas aussi convaincants. Raphael Ligtenberg, dans son étude de la sculpture romane en Rhénanie, contesterait d'ailleurs les principaux points de ce rapprochement. Il signalait en effet que les caractéristiques typiquement liégeoises définies par Marcel Laurent apparaissaient déjà, en réalité, sur les ivoires messins. Il jugeait dès lors préférable d'y reconnaître un ensemble de traits lotharingiens plutôt que mosans. Il estimait, par ailleurs, qu'il s'agissait de similitudes globales plutôt que de véritables traits de parenté²⁹⁶⁴.

Soulignant, à son tour, l'existence d'une tradition formelle unissant les œuvres mosanes des XIe et XIIe siècles, Jean Lejeune devait signaler les analogies formelles apparentant les anges de l'ivoire de Rouen, et les deux petits anges en laiton du *Bargello*²⁹⁶⁵. Il relevait également d'incontestables analogies entre les évangélistes de l'ivoire de la *Crucifixion* et ceux de l'autel portatif de Stavelot.

La comparaison fréquente des ivoires du XIe siècle et des œuvres de dinanderie du siècle suivant s'explique certainement par l'existence d'une certaine parenté esthétique entre les produits de ces deux techniques. En effet, les ivoires, dans le rendu général des formes et du relief, se caractérisent par une certaine douceur, assez comparable, en réalité, à l'aspect caractéristique des laitons réalisés selon la technique de la fonte à la cire perdue. Cette similitude fortuite dut probablement amener les historiens de l'art à privilégier les comparaisons entre des œuvres émanant de ces deux techniques.

Le caractère hautement plastique de ces ivoires n'exclut cependant pas la présence d'un certain graphisme, impliquant des convergences avec l'enluminure. Nous songeons, par exemple, au rendu des détails par des traits incisés, et au goût marqué pour les compositions centrées et géométriques, établies sur un principe de symétrie.²⁹⁶⁶

Ces différents aspects, alliés au fait que la plupart de ces ivoires étaient conçus, à l'origine, pour orner des plats de reliure, incitèrent, sans doute, les spécialistes à établir des

²⁹⁶³ J. LEJEUNE, *Genèse de l'art mosan*, p. et P. LASKO, *Ars Sacra*, p. 165-166.

²⁹⁶⁴ R. LIGTENBERG, *op.cit.*, p. 120-121.

²⁹⁶⁵ J. LEJEUNE, *op.cit.*, p. 63.

²⁹⁶⁶ Pour James John Murphy reconnaissait cette tendance presque excessive à la représentation des détails pourrait révéler tout autant la main d'un enlumineur que celle d'un sculpteur sur ivoire ; J.J. MURPHY, *op.cit.*, p. 8.

rapprochements avec les principaux spécimens de l'enluminure mosane du XI^e siècle. Dans certains cas, l'ivoire était conservé en place, ou le manuscrit dont il ornait à l'origine le plat de reliure à l'origine était connu²⁹⁶⁷. Les affinités stylistiques restaient cependant, dans la plupart des cas, trop vagues pour que des rapprochements précis soient établis²⁹⁶⁸.

Les ivoires de Notger, d'Oxford et de Rouen, par exemple, en raison de leur iconographie, furent souvent rapprochés du *Christ en Majesté* de la Bible de Stavelot, ou encore de celui, plus ancien, du Grégoire de Naziance (Bruxelles, *Bibliothèque royale*, ms. II. 2570) de même origine. Poursuivant dans le même ordre d'idées, James John Murphy estimait pouvoir relever, dans l'enluminure mosane du XI^e siècle, un processus évolutif analogue à celui qu'il avait observé pour les ivoires ; c'est à dire une lente évolution vers une élongation de plus en plus marquée des silhouettes²⁹⁶⁹. Cette hypothèse, si elle se confirmait, viendrait démontrer, pour le XI^e siècle mosan, la réalité d'un processus d'évolution commun à toutes les techniques.

Charles T. Little semblait abonder dans ce sens, puisque sa datation de l'ivoire de Cleveland était établie sur la base d'une comparaison stylistique avec la scène de dédicace, au fol. 2v de l'évangélaire de Judith de Flandres (*Hessische Landesbibliothek*, Ms Aa 21), enluminé à Liège entre 1066 et 1071²⁹⁷⁰.

Ce type de parallèle stylistique entre des œuvres émanant de différentes techniques, avait déjà été tenté pour le XII^e siècle. L'ivoire de la *Transfiguration*, par exemple, attribué à l'auteur des fonts de Saint-Barthélemy par Anton von Eeuw, avait, rappelons-le, été antérieurement rapproché d'une représentation du même épisode, au *folio* 4 de la Bible de Floreffe (*British library*, Add., 17738)²⁹⁷¹.

²⁹⁶⁷ L'ivoire des trois résurrections décorait, jusque 1926 un manuscrit liégeois daté par J. Stiennon vers les années 1060 ; LEJEUNE, *Genèse de l'art mosan*, p. 59 et note 4 ; J.J.MURPHY, *op.cit.*, p. 22.

²⁹⁶⁸ Signalons toutefois que James John Murphy relevait, dans le portrait de saint Matthieu au folio 6 v du codex Douce 292, un certain nombre de détails qui selon lui annonçaient déjà les caractéristiques principales des ivoires aux petites figures ; J. J. MURPHY, *Idem*, p. 147.

²⁹⁶⁹ J. J. MURPHY, *op.cit.*, p. 147-152.

²⁹⁷⁰ C. T. LITTLE, *op.cit.*, p. 86-88

²⁹⁷¹ S. COLLON-GEVAERT, *Un ivoire mosan et ses dérivés*, dans *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1937, p. 97 et sv.

VI. LES PARENTS PAUVRES DE L'ART MOSAN

Au sortir de ce vaste survol historiographique de l'art mosan, il convient à présent d'envisager brièvement les débats relatifs à certains sujets auxiliaires délaissés, à tort ou à raison, par les spécialistes, que ce soit en raison de la pauvreté des documents conservés ou de leur caractère relativement périphérique par rapport au discours principal ; il s'agit de l'étude des sceaux, du vitrail, et de l'épigraphie, dont le destin se trouve pourtant, sous divers aspects, étroitement liée aux principales expressions artistiques mosanes ²⁹⁷².

A. les sceaux (pl. 124-126)

Au début du XIXe siècle, le comte Clément Wenceslas de Renesse-Breidbach s'était constitué, parallèlement à sa collection d'art ancien, une importante collection de sceaux et de cachets anciens, originaires, pour la plupart, de l'ancien Pays de Liège et des régions avoisinantes. La sigillographie, comme la numismatique, était alors à la mode. Il était de bon ton de posséder une collection d'empreintes et de sceaux anciens ²⁹⁷³.

²⁹⁷² Il aurait également pu être question de la numismatique, de la héraldique et de la céramique. Nous avons dans un premier temps envisagé de les inclure à ce dernier chapitre. Toutefois, ces sujets se rattachent davantage à l'archéologie et à l'histoire, et ne présentent que très peu d'interconnexions avec les arts plastiques. Le discours scientifique qui en découle se situe dès lors dans une position quelque peu marginale par rapport à la ligne directrice de ce projet ; J. de CHESTRET de HANEFFE, *Numismatique de la principauté de Liège et de ses dépendances depuis leurs annexions*, Bruxelles, 1890 et supplément, Liège, 1900 ; G. ALBRECHT et H. FRERE, *Monnayage*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 56-65 ; catalogue de l'exposition *Monnaies, reflet d'une culture*, Liège, 1995 ; J. L. DENGIS, *Les monnaies de la principauté de Liège, I De Notger à Henri de Gueldre (972-1274)* ; *De Jean d'Enghien à Robert de Berghes (1274-1564)*, Wetteren, 2006 ; *Les monnaies de la principauté de Liège, IV Monnaies particulières, jetons, médailles, méreaux, trébuchets*, Wetteren, 2007 ; *Numismatique de la principauté abbatiale de Stavelot-Malmedy. Monnaies, jetons, médailles. Logne, atelier de faux-monnayage. Enseignes de pèlerinage, monnaies, sites, trésors*, Wetteren, 2008 ; *Le denier liégeois. Symbolisme et figuration*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 231-235 ; R. BORREMANS et W. LASSANCE, *Recherches archéologiques sur la céramique d'Andenne au Moyen Age*, Andenne, 1956 ; R. BORREMANS et R. WARGINAIRE, *La céramique d'Andenne. Recherches 1956-1965*, Rotterdam, 1966 ; R. BORREMANS, *La céramique d'Andenne et les problèmes de recherche*, dans *Méthodes d'analyse de la terre cuite*, Liège, 1999 ; R. BORREMANS et J. WILLEMS, *Les ateliers de potiers médiévaux de la vallée de la Meuse moyenne*, dans *l'archéologie en région wallonne*, Namur, 1993, p. 84-88 ; R. BRULET, *La céramique mosane. Les premières productions*, dans *l'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 215-221.

²⁹⁷³ C.-W. de RENESSE-BREIDBACH, *Analyse critique de la collection de diplômes, sceaux, cachets formant une partie du cabinet du comte Clément-Wenceslas de Renesse Breidbach*, Bruxelles, 1834.

Encouragé par l'essor des sciences historiques, cet engouement pour les sceaux anciens continuerait à susciter un certain intérêt scientifique pendant une bonne partie du XIXe siècle. En 1890, Jules Helbig devait d'ailleurs consacrer à ce sujet un chapitre entier de son étude de la sculpture et des arts plastiques au Pays de Liège. Il y soulignait avec lucidité l'intérêt de ce type de document, non seulement pour les études historiques, mais également sur un plan purement artistique :

« *Sur les bords de la Meuse et particulièrement dans l'Ancien Pays de Liège, les sceaux méritent au point de vue de l'art, une étude aussi attentive que les monuments de la sphragistique en France, en Angleterre et en Allemagne.* »²⁹⁷⁴

Il proposait alors d'attribuer la réalisation des sceaux aux ateliers responsables de la frappe des monnaies. Il justifiait la supériorité artistique des sceaux, qui ne lui avait pas échappée, par l'utilisation d'une échelle de proportions supérieure à celle utilisée couramment pour les monnaies²⁹⁷⁵. Pendant tout le XXe siècle, les sceaux liés à l'histoire du pays mosan feraient l'objet d'inventaires et de publications méthodiques²⁹⁷⁶.

La cire utilisée pour l'impression de ces œuvres d'art en miniature peut devenir extrêmement cassante avec le temps. Les impressions sur métal sont, de leur côté, soumises à une corrosion naturelle. Parallèlement au développement d'une stratégie de conservation sur

²⁹⁷⁴ J. HELBIG, *la sculpture et les arts plastiques au Pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Bruges, 1890, p. 126.

²⁹⁷⁵ *Idem*, p. 128-129.

²⁹⁷⁶ A. HUART, *Note sur les sceaux des comtes de Namur*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Namur*, XXXVII, 1925 ; E. PONCELET, *Les sceaux et les chancelleries des princes évêques de Liège*, Société des bibliophiles liégeois, Liège, 1938 ; E. PONCELET, *Les sceaux des princes évêques de Liège*, dans *Annales du XXXIXe congrès de la Fédération archéologique de Belgique*, Liège, 1932, p. 244-247 ; A. DELVAUX de FENFFE, *Les abbés et les princes des abbayes de Stavelot et de Malmedy du XIIe au XVIIIe siècle. Sceaux, portraits, notes historiques et généalogiques*, Liège, 1935 ; E. BROUETTE, *Les sceaux des abbés de Gembloux au Moyen Age*, dans *Revue belge de Numismatique*, t. 99, 1953 ; R. FORGEUR et J. PIRLET, *Catalogue des matrices, des sceaux et des cachets du Musée Curtius*, Liège, 1962 ; R. LAURENT, *Les sceaux de l'abbaye et des abbés de Floreffe*, dans *Miscellanea archivistica*, 9, 1975 ; R. LAURENT, *Sceaux de Thudinie (ville de Thuin, abbaye, d'Aulne et de Lobbes)*, dans *Miscellanea archivistica*, 13, 1976 ; A. SCUFFLAIRE, *Sur la conservation des empreintes de sceaux en métal* et R. LAURENT, *Les bulles non pontificales conservées en Belgique*, dans *Miscellanea archivistica*, 15, 1977 ; P. BRAGARD et M. RENSON, *Répertoire des sceaux conservés aux Archives e l'Etat à Namur, des origines à 1300*, Namur, 1986 ; R. LAURENT, *Empreintes d'intailles antiques utilisées comme sceaux au Moyen Age et conservées en Belgique* ; R. LAURENT, *Les sceaux de l'abbaye de saint-Hubert XIIe-XVIIIe siècles*, dans *Saint-Hubert en Ardenne. Cahiers d'histoire*, 1991 ; R. LAURENT, et C. ROELANDT, *Inventaire des collections de matrices de sceaux des Archives Générales du Royaume et de la Bibliothèque royale*, Bruxelles, 1997 ; R. LAURENT, *Les matrices de sceaux de la Société archéologique de Namur*, s.l. s.d. ; R. LAURENT, *Inventaire de la collection de moulages de sceaux des Archives Générales du Royaume à Bruxelles, Moulages 1-1000*, Bruxelles, 2003 ; *Moulages 1001-3000*, Bruxelles, 2005.

le long terme, un travail de moulage systématique des sceaux conservés aux *Archives Générales du royaume* serait entrepris, en 1974, afin d'assurer, par le biais de copies, la sauvegarde de ce remarquable corpus²⁹⁷⁷.

L'étude de ces sceaux, sur un plan artistique, mettrait en revanche un certain temps à s'installer, et ce, en dépit de leurs incontestables qualités plastiques et de leur adhésion, au même titre que l'orfèvrerie et la sculpture, aux principales mouvances stylistiques.

En 1932 pourtant, Edouard Poncelet, avait déjà signalé les étroites similitudes rapprochant les sceaux des œuvres orfèvrées. Dans ce sens, il entendait attribuer à Hugo d'Oignies en personne la réalisation du sceau du prieuré Saint Nicolas²⁹⁷⁸.

Paraphrasant Poncelet, Jacques Stiennon, dans son étude du chartrier de l'abbaye Saint-Jacques, aboutissait à des conclusions analogues. Il relevait en effet sur le sceau d'Egbert quelques traits caractéristiques de l'orfèvrerie mosane des années 1130-1150, et avançait, à ce sujet, une comparaison avec le rendu des personnages sur les longs cotés de la châsse de saint Hadelin de Celles-Visé, dont il situait la réalisation à la même époque²⁹⁷⁹ :

*«Pour replacer le sceau de 1140 dans l'évolution des formes artistiques de la vallée de la Meuse, il est indispensable de le confronter avec les vestiges de l'émouvante maîtrise de nos artistes de métal. Méthode d'autant plus sûre qu'à Liège comme ailleurs, donner le nom d'un habile orfèvre, c'est donner le nom d'un graveur de sceau.»*²⁹⁸⁰

Ce travail de confrontation, mené de main de maître par Françoise Clercx Léonard-Etienne, devait amplement confirmer ce que l'on avait suspecté ; à partir du XIIe siècle, les sceaux présentaient, avec certaines œuvres orfèvrées, des ressemblances suffisamment fortes pour que l'on puisse songer à les attribuer aux mêmes ateliers²⁹⁸¹.

À Saint-Jacques, le sceau d'Elbert (**pl. 124-2**), déjà mentionné, et le sceau abbatial à l'époque d'Étienne le Grand, présentaient d'étroites connections avec l'orfèvrerie contemporaine²⁹⁸².

²⁹⁷⁷ A. SCUFFLAIRE, *Le moulage des sceaux en 1974 aux Archives Générales du Royaume*, dans *Miscellanea archivistica*, 10, 1975.

²⁹⁷⁸ E. PONCELET, *op. cit.*, p. 18-19.

²⁹⁷⁹ J. STIENNON, *Étude sur le chartrier et le domaine de l'abbaye de Saint-Jacques de Liège*, Paris, 1951, p. 164-166.

²⁹⁸⁰ *Idem*, p. 164 ; il paraphrasait une observation formulée par Poncelet en 1932.

²⁹⁸¹ F. CLERCX LEONARD-ETIENNE, *Les sceaux du chartrier de l'abbaye de Saint-Jacques, du XIIe au XVe siècle*, mémoire dactylographié, *Ulg*, 1965-1966.

²⁹⁸² *Idem* et J. STIENNON, *Les Sceaux, œuvres d'art du Pays mosan et de la Rhénanie*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 45.

Le sceau de la collégiale Saint-Jean, représentant un évangeliste écrivant sous la dictée de son aigle symbolique²⁹⁸³, serait comparé, par Jacques Stiennon, aux évangelistes du pied de Croix de Saint-Omer²⁹⁸⁴. Plus récemment, Neil Stratford y relèverait des analogies avec quelques émaux champlevés : les évangelistes Marc et Luc du *Germanisches Museum* de Nuremberg, qui ornaient autrefois un phylactère quadrilobé, et l'écoinçon d'un plat de reliure représentant saint Luc, au *Hessisches Landesmuseum* de Darmstadt²⁹⁸⁵.

D'autres exemples peuvent être avancés :

Le sceau de la collégiale Sainte-Croix, représentant *Ecclesia* tenant la hampe crucifère et le Graal, reprend, pour sa part, une iconographie allégorique présente sur de nombreuses *Crucifixions* mosanes. Le plat supérieur de l'autel portatif de Stavelot en fournit un exemple assez proche²⁹⁸⁶.

Le sceau de la Collégiale Saint-Denis, plus récent, fournit une adaptation à petite échelle du *Muldenfaltenstil* des années 1200²⁹⁸⁷.

Les sceaux du début du XIIIe siècle, comme le grand sceau de la cité de Liège et le sceau de Hugues de Pierpont (1200-1229) adoptent également les développements stylistiques observables sur les principales orfèvreries de l'époque²⁹⁸⁸.

Il n'est dès lors pas surprenant d'observer que la seconde moitié du XIIIe siècle correspondrait, pour cette technique également, à une intensification du style gothique clairement identifiable, entre autres, par l'introduction de la forme en navette et par la multiplication des motifs d'architecture et des représentations mariales.

Le XIVe siècle marquerait l'introduction du *dolce stile nuovo* alors en vogue un peu partout en Europe. Le très beau sceau de Jean d'Arkel (1364-1368) (**pl. 123-3**) s'inscrit dans la prolongation de cette phase stylistique. On y reconnaît l'évêque, agenouillé, mitré et croisé²⁹⁸⁹. Saint Hubert, sur la gauche, le recommande d'un geste bienveillant à saint Lambert, figuré debout, sur la droite. Il adopte le déhanchement souple et maniéré de la statuaire contemporaine. La scène se déroule sous une représentation architecturale évoquant

²⁹⁸³ Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, II 23, p. 55.

²⁹⁸⁴ J. STIENNON, *Les Sceaux, œuvres d'art du Pays mosan*, p. 45.

²⁹⁸⁵ N. STRATFORD, *Catalogue of medieval enamels in the British Museum*, p. 80 et pl. 62 et 65-66.

²⁹⁸⁶ F. CLERCX, *op. cit.*

²⁹⁸⁷ J. STIENNON, *op. cit.*, p. 45.

²⁹⁸⁸ Catalogue *Rhin-Meuse*, II 18, p. 52.

²⁹⁸⁹ *Idem*, II 20, p. 53.

la cathédrale. Une Vierge à l'Enfant, au centre de la façade, rappelle que l'église était également placée sous le patronage de la Vierge. Lorsque l'on observe cet élégant ensemble, on ne peut manquer de songer aux orfèvreries contemporaines du trésor d'Aix-la-Chapelle, comme par exemple le reliquaire de Charlemagne. Jacques Stiennon, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, se demandait quant à lui s'il ne fallait pas y voir la préfiguration du célèbre tableau de van Eyck, identifié jadis par Jean Lejeune comme une œuvre de la période liégeoise du grand peintre²⁹⁹⁰.

Des recherches analogues seraient également menées en Allemagne. Josef Deer, qui avait étudié les sceaux émanant des chancelleries de Frédéric Ier Barberousse et de Henri VI, allait établir un rapprochement convaincant entre la *goldene Bulle* de Frédéric Ier (**pl. 124 et 125**) et les personnages en bustes représentés sur les volets du triptyque de l'église Sainte-Croix et sur le bras-reliquaire de Charlemagne, des œuvres attribuées traditionnellement à l'orfèvre Godefroid de Huy²⁹⁹¹. Rainer Kahsnitz devait également attribuer au même atelier le sceau de l'abbaye de Prüm²⁹⁹². Dans le même ordre d'idées, Hermann Schnitzler, en 1964, avait rapproché de l'entourage de Nicolas de Verdun le sceau de Schwarzrheindorf, représentant une Vierge à l'Enfant²⁹⁹³. Anton von Eeuw, dans le catalogue *Rhin-Meuse*, comparait le grand sceau de la ville d'Aix-la-Chapelle aux monarques figurés sur les longs côtés de la châsse de Charlemagne²⁹⁹⁴.

B. le vitrail

Il est courant de lire, dans la littérature spécialisée, que l'art mosan est un art sinistré. Cette assertion, à laquelle il convient parfois d'apporter quelque nuance, reste en tout cas totalement valable en ce qui concerne le vitrail. En effet, si les sources anciennes attestent que

²⁹⁹⁰ *Idem.*

²⁹⁹¹ A. von EEUW, *Les Sceaux, œuvres d'art du Pays mosan et de la Rhénanie*, p. 45 ; J. DEER, *Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs IV. In der Kunst und Politik ihrer Zeit*, dans *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60 Geburtstag 1959*, Bâle et Stuttgart, 1961, p. 47; nous renvoyons également le lecteur au chapitre consacré à l'orfèvre Godefroid de Huy.

²⁹⁹² *Rhin-Meuse*, II 7, p. 48; R. Kahsnitz, *Typare und Wachssiegel im Rhein*, Landesmuseum Bonn, Düsseldorf, 1970.

²⁹⁹³ *Rhin Meuse*, II 8, p. 48 ; H. SCHNITZLER, catalogue de l'exposition *Der Meister der Dreikönigen-Schreins*, Cologne, 1964, p. 422; R. KAHSNITZ, *op. cit.*, p. 49.

²⁹⁹⁴ A. von EEUW, *op. cit.*, p. 45.

les églises majeures du diocèse possédaient des verrières historiées, pratiquement rien n'en a été conservé. Il est inutile de dire que, dans ce contexte, l'étude du vitrail mosan se limite à très peu de choses²⁹⁹⁵.

Edmond Lévy et Jean Baptiste Capronnier, en 1860, publiaient un ambitieux travail relatif à l'histoire de la peinture sur verre. Lorsqu'il y était question de vitrail médiéval, ne trouvant aucun exemple conservé, pour les XIIe et XIIIe siècles, sur le territoire belge, les deux auteurs se voyaient contraints de se rabattre sur la description des principaux ensembles français²⁹⁹⁶.

Jules Helbig, en 1873, dans son étude de la peinture au Pays de Liège, évoquait brièvement les verrières gothiques de la cathédrale Saint-Lambert, sans toutefois y apporter aucun développement²⁹⁹⁷. Gustave Francotte, en 1888, lors d'une conférence donnée à la *Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, se référait quant à lui aux quelques indications apportées par les sources écrites²⁹⁹⁸. Plus récemment, Jean Helbig, en 1961, commençait en 1200 son survol des vitraux médiévaux conservés en Belgique, par le vitrail rhénan de l'ancienne collection Hagemans conservé aux *Musées royaux d'art et d'Histoire*²⁹⁹⁹.

En l'absence de témoins conservés pour l'époque romane, les spécialistes durent bien souvent se limiter à l'étude des textes mentionnant des ouvrages vitrés.

Les poèmes de Sedulius, au IXe siècle, décrivaient déjà la beauté des fenêtres du palais de l'évêque Hartgar³⁰⁰⁰. Il faudrait ensuite attendre le XIe siècle pour récolter à nouveau des informations sur des ouvrages de ce type.

Le *cantatorium* de Saint-Hubert, signale que, à cette époque, plusieurs vitraux avaient été réalisés par un certain Roger de Reims, grâce au généreux mécénat de la duchesse

²⁹⁹⁵ Isabelle Lecocq a dressé un bilan historiographique du vitrail dans un récent ouvrage consacré à l'art mosan; I. LECOCQ, *Verrières. Vitrieres et vitraux mosans*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 207-213.

²⁹⁹⁶ E. LEVY et J.-B. CAPRONNIER, *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*, Bruxelles, 1860.

²⁹⁹⁷ J. HELBIG,

²⁹⁹⁸ G. FRANCOTTE, *Les vitraux*, dans *Conférences de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 1888, p. 110.

²⁹⁹⁹ J. HELBIG, *Les vitraux médiévaux conservés en Belgique. 1200-1500*, dans *Corpus Vitrearum Meddi Aevi (Belgique)*, I, Bruxelles, 1961 ; *La salle aux trésors. Chefs-d'œuvre de l'art roman et mosan*, n° 49, p. 148.

³⁰⁰⁰ H. PIRENNE, *Sedulius de Liège*, dans *Académie royale de Belgique. Mémoires couronnés*, XXXIII, 1882, p. 48 (n. 4).

Adélaïde d'Arlon³⁰⁰¹. La *Chronique de Saint-Trond* mentionne des travaux de réfection effectués sur les vitraux de l'église, sous l'abbatiat de Thierry³⁰⁰². Le chartier de Stavelot conserve, quant à lui, le souvenir de faits encore plus intéressants ; il est en effet possible d'y lire que, sous l'abbatiat de Wibald, son frère Erlebald, qui occupait alors la charge de *costre*, était entré en conflit avec un verrier prénommé Alard au sujet de la dîme du domaine d'Erlinchamps, dont il revendiquait les bénéfices. Cet Alard était non seulement chargé de la maintenance, mais également de la restauration et de la réalisation de vitraux. Lorsque Erlebald succéderait à Wibald à la tête de l'abbaye, son fils, un certain Simon serait engagé, à son tour, pour veiller à l'entretien des verrières³⁰⁰³. Un *fenestrarius* était également employé à Saint-Jean de Liège³⁰⁰⁴. À l'abbaye Saint-Denis, dont on conserve encore quelques verrières, l'abbé Suger avait, lui aussi dû recourir aux services, à plein temps, d'un artisan verrier³⁰⁰⁵.

Ces différents textes, en dépit de leur valeur informative, ne fournissent que des descriptions laconiques de ces ouvrages, aussi, pendant longtemps, les spécialistes seraient-ils contraints de se référer aux ensembles conservés à l'étranger pour se faire une idée de l'aspect originel des vitraux mosans.

En 1952, la restauration du vitrail roman de la *Passion*, provenant des verrières romanes la cathédrale Saint-Étienne de Châlons-sur-Marne (**pl. 122-1 à 3**), devait déboucher sur une intéressante hypothèse. Louis Grodecki y relevait en effet d'étonnantes analogies avec l'enluminure et l'orfèvrerie mosane du XIIe siècle³⁰⁰⁶. La comparaison de cette verrière avec le plat supérieur de l'autel portatif de Stavelot semblait à ce sujet particulièrement convaincante, et ce tant sur le plan iconographique que stylistique. Dès ce moment, le vitrail

³⁰⁰¹ F. de REIFFENBERG, *Monuments pour servir à l'histoire des provinces de Namur, de Hainaut, et de Luxembourg*, VII, Bruxelles, 1847, p. 260.

³⁰⁰² H. OÏDTAMANN, *Die rheinischen Glasmalerei vom 12 bis zum 16 Jahrhundert*, I, 1912, Dusseldorf, p. 49, n. 4; I. LECOCQ, *op. cit.*, p. 208.

³⁰⁰³ *Carta fenestrari*, 1173, Liège, *Archives de l'État*, Chartier de Stavelot, original n° 30, farde 32 ; J. HALKIN et C. G. ROLAND, *Recueil des Chartes de l'abbaye de Stavelot-Malmedy*, I, Bruxelles, 1909, p. 309-314 ; J. STIENNON, dans la catalogue de l'exposition *Wibald, abbé de Stavelot-Malmedy et de Corvey, 1130-1158*, Stavelot, 1982, p. 76-77; I. LECOCQ, *op. cit.*, p. 208.

³⁰⁰⁴ Ce dernier s'appelle également Alardus, une analogie avec le fenestrarius de Stavelot qui, à notre connaissance, n'a pas été signalée ; L. LAHAYE, *Inventaire analytique des chartes de la Collégiale de Saint-Jean l'Évangéliste, à Liège*, Bruxelles, 1921, p. 60 ; I. LECOCQ, *op. cit.*, p. 209.

³⁰⁰⁵ L. GRODECKI, *Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail au XIIIe siècle*, dans *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, série Etudes, I, Paris, 1976, p. 144 ; SUGERIUS SANCTI DIONYSII ABBAS, *Œuvres, I, Écrits sur la consécration de saint-Denis. L'œuvre administrative*, F. GASPARRI (éd.), dans *Les classiques de l'histoire de France au Moyen Age*, 37, p. 147-151 ; I. LECOCQ, *op. cit.*, p. 208.

³⁰⁰⁶ L. GRODECKI, *Vitraux de Châlons-sur-Marne*, dans *Art mosan, Journées d'Etudes*, Paris, 1952, p. 161-170.

de Châlons, considéré par certains érudits comme une œuvre mosane à part entière, allait être intégré dans la plupart des ouvrages de synthèse consacrés à l'art mosan³⁰⁰⁷.

Une découverte inattendue viendrait conforter cette hypothèse. Un ensemble de fragments, provenant des verrières romanes de la nef et de la crypte de l'église abbatiale, devait être mis au jour, en 1981, lors d'une campagne archéologique menée sur le site stavelotain. En dépit de l'état fragmentaire de ces vitraux, les ressemblances avec la verrière de Châlons sautent aux yeux. Jacques Stiennon devait même proposer d'attribuer le vitrail de la *Passion* aux artisans actifs à Stavelot à l'époque de Wibald :

« Comme le style et le module de ces visages sont en tous points conformes à ceux des visages du vitrail mosan de Châlons-sur-Marne, il n'est pas téméraire d'attribuer soit à Alard, actif à partir de 1130, soit à son fils Simon, dont on reconnaît l'expérience en 1173, l'exécution des vitraux de l'église abbatiale de Stavelot ainsi que du vitrail de la passion de Châlons-sur-Marne, sous le gouvernement de Wibald, vers le milieu du XII^e siècle. »³⁰⁰⁸

Les fouilles menées dans la crypte de l'abbatiale stavelotaine, en 1992, devaient, quant à elles, livrer d'autres fragments, de verre coloré cette fois, se rapportant à des figurations humaines et animales, à des rinceaux feuillagés, des bandeaux perlés et des inscriptions³⁰⁰⁹.

Au point de vue technique ces fragments sont peints avec la technique de la grisaille décrite dans le *Schedula diversarum artium* de Théophile, une observation d'autant plus intéressante qu'un exemplaire de cet ouvrage était conservé à l'abbaye de Stavelot. Certains spécialistes ont d'ailleurs pu évoquer la période stavelotaine de Roger de Helmarshausen, souvent identifié, dans la littérature scientifique, avec le célèbre théoricien³⁰¹⁰.

³⁰⁰⁷ J. LEJEUNE, S. STIENNON, S. COLLON-GEVAERT, *Art roman dans la vallée de la Meuse*, p. 214 ; Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, p. 126 ; I. LECOCQ, *op. cit.*, p. 210-211.

³⁰⁰⁸ J. STENNON, dans le catalogue de l'exposition *Wibald*, p. 77 ; voir également Y. VANDEN BEMDEN, *Le vitrail médiéval*, dans L. ENGEN (sous le dir.), *Le verre en Belgique des origines à nos jours*, Anvers, 1989, p. 54-55 ; I. LECOCQ, *op. cit.*, p. 209-210.

³⁰⁰⁹ B. NEURAY, *Les vitraux découverts dans les fouilles de l'église abbatiale de Stavelot (Belgique)*, dans *Bulletin de l'Association française pour l'histoire du verre*, 1996, p. 9-15 ; B. NEURAY, *Les vitraux de l'ancienne abbatiale de Stavelot*, dans B. VAN DEN BOSSCHE (sous la dir.), dans *Les Moines à Stavelot-Malmedy*, Stavelot, 2003, p. 57-76.

³⁰¹⁰ Y. VANDEN BEMDEN, *Introduction à la technique du vitrail ancien*, dans *Revue des archéologues et historiens de l'art de Louvain*, IX, 1976, p. 238-249 ; B. KURMANN-SCHWARZ, « ...quicquid discere, intelligere vel excogitare possis artium... » *Le traité de Théophile. État de la recherche et questions*, dans les actes du colloque *Le Vitrail et les traités du Moyen Âge à nos jours*, Corpus Vitrearum, Tours, 2006, p. 12 ; R. HALLEUX et C. OPSOMER, *L'alchimie de Théophile et les moines de Stavelot*, dans *Comprendre et maîtriser la nature au Moyen Âge. Mélanges offerts à Guy Beaujouan*, Genève, 1994, p. 436-460 ; I. LECOCQ, *op. cit.*, p. 210.

Louis Grodecki devait quant à lui signaler l'intervention de l'atelier de Châlons à Saint-Denis, où il se serait chargé de la réalisation du vitrail de la *Rédemption*³⁰¹¹.

Tout récemment, Isabelle Lecocq, dans un article de synthèse consacré au vitrail mosan, se prononçait également en faveur de ces identifications :

« Ces témoignages, aussi partiels soient-ils, sont suffisamment éloquents pour affirmer que l'art de la Meuse a donné lieu à des réalisations magistrales et accomplies également dans le domaine du vitrail. Des œuvres exportées ou des artistes itinérants ont essaimé l'excellence mosane, donnant lieu à des chefs-d'œuvre de l'art roman. »³⁰¹²

Les vitraux mosans de l'époque gothique ne résistèrent pas davantage aux affres du temps. On ignore tout des vitraux de la cathédrale romane de Saint-Lambert, si ce n'est qu'ils furent détruits dans l'incendie de 1185. Jean d'Outremeuse, en revanche, qui en donnait une brève description, nous apprend que, en 1279, l'exécution des vitraux de la cathédrale gothique était pratiquement achevée³⁰¹³. Des fragments correspondant à cette phase de parachèvement furent découverts lors des fouilles récentes de la cathédrale. Ils sont ornés de motifs feuillagés sur un fond en cage à mouche comparable à ce que l'on a retrouvé dans les fouilles de l'abbaye des Dunes³⁰¹⁴.

³⁰¹¹ L. GRODECKI, *Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail français au XIIe siècle*, p. 144 ; L. GRODECKI, C. BRISAC et C. LAUTIER, *Le vitrail roman*, Fribourg, 1977, p. 91-117 ; L. GRODECKI, *Un signum tau mosan à Saint-Denis*, dans *Clio et son regard, Mélanges offerts à Jacques Stiennon*, Liège, 1982, p. 337-356 ; L. GRODECKI, *Études sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XIIe siècle)*, dans *Corpus Vitrearum Medii Aevi*, série Etudes, II, Paris, 1995 ; M. CAVINESS, *Suger's Glass at Saint-Denis : The State of research*, dans *Paintings on glass : Studies in Romanesque and Gothic Monumental Art*, Aldershot, 1997, p. 257-273 ; nous renvoyons également le lecteur au chapitre de cette thèse traitant des échanges artistiques entre la région mosane et la France.

³⁰¹² I. LECOCQ, *op. cit.*, p. 211.

³⁰¹³ J. d'OUTREMEUSE, *Ly Myreur des Histors*, A. BORGNET (éd.), Bruxelles, 1867, p. 420-421 ; X. VAN DEN STEEN de JEHAY, *Essai historique sur l'ancienne cathédrale de Saint-Lambert à Liège*, Liège, 1846, p. 81 ; R. FORGEUR, Sources historiques et iconographiques, dans M. OTTE (sous la dir.), *Les fouilles de la place Saint-Lambert à Liège*, 4, Les églises, Liège, 1992, p. 27-109.

³⁰¹⁴ Y. VANDEN BEMDEN, *Moyen Age*, dans le catalogue de l'exposition *Magie du verre*, p. 36-37 ; I. LECOCQ, *op. cit.*, p. 210

C. l'épigraphie

Par rapport à son importance, à sa qualité, et surtout à son omniprésence sur les œuvres mosanes³⁰¹⁵, qu'il s'agisse de matériel lapidaire ou d'orfèvreries, l'épigraphie mosane fut relativement peu étudiée. Ou, pour être plus exact, si les inscriptions, particulièrement nombreuses sur les œuvres mosanes des époques préromane et romane, ont pu être abondamment analysées d'un point de vue historique et philologique³⁰¹⁶, les historiens de l'art se sont, en revanche, souvent contentés de survoler la question du style épigraphique mosan et de son évolution³⁰¹⁷. Il y avait pourtant là une abondante matière, particulièrement riche en enseignements de différents types, ne fut-ce que pour les questions de chronologie.

Jacques Stiennon, qui avait observé que, en fonction du type de support, souple ou rigide, l'écriture ne suivait pas nécessairement une évolution identique, avait insisté sur l'impérieuse nécessité d'envisager l'épigraphie comme un domaine d'étude à part entière³⁰¹⁸ :

*« Comme je l'écrivais en 1953, il serait souhaitable en Belgique comme ailleurs, d'associer plus intimement l'épigraphie à la paléographie et de porter plus spécialement l'effort sur une étude morphologique des inscriptions médiévales qui permettrait de retracer l'évolution du ductus épigraphique pendant tout le Moyen Age. »*³⁰¹⁹

Le pays mosan a la chance de conserver des documents épigraphiques à la fois précoces et exceptionnels ; il s'agit des inscriptions de dédicace des églises de Glons (VIIe-VIIIes.), de Waha (1050), de Rixingen (1036) et de Looz (1130). Signalées dès la fin du XIXe siècle, ces inscriptions ont pu faire l'objet d'études abondamment documentées de la part des plus

³⁰¹⁵ Robert Favreau, en 2007, insistait sur l'importance de l'épigraphie dans une approche globale de l'orfèvrerie mosane : « *Cet important accompagnement épigraphique est ordinaire dans les œuvres de l'Europe occidentale à cette époque ; mais il est sans doute moins développé ailleurs, par exemple dans l'émaillerie limousine et ses ateliers laïcs orientés vers une production en série. On ne peut donc étudier ces œuvres sans tenir compte des inscriptions qu'elles comportent. Leur qualité calligraphique ajoute à la beauté des objets ; leurs textes nous éclairent sur les intentions des auteurs des programmes tout autant que le fait l'abbé Suger, à Saint-Denis, dans son traité Sur son administration.* » (R. FAVREAU, *Des inscriptions pour donner sens. Epigraphie de l'art mosan*, dans *l'Art mosan*, p. 237).

³⁰¹⁶ Cet aspect de la recherche a été envisagé dans les précédents chapitres.

³⁰¹⁷ L'étude des inscriptions épigraphiques de la châsse de saint Hadelin, par Robert Didier et Albert Lemeunier constitue à cet égard une remarquable exception ; R. DIDIER et A. LEMEUNIER, *la châsse de saint Hadelin de Celles-Visé*, *op. cit.*, p. 162-165.

³⁰¹⁸ J. STIENNON, *Où en sont les études d'épigraphie médiévale en Belgique ?* dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, XXXV, Congrès de Courtrai 1953, Courtrai 1955, p. 697-705.

³⁰¹⁹ J. STIENNON, *Paléographie du Moyen Age*, Paris, 1973, p. 136.

éminents historiens liégeois³⁰²⁰. Sur base de leurs observations, une ligne générale de l'évolution épigraphique mosane a pu être déterminée. Or, il est intéressant de noter que les caractéristiques graphiques de ces inscriptions lapidaires sont également, dans les grandes lignes, d'application pour l'orfèvrerie.

Au XIe siècle, les inscriptions affichent une belle capitale épigraphique caractérisée par la fréquence des lettres enclavées. Robert Didier et Albert Lemeunier ont montré que ce style épigraphique, particulièrement bien illustré à Waha, se retrouvait également, à la même époque, sur les pignons de la châsse de saint Hadelin de Celles-Visé (**pl. 127-1 à 2**)³⁰²¹.

Au tournant des XIe et XIIe siècle, la belle capitale domine toujours, marquée cette fois par l'apparition, çà et là, de E onciaux. Les inscriptions des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy fournissent une illustration remarquable de cette nouvelle phase du développement épigraphique³⁰²². On la retrouvera sur la plupart des œuvres mosanes du début de la première moitié du XIIe siècle. Comme l'avait très justement observé Jacques Stiennon, dans l'ouvrage commémoratif du millénaire de l'abbaye Saint-Laurent, l'inscription du pourtour de la Vierge de dom Rupert, s'inscrit toujours dans cette première phase³⁰²³. Cette simple lecture épigraphique pourrait donc venir contrecarrer l'hypothèse de datation, vers 1180, avancée en 1976 par Beat Brenk³⁰²⁴.

Robert Favreau signale qu'à partir du milieu du XIIe siècle, les textes se font à la fois plus clairs et plus structurés³⁰²⁵ ; des points, des rosettes ou des croix marquent à la transition entre les mots. A partir du milieu du XIIe siècle, les lettres onciales vont se multiplier. Leur emploi se généralisera à l'approche du XIIIe siècle (**pl. 127-4**). L'ornementation du texte est également plus raffinée. Les lettres onciales sont fermées par un mince délié. Albert Lemeunier relevait, sur les bandes épigraphiques de la châsse de saint Hadelin (**pl. 127-3**),

³⁰²⁰ E. REUSENS, *Eléments d'archéologie chrétienne*, I, 1885, p. 419 ; E. REUSENS, *Eléments de paléographie*, Louvain, 1899 ; G. MONCHAMP, *Une inscription mérovingienne inédite à Glons*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Lettres, 1909, p. 642-666 ; G. KURTH, *L'inscription dédicatoire de l'église de Waha*, dans *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 5^e série, X, 1900, p. 97-123 ; J. STIENNON, *la pierre dédicatoire de Waha*, dans le catalogue de l'exposition *Marche-en-Famenne, son passé et son avenir*, Marche-en-Famenne, 1980, p. 72-73 ; L. HALKIN, *l'inscription dédicatoire de l'église de Looz*, dans les *Mélanges offerts à Godefroid Kurth*, II, Liège, Paris, 1908, p. 121-128.

³⁰²¹ A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *op. cit.*, p. 162-163.

³⁰²² M. LAURENT, *La question des fonts de Saint-Barthélemy de Liège*, p. 340 ; pour une bibliographie complète nous renvoyons le lecteur au chapitre de cette thèse consacré aux fonts de Saint-Barthélemy.

³⁰²³ J. STIENNON, *La Vierge dite de dom Rupert*, dans *Saint Laurent de Liège. Église, abbaye et hôpital militaire. Mille ans d'histoire*, p. 83.

³⁰²⁴ B. BRENK, *Die Werkstätten der Maastrichter Bauplastik des 12 Jh.*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 38, 1976, p. 46-64 ; E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 129 ; nous renvoyons également le lecteur au chapitre consacré à la sculpture mosane.

³⁰²⁵ R. FAVREAU, *op. cit.*, p. 239.

réalisée vers 1160-1170, la présence de motifs décoratifs, palmettes trifoliées ou protubérances curvilignes, à l'extrémité des caudas de certaines lettres³⁰²⁶.

La brisure gothique fera, en région mosane, une apparition assez tardive. Elle s'amorce très timidement, au milieu du XIIIe siècle, sur le polyptique de Floreffe. En réalité, un important retard par rapport à l'écriture manuscrite doit être signalé³⁰²⁷. Sur les œuvres métalliques, la gothicisation de l'alphabet ne semble pas achevée avant le XIVE siècle, comme en témoigne par exemple le chef reliquaire de saint Livin, à Saint-Servais de Maastricht. À l'époque gothique, les inscriptions semblent nettement moins présentes dans la conception fondamentale de l'œuvre qu'à l'époque romane. Ces inscriptions mosanes de l'époque gothique n'ont, dans leur ensemble, guère retenu l'attention des spécialistes.

³⁰²⁶ R. DIDIER et A. LEMEUNIER, *op. cit.*, p. 163-167.

³⁰²⁷ J. STIENNON, *Paléographie du Moyen Age*, 3^e éd., Paris, 1999.

CONCLUSION

Avant toute chose, *In Principio* pourrait-on même dire, il y a évidemment le formidable patrimoine artistique du pays mosan. Entre le Xe et le XIIIe siècle, le diocèse de Liège fut un centre culturel majeur de l'Empire Germanique, un haut lieu d'émulation intellectuelle. Son épanouissement artistique, initié peu après l'an mil, devait atteindre ses plus hauts développements avec les chef-d'œuvres orfèvres du XIIe siècle, pour s'essouffler quelque peu, vers le milieu du siècle suivant, sous l'impulsion nouvelle du gothique.

Dès l'époque médiévale, les clercs mosans semblent avoir eu conscience de la particularité de leur contrée natale, située à mi-chemin entre la France et l'Allemagne et traversée par la Meuse. Ils semblent également avoir eu conscience de l'intérêt et de la valeur des orfèvreries qui s'y trouvaient conservées, et, dès lors, veillèrent à conserver le souvenir de leurs auteurs. Dans cette optique, la retranscription, dans le cartulaire de Stavelot, de l'échange épistolaire de Wibald et de l'orfèvre G., l'adjonction de précisions biographiques relatives à l'orfèvre Godefroid de Huy, dans l'*Obituaire du Neufmoustier*, la plaque commémorative du peintre Jean, à Saint-Jacques, les inscriptions de dédicace sur les orfèvreries de Nicolas de Verdun, pour ne citer qu'elles, ne sont pas des gestes vides de sens, loin de là. Révélateurs du statut social des artistes, et de l'importance que l'on accordait à leurs œuvres, ils montrent également que leurs contemporains étaient soucieux d'honorer leur souvenir. Ces constatations restent d'ailleurs toujours d'application, plusieurs siècles plus tard, avec Jean d'Outremeuse. Son style fleuri ne doit pas nous tromper. S'il a farci son récit de précisions fantasques, c'est surtout parce que, avant toute chose, les œuvres qu'il mentionnait lui semblaient dignes d'une attention détaillée.

Les temps passés ne furent pas tendres avec le patrimoine mosan, de sorte que son statut d'art sinistré ne semble pas usurpé. Ces nombreuses pertes, avérées ou suspectées, peuvent être imputées aux guerres, aux incendies, aux désastres en tout genre. La négligence humaine dut également y contribuer. Pourtant, les siècles modernes ne se montrèrent pas toujours indifférents envers ces témoignages des siècles médiévaux. En des temps qui, par définition, excraient les témoins matériels du passé médiéval, les descriptions analytiques d'un Philippe de Hurges, les rapports détaillés des bénédictins Martène et Durand et des Jésuites Henschen et Papebroch, la collecte perspicace et éclairée d'un Guillaume de Crassier relèvent, sous des propos divers, d'un intérêt véritable pour le patrimoine médiéval de la région mosane.

La fin de l'ancien régime marquerait une rupture nette dans la longue destinée de l'art mosan. Suite à la fermeture des institutions religieuses, le patrimoine médiéval de l'ancien pays de Liège serait expatrié, caché, vendu, autrement dit, dispersé. Ce qui, au premier abord pourrait être perçu comme une irréparable tragédie, devait en réalité contribuer à en assurer la sauvegarde. Repéré, dès la première heure, par les antiquaires, les collectionneurs et les amateurs d'art ancien, il ne tarderait pas à devenir un objet de curiosité, de convoitise et d'étude. Le XIXe siècle serait une période particulièrement riche, tant sur un plan politico-idéologique, que sur un plan scientifique, artistique et culturel. La discipline historique était en formation et l'art mosan constituait un véritable cas d'école. Il constituait également un matériau idéal pour différentes instrumentalisation idéologiques, nationalistes, principautaires ou ultramontaines, le tout sous couvert historique ou didactique.

Pendant une bonne partie du XIXe siècle, perçu comme la manifestation d'un art romano-byzantin, l'orfèvrerie médiévale de l'ancien Pays de Liège serait assimilée aux produits des arts allemand ou rhénan, avec lesquels elle partageait d'évidentes affinités stylistiques et techniques.

Il faudrait en réalité attendre les années 1850 pour assister à l'émergence progressive du concept d'art mosan. Plusieurs facteurs, liés bien entendu au contexte politique et culturel, mais également à l'environnement matériel, entrent en jeu pour expliquer ce phénomène.

Pour connaître un patrimoine il faut évidemment avoir eu l'occasion de l'observer, de l'étudier de près. Pour ce faire, les érudits du XIXe siècle avaient devant eux plusieurs possibilités. Soit ils s'en procuraient des reproductions (croquis, gravures, moulages et, à partir des années 1860, photographies), soit ils se déplaçaient sur leur lieu de conservation. Or, ce dernier aspect devait être considérablement facilité, dès 1845, par l'inauguration de la liaison ferroviaire Paris-Cologne et par l'amélioration générale du réseau routier.

La multiplication des grandes expositions rétrospectives, regroupant en un même lieu les chefs d'œuvres d'une même époque, jouerait également un rôle essentiel dans la découverte de l'art mosan, en soumettant aux spécialistes, en un même lieu, une sélection d'œuvres d'art glanées aux quatre coins du pays, auprès du clergé et des collectionneurs privés. Il convient, à cet égard, d'ouvrir une parenthèse, pour souligner la clairvoyance des collectionneurs, belges et étrangers, qui, avec zèle, assurèrent, à leur manière, la conservation du patrimoine médiéval. Formés d'un public d'amateurs, d'érudits, et, plus prosaïquement, d'hommes d'affaires, ils comptaient également, en Belgique, dans les premières décennies du

XIXe siècle, un pourcentage important d'aristocrates locaux, plus réceptifs aux attraits de l'art médiéval, et soucieux, pour diverses raisons, d'en assurer la préservation dans les limites du territoire national.

L'exposition d'orfèvrerie religieuse organisée à Malines, en 1864, à l'occasion du Congrès des catholiques, jouerait un rôle primordial dans la redécouverte de l'art mosan. James Weale, Jules Helbig, et Edmond Reusens, qui participèrent à son organisation, devaient y prendre, en effet, pour la première fois, conscience de l'existence d'une orfèvrerie propre aux rives de la Meuse.

Ils avaient été précédés, dans cette voie, par les frères Arnaud et Alexandre Schaeckens, qui avaient eu l'occasion, à maintes reprises, de dessiner et d'étudier, ce patrimoine séculaire, lors de leurs périples archéologiques en territoire mosan.

L'exposition rétrospective, organisée à Liège, en 1881, marquerait une autre étape importante dans la genèse du concept d'art mosan, puisque, le fait est connu, c'est à son issue que l'archéologue français Charles de Linas, frappé à son tour par la parenté des œuvres qui s'y trouvaient rassemblées, devait proposer de les regrouper sous un vocable commun.

Le concept tarderait cependant à s'imposer. Les milieux scientifiques belges et étrangers se montreraient, dans un premier temps, assez réticents, l'art mosan ne formant à leurs yeux qu'une simple variante de l'art rhénan. Il faudrait en réalité attendre les deux premières décennies du XXe siècle pour que, graduellement, la validité du concept soit reconnue, pour l'orfèvrerie, tout d'abord, pour la sculpture, l'enluminure et l'architecture ensuite.

L'influence du contexte politique national et international, sur cette soudaine reconnaissance, au sein des milieux scientifiques internationaux ne doit pas être négligée. En Belgique, l'émergence du mouvement wallon n'y serait pas étrangère. Il fallait absolument écrire une histoire de l'art wallon. L'art mosan en constituait un premier chapitre remarquable et, qui plus est, antérieur au formidable développement de l'art flamand. Sous cette perspective, l'art mosan constituait, aux yeux de certains, un remarquable pied de nez à l'arrogance flamande. Le diocèse de Liège, la région mosane avaient été bilingues ? Peu importe, on n'en voulait retenir que le côté latin. Si la partie thioise du pays mosan était alors évoquée, c'était dans un esprit unitariste et nationaliste ; la région mosane, tout comme la Belgique moderne, se plaisait-on alors à rappeler, avait été bilingue...

La première guerre mondiale et le douloureux contexte politique international de l'entre deux guerres devaient avoir, sans conteste, une influence déterminante sur la reconnaissance

de l'art mosan au sein des milieux scientifiques internationaux. Sous la plume des historiens de l'art belges et français, l'art mosan n'était plus alors perçu comme un parent de l'art rhénan, mais plutôt comme un rival. Alors qu'Émile Mâle s'efforçait de démontrer la part française dans la création du symbolisme typologique, les historiens de l'art belges et allemands s'affrontaient autour de la personnalité de l'orfèvre Godefroid de Huy, la châsse de saint Héribert devenant alors un véritable champ de bataille.

Quelques religieux mosans s'étaient expatriés en Pologne, à l'aube du XIIe siècle. Ils y avaient sans doute emportés quelques manuscrits. Une influence mosane avait par ailleurs été détectée dans une série de manuscrits, dans quelques orfèvreries, dans la conception de certaines églises, ainsi que sur les célèbres portes de bronze de la cathédrale de Gniezno. Dans le contexte douloureux de l'entre-deux-guerres, cette question mosano-polonaise connaîtrait d'intenses développements. Marian Morelowski, qui en avait fait son cheval de bataille, s'efforcera, parfois en dépit des évidences, de prouver le caractère mosan des principales œuvres polonaises de cette époque.

Cet aspect de la problématique connaîtrait d'ultimes développements avec l'étude que Pierre Francastel consacrerait, en 1940, au pangermanisme dans l'histoire de l'art. La question des orfèvres mosans, le dossier polonais y étaient envisagés sous un regard âpre et courroucé.

La fin de la seconde guerre mondiale devait considérablement alléger ces tensions. La grande exposition d'art mosan, organisée en 1951-1952 à Liège, Paris et Rotterdam devait, à cet égard, constituer une occasion idéale de relancer les recherches sur de nouvelles bases, tout en confirmant leur dimension internationale. Il faut dire que le contexte politico-culturel était particulièrement favorable à l'organisation d'un tel événement. Dans les années d'après guerre, les pays européens travaillaient d'arrache pied pour établir un nouveau réseau de coopération culturelle. La plupart des grands musées allemands, en cours reconstruction, ou au moins de réaménagement, avaient, depuis 1949, enchaîné les expositions consacrées à l'art allemand du moyen âge. Le moyen âge était en vogue. Sous cette optique, l'exposition internationale de 1951-52, qui constituait un remarquable écho aux expositions germaniques, tombait à point nommé. La portée scientifique de cet événement ne doit pas être négligée. Le colloque, organisé à l'issue du volet parisien de l'exposition, constituait un véritable bilan des connaissances. Les progrès effectués dans certains domaines de recherches, comme par exemple l'enluminure, étaient particulièrement prometteurs. Une nette insistance était par

ailleurs placée sur le rayonnement stylistique et la diffusion internationale de l'art mosan du XIIIe siècle. Depuis les années trente, plusieurs études avaient été consacrées, ponctuellement, à la question des influences mosanes en France, en Angleterre ou encore en Pologne. Cet aspect de la problématique serait la ligne directrice ces *Journées d'études*. Le rôle créateur des sculpteurs mosans, à l'époque gothique, y était timidement abordé. Cet aspect des débats, situé quelque peu en marge de la ligne directrice du colloque, préfigurait cependant les développements apportés ultérieurement à cette question.

Tant à l'exposition qu'au colloque, l'art rhénan brillait par son absence. Cette lacune, fortement ressentie par les participants, conduirait Jean Lejeune et Hermann Schnitzler, directeur, dès 1953, du musée Schnütgen de Cologne, à concevoir l'organisation d'une nouvelle exposition, conçue, d'emblée, comme une vaste confrontation des contextes culturels et artistiques de la Meuse et du Rhin. Ce projet ne serait concrétisé qu'une vingtaine d'années plus tard, par la grande exposition *Rhin-Meuse* de Cologne et Bruxelles.

L'art mosan, caractérisé par son âge d'or du XIIIe siècle, fut généralement perçu comme un phénomène essentiellement roman. Dès le départ, les spécialistes semblent avoir éprouvé un certain malaise face aux produits de l'époque gothique, considérés comme trop « français » pour que l'on puisse aisément y percevoir des caractéristiques régionales. Dès lors, un important retard, devait s'accuser, dans ce domaine, dès les premières recherches. Il faudrait, en réalité, attendre les années soixante, pour que les chercheurs s'efforcent d'y remédier, en s'attachant à l'étude de certaines facettes méconnues de l'histoire artistique du pays mosan. La mise en évidence d'une école d'enluminure, spécialisée dans la production de psautiers et d'ouvrages religieux à destination domestique, viendrait compléter les connaissances relatives à l'enluminure mosane de l'époque gothique. L'attribution de plusieurs madones de marbre blanc, à un atelier local, actif au sein du diocèse de Liège et exportant vers l'étranger, viendrait à son tour briser les idées reçues quant à l'incapacité des sculpteurs mosans de l'époque gothique à produire un art progressiste et de qualité. L'étude de l'orfèvrerie mosane du XIIIe siècle serait à son tour quelque peu approfondie. En revanche, les XIVe et XVe siècles, peut-être faute de témoins représentatifs, resteraient désespérément *terra incognita*. Il en va de même pour l'étude de l'architecture gothique, qui souffre encore à l'heure actuelle d'une carence en monographies détaillées.

L'exposition *Rhin-Meuse* reflète particulièrement bien cette orientation nouvelle des recherches vers la redécouverte de l'époque gothique. Pour la première fois, le phénomène artistique rhéno-mosan, était envisagé dans son étendue chronologique maximale, de l'époque ottonienne jusqu'aux débuts d'un Jean van Eyck. Il est, au passage, difficile de ne pas reconnaître, dans cette nouvelle limitation chronologique, la touche personnelle de Jean Lejeune.

Le vaste bilan scientifique que constituait *Rhin-Meuse* devait également contribuer à révéler, dans différents domaines, les failles présentées par les méthodologies traditionnelles. Au cours des décennies suivantes, de nombreuses données, considérées comme acquises, devaient être fondamentalement remises en question.

Pendant longtemps, les recherches consacrées à l'orfèvrerie mosane restèrent emprisonnées dans une conception de l'histoire de l'art, héritée du XIXe siècle, rejetant l'étude matérielle des œuvres en second plan, derrière les informations apportées, par les sources écrites, au sujet de leurs éventuels concepteurs. Dans cette optique, le patrimoine mosan se trouvait regroupé sous les quelques noms d'artistes que l'histoire avait pu transmettre – Renier de Huy, Godefroid de Huy, Nicolas de Verdun et Hugo d'Oignies- selon une généalogie linéaire, conçue en termes de maîtres et d'élèves. Peu d'œuvres mosanes étant datées avec précision, la chronologie entière de l'orfèvrerie mosane se trouvait établie, sur base de rapprochements stylistiques plus ou moins heureux, avec les œuvres attribuées à ces quelques artistes.

Il est inutile de préciser que ce type de raisonnement, immanquablement subjectif, atteint rapidement ses limites. En ce qui concerne plus précisément l'âge d'or du XIIe siècle, un des effets majeurs induit par les regroupements massifs autour de la personnalité de Godefroid de Huy, serait la concentration chronologique du corpus dans les années 1050-1075. Vingt-cinq ans, en tout en pour tout, pour les principaux chef-d'œuvres mosans de l'époque romane, c'est peu !

Seule une nouvelle approche, entièrement redirigée sur l'étude matérielle des œuvres, permettrait de sortir de cette impasse. La restauration, dès la fin des années soixante, de la plupart des grandes châsses rhéno-mosanes devait fortement y contribuer. Démontées, mesurées, sondées, examinées au binoculaire, ces dernières s'avèreraient être de formidables documents d'étude. Cette méthodologie déboucherait sur une nouvelle perception du

patrimoine orfèvre mosan, en fonction cette fois, non plus des critères stylistiques, mais des données concrètes, apportées par l'étude des marques d'outils et des habitudes techniques des ateliers. Une nouvelle importance serait également accordée aux éléments secondaires, comme les émaux, les lames estampées, les vernis bruns, les bandes épigraphiques,...

À l'heure actuelle, si l'analyse stylistique des œuvres reste évidemment incontournable, elle ne peut être question de l'envisager seule, sans l'appui de ces informations techniques. À cet égard, l'apport des techniques archéométriques se définit, à présent, comme une étape essentielle et incontournable de la recherche scientifique.

Assez paradoxalement, la question des attributions, prudemment évincée du propos scientifique dans les années septante et quatre-vingt, devait pourtant réapparaître sous un jour nouveau. L'examen technologique des œuvres devait en effet révéler, dans de nombreux cas, l'intervention de plusieurs artistes, travaillant au sein d'un même atelier. Promus, cette fois, au rang de chefs d'ateliers, les orfèvres mosans semblent, sous cette perspective, acquérir une légitimité nouvelle, dont les modalités doivent, toutefois encore être déterminées.

L'étude des orfèvreries mosanes ne peut évidemment se limiter à ces différents aspects, stylistiques et matériels. Une châsse, un reliquaire, un retable, et le cas échéant, des fonts baptismaux, sont autant de projets pensés et médités, tant sur le plan iconographique que théologique. Dès lors, au même titre qu'une architecture, leur mise en chantier s'inscrit dans un contexte humain, sans doute aussi riche en enseignements que l'étude matérielle de l'œuvre en elle-même. Cet aspect iconologique des recherches ouvre, sans aucun doute, dans de nombreux cas, d'intéressantes perspectives.

Dans le domaine de l'enluminure, cette prise de conscience relative à l'inadéquation des méthodologies traditionnelles s'était manifestée quelques décennies plus tôt, dès les années quarante. L'ouverture vers une approche interdisciplinaire, qui était alors préconisée, devait déboucher vers une meilleure connaissance des différents ateliers, de leur fonctionnement, et des modalités d'échanges et d'influences entre des *scriptoria* parfois fort éloignés, en fonction des relations entre institutions du même ordre, ou en fonction du cursus personnel de certaines personnalités. L'étude de manuscrits de second ordre, ou d'éléments décoratifs longtemps jugés subalternes, comme les lettres ornées, devait éclairer le genèse de l'enluminure mosane d'un jour nouveau. Traversée par différents courants d'influence venus des principaux centres étrangers, cette dernière s'était patiemment forgé un style, pendant tout le XI^e siècle, pour

connaître une période d'apogée au tournant des XI^e et XII^e siècles. Les formidables réalisations prémontrées, du groupe Averbode-Floreffe, viendraient ensuite prendre le relais des initiatives bénédictines. Cette phase remarquable de l'enluminure mosane, signalée dès les premiers débats, bénéficie de nombreuses études ponctuelles. Elle n'a, en revanche, à l'heure actuelle, fait l'objet d'aucune étude monographique, de sorte qu'elle conserve encore une certaine part de mystère. La question des relations entre abbayes prémontrées, ainsi que la problématique des échanges avec les fondations bénédictines présente encore de nombreuses interrogations. Le recours des méthodes archéométriques, qui ont pu faire leur preuve dans l'identification des pigments et l'analyse des pratiques de certains *scriptoria*, pourrait s'avérer, sur ce point, absolument essentiel.

L'étude de l'architecture est, pour sa part, particulièrement représentative des limites du concept d'art mosan. Au XIX^e siècle, le concept d'école régionale se fondait, dans de nombreux cas, sur les critères fournis par l'architecture. Or, dans le cas mosan, ce concept avait été élaboré en fonction des *ornamenta ecclesiae*, c'est-à-dire, en d'autres termes, l'orfèvrerie, les ivoires et les manuscrits.

Convaincus de se trouver face aux productions d'une école régionale, les spécialistes se sont empressés de partir à la recherche d'une architecture mosane, unitaire et cohérente. Soucieux de mettre en évidence la même cohésion formelle que ce que l'on pouvait observer pour l'orfèvrerie du XII^e siècle, ils ont commis l'erreur méthodologique d'exclure de leur analyse les bâtiments qui ne correspondaient pas à une norme préétablie (*Westbau*, double chœur, entrée latérale, crypte extérieure, lésènes et bandes lombardes...). Cette perception artificielle du sujet devait considérablement retarder les recherches. Dans ce sens, l'approche iconologique, dont l'avantage majeur, par rapport aux démarches typologiques, est de prendre en compte le facteur humain, l'influence des ordres religieux et la diffusion de certains idéaux esthétiques, politiques ou religieux, devait imprimer un élan nouveau aux recherches. Cette nouvelle vision des choses, une fois évacué le risque d'en faire une fin en soi, devait permettre de résoudre de nombreux problèmes. Le concept même d'architecture mosane en ressort, quant à lui, passablement meurtri. Si, à l'époque romane, certaines préférences régionales semblent indéniables, il n'est plus possible, de nos jours parler d'une école régionale régie par des types architecturaux prédéfinis. Ce constat se vérifie tout

particulièrement pour les constructions majeures, qu'il convient d'appréhender en termes de concepts.

L'étude de l'architecture gothique en région mosane souffre, pour sa part, comme nous l'avons déjà souligné, d'une carence notoire en études monographiques fondamentales et pluridisciplinaires. Il semble cependant que l'on puisse formuler à son sujet des observations analogues à ce qui vient d'être souligné au sujet de l'architecture romane. Quelques traits régionaux, perçus, dans certains cas, comme des archaïsmes, semblent cohabiter avec des concepts originaux soumis à des influences diverses.

L'étude de la sculpture mosane a longtemps plongé les spécialistes dans la perplexité. D'une manière un peu analogue à ce que nous venons d'observer pour l'architecture, ces derbiers se trouvaient quelque peu désemparés devant le caractère disparate du matériel conservé ; c'est-à-dire, pour le XIe siècle, un groupe d'ivoires de très haut niveau, dont les caractéristiques stylistiques et scénographiques, liées aux développements contemporains de l'enluminure, semblaient préfigurer l'épanouissement de l'orfèvrerie ; à des fonts baptismaux, distincts de la production tournaisienne et suivant une évolution propre ; à des sculptures mobilières en bois d'intérêt et de qualité fort variables ; et finalement à des ensembles monumentaux relevant de styles et d'influences diverses. La production de l'époque gothique ne semblait, pour sa part, présenter, au premier abord, aucune caractéristique régionale homogène. Ici aussi, le concept d'école régionale était sensiblement mis à mal.

Dès la fin du XIe siècle, des équipes de bâtisseurs et de sculpteurs originaires du nord de l'Italie prenaient part active à plusieurs chantiers impériaux, participant de ce fait à la création d'un nouvel idéal architectural et plastique, qui serait, par la suite, reproduit à travers l'Empire. L'influence, si ce n'est l'intervention directe de ces artisans italiens, en territoire mosan, ne doit plus être démontrée. De toute évidence, les ensembles monumentaux de Rolduc, Maastricht, et Nivelles, ainsi que certaines réalisations locales s'y rattachant, ne peuvent être compris qu'en fonction de cet apport extérieur. D'autres ateliers, soumis à d'autres types d'influences, étaient également actifs, au XIIe siècle, sur le territoire mosan. Un de ceux-ci œuvra à Liège et à Saint-Trond, avant de s'expatrier à Trèves. Sa production n'est pas sans présenter quelques intéressants rapports avec l'orfèvrerie et l'enluminure mosanes contemporaines mais il reste difficile d'y définir des éléments spécifiquement régionaux.

La statuaire de l'époque gothique fut longtemps mal comprise. La mise en évidence de l'activité du maître mosan des madones en marbre blanc, viendrait, dans ce sens, mettre fin à certaines idées reçues ; il y avait eu, en région mosane, dans le courant du XIV^e siècle, un atelier de sculpture mobilière qui avait acquis une maîtrise suffisante des derniers développements stylistiques de la statuaire française pour en fournir une interprétation à la fois singulière et personnelle. Son influence devait d'ailleurs marquer toute la production sculptée de cette époque. Aux XV^e et XVI^e siècles, la production des maîtres mosans devait se poursuivre, mais sans autre coup d'éclat comparable.

Il ne faut pas prendre beaucoup de recul, pour se rendre compte que l'art mosan présente un profil particulièrement décousu, non seulement au sein d'une même technique, mais également d'une technique à l'autre. Cette perception des choses, qui correspond par ailleurs, à une certaine réalité, fut considérablement accusée par une parcellisation arbitraire des domaines de recherches. Si cette démarche théorique pouvait sembler à la fois logique et inévitable, dans un premier stade des débats, il aurait été souhaitable, par la suite, de la compléter par diverses approches synchroniques. Ce fut d'emblée rarement le cas. Ce constat semble d'autant plus regrettable que ces confrontations, lorsqu'elle purent se faire, se révélèrent souvent riches en enseignements. Ces connexions interdisciplinaires, vagues ou précises, se déclinent sous différents aspects :

Au XI^e siècle, les ivoires et l'enluminure semblent avoir suivi un processus évolutif parallèle, dans le sens d'une élongation de plus en plus marquée des silhouettes. Certains parallèles, opérés dans cette optique, ont permis l'élaboration d'une chronologie. On ne conserve pratiquement plus rien du corpus orfèvré de cette époque. Il est toutefois intéressant d'observer que les pignons de la châsse de saint Hadelin, réalisés vers le milieu du siècle, viennent s'inscrire tout à fait aisément au sein de cette évolution.

Au tournant des XI^e et XII^e siècles, l'art mosan semble prendre un nouveau tournant, caractérisé par un humanisme antiquisant. Cette phase stylistique, dans laquelle Karl Hermann Usener reconnaissait les débuts de l'art roman, est détectable, dans les illustrations du Pentateuque de la Bible stavelotaine de 1097, et sur les fonts baptismaux de saint Barthélemy. Au XII^e siècle, le style des fonts trouve encore des échos sur l'ivoire de la *Transfiguration* provenant de l'abbaye d'Afflighem. Il convient de noter, au passage que la bible de Floeffe (*fol.* 4) fournit une interprétation similaire de cette iconographie.

Ce parallèle entre la miniature mosane et les autres techniques n'est pas un fait isolé. On a souvent, à ce sujet, souligné les connexions étroites existant entre l'enluminure et les émaux mosans du XIIe siècle. La présence de similitudes esthétiques troublantes, entre ces derniers et les décorations colorées des manuscrits du groupe Averbode-Florefe, sont, à ce sujet, tout à fait éloquentes. Le style incisif, les ornements perlés et les bagues ciselées de quelques lettrines contemporaines s'inscrivent également dans cette même tendance.

Dans un autre domaine, la conception décorative du plat supérieur de l'autel portatif de Stavelot se trouve reproduite, à grande échelle, sur la grande verrière de la cathédrale Saint-Étienne de Châlons-sur-Marne. Les sceaux, pour leur part, présentent des analogies incontestables avec certaines orfèvreries, liées par tradition à l'atelier de l'orfèvre Godefroid de Huy.

Une œuvre, plus que toute autre, illustre cette fusion des arts de la Meuse, au XIIe siècle, il s'agit des *Antiquités Judaïques* de l'abbaye de Saint-Trond (Chantilly, *Musée Condé*, ms. 1632-1633), dont les lettres ornées présentent des similitudes, non seulement avec quelques grands ensembles sculptés du XIIe siècle (le portail Samson de Nivelles, et les fragments sculptés de Saint-Trond et de Saint-Jacques) mais également avec les éléments ornementaux des orfèvreries produites par l'atelier de la châsse de Saint-Servais de Maastricht.

Il s'agit ici d'un indice chronologique considérable, en faveur d'une datation du manuscrit, dans les années 1180. D'une manière un peu inattendue, le *Bergportaal* de Maastricht vient apporter un autre indice chronologique troublant. Elisabeth Den Hartog proposait de repousser la réalisation de ses parties les plus anciennes dans les dernières décennies du XIIe siècle, sur base, précisément, de certaines connivences stylistiques avec la châsse de saint Servais. Or, lorsque l'on y prête attention, le style des personnages peuplant le superbe *In Principio* des *Antiquités Judaïques* vient singulièrement confirmer cette hypothèse.

Ces multiples points de rencontre entre des œuvres relevant de différentes techniques contribuent, à notre sens, à confirmer l'existence d'une réalité artistique mosane pour les arts plastiques du XIIe siècle.

En conclusion à ce vaste survol historiographique, il convient à présent de s'interroger quant à la validité du concept d'art mosan, qui, sous de nombreux aspects, constitue un véritable cas d'école, révélant les limites et les failles de la notion d'école régionale telle

qu'elle fut élaborée par les historiens de l'art, à la fin du XIXe siècle. Il est inutile de souligner à quel point ce postulat théorique semble défaillant, dès le premier abord, pour la simple et bonne raison que, dans le contexte du moyen âge occidental, aucun milieu artistique ne fonctionna en vase clos, sans développer des relations d'échanges artistiques à plus ou moins grande échelle. Cette constatation s'applique d'autant mieux au fameux couloir lotharingien, axe commercial de première importance, par lequel transitaient les marchandises, les hommes, les idées, et bien entendu, les courants stylistiques. Cette observation reste également valide, sous une autre optique, pour l'Empire Germanique, vaste étendue à travers laquelle circulaient librement les artistes, de chantier en chantier, au gré des commandes, et dont la région mosane ne constituait qu'un pôle artistique parmi d'autres.

Maintenant, en tenant compte de ceci, quel sort convient-il de réserver au concept d'art mosan ?

Lors d'un récent exposé, Albert Lemeunier, paraphrasant une idée formulée jadis par Robert Didier, rappelait que la notion d'art mosan pour rester valable, devait être envisagée en terme de concept à géométrie variable. Nous aurions envie d'y ajouter, en paraphrasant, pour notre part, le brillant exposé, fort mal perçu à l'époque, de Raphael Ligtenberg, que la validité du concept d'art mosan dépend également de la signification exacte que l'on cherche à lui imprimer : Si le terme « mosan » implique simplement l'origine géographique d'un patrimoine artistique, le concept reste totalement défendable. Si cela implique, au contraire, l'existence d'une école artistique homogène, développant, sur le long terme et toutes techniques confondues, un art original et unitaire, cela appelle quelques précisions.

La région mosane, c'est à dire non seulement le territoire du diocèse de Liège mais également la Meuse dans son extension maximale, du nord de la France jusqu'à Maastricht, se distingua pendant une grande partie de la période médiévale par une prodigieuse vivacité. L'économie, au moins jusqu'au XIIIe siècle, était florissante et le climat intellectuel et culturel était propice au développement artistique. En cela, Charles de Linas, Jules Helbig et, à leur suite, des générations de chercheurs, ne s'étaient pas trompés. Mais dans leur enthousiasme, ils commirent l'erreur d'imprimer, envers et contre tout, à tous les domaines artistiques, époque romane et gothique confondues, des critères d'analyse développés pour l'étude des arts précieux, du XIe au XIIIe siècle. Selon ce schéma préconçu, la perception du sujet, tronquée et artificielle, restait, dans l'ensemble, peu convaincante. Cette approche a

montré ses limites. Pourtant, au-delà de ces malentendus méthodologiques, le concept d'art mosan semble, malgré tout, conserver une certaine réalité :

On assiste, entre le XI^e et le milieu du XIII^e siècle, en région mosane, à un développement sans précédent des arts décoratifs : enluminure, orfèvrerie, sculpture sur ivoire. Les orfèvres mosans, qui pratiquent, au XII^e siècle, un art étroitement apparenté à celui du Rhin, jouissent alors, visiblement, d'une réputation d'ampleur internationale, les appelant à travailler pour l'élite ecclésiastique de l'époque, au sein de l'Empire mais également à l'étranger. Le prestige de l'orfèvrerie mosane est alors tel qu'il fait école dans les pays voisins, Alsace, Lorraine, Flandres, Angleterre, comme dans les contrées lointaines, Scandinavie, Basse-Saxe, Pologne, etc.

En territoire mosan, cette toute puissance de l'orfèvrerie induit un climat d'émulation artistique, poussant les ateliers d'enluminure à s'imprégner de ses caractéristiques formelles et stylistiques.

On ne rencontre en revanche ni la même force, ni la même cohésion, dans les domaines de l'architecture et de la sculpture. À l'époque romane, les grands chantiers semblent régis par des concepts de portée internationale. Les réalisations plus modestes déclinent, pour leur part, une interprétation locale des traditions impériales, colorées, en fonction des cas, d'emprunts divers aux réalisations majeures mosanes ou étrangères. La sculpture monumentale se distingue, sans aucun doute, par des réalisations remarquables, mais ici, de toute évidence, les modèles, et parfois même les forces créatrices durent être cherchées à l'extérieur.

En réalité, pendant la période romane, la région mosane, inscrite au cœur même d'un vaste carrefour économique et culturel, fut capable de donner comme de prendre. C'est dans cette dimension que se situa véritablement sa force.

Ce schéma reste également valable pour l'époque gothique, mais d'autres facteurs viennent alors s'y ajouter. On assiste en effet, dès l'aube du XIII^e siècle, à un éclatement des centres de production, caractérisé par un glissement vers l'Entre-Sambre-et-Meuse, les Flandres et la Rhénanie. L'entrée en jeu du Brabant, sur le plan culturel et artistique, se trouve à l'origine d'un net déplacement des forces vives vers le nord, un phénomène qui s'accroît avec le temps. Dès le milieu du XIII^e siècle, le style gothique essaimera à travers la région, à partir de la France, mais également via les Flandres et la Rhénanie. Si les artistes mosans restent alors capables de réalisations de très haut niveau, ce n'est incontestablement plus avec la même puissance créatrice qu'à l'époque romane.

À l'issue de cette étude, plus que jamais, l'art mosan semble donc se dessiner comme un concept à géométrie variable. Pendant plus d'un siècle et demi de recherches, le concept a vécu, reflétant les étapes majeures du débat scientifique, soumis également à de multiples interférences d'ordre idéologique et politique, dont il serait sans doute naïf de penser qu'il est, actuellement, entièrement libéré. Les progrès furent considérables, les résultats encourageants, mais tout n'est pas dit, loin de là ! Débarrassé une fois pour toutes des limites contraignantes du concept d'école régionale, et avec l'appui de nouvelles techniques d'investigation, le patrimoine mosan restera, pendant longtemps encore, nous le souhaitons, un formidable terrain d'études.

ANNEXES

Annexe 1. Lettre du 10 janvier 1860, adressée par le Ministre de l'intérieur à Messieurs les Président et membres de la Commission directrice du Musée d'Antiquités, d'Armures et d'Artileries.

Ministère de l'Intérieur
Direction générale
Des Beaux Arts, des Lettres et des Sciences

N° 3732/10306

Bruxelles, le 10 janvier 1860

Messieurs,

Je viens vous entretenir d'un projet qui me paraît de nature à donner un nouveau caractère d'intérêt à l'établissement dont l'administration vous est confiée, en même temps qu'il en augmenterait l'utilité pour les études historiques et artistiques.

Ce projet consisterait à reconstituer dans les collections du Musée, la famille belge, depuis son origine, en groupant, par ordre de races et de périodes, les divers objets se rapportant aux usages et aux moeurs (culte, ustensiles, vêtements, meubles, objets d'art, armes, etc.) des diverses peuplades, d'abord séparées, puis confondues qui forment la Belgique actuelle. La collection commencerait aux temps les plus anciens pour s'arrêter à la fin du siècle dernier.

Il est incontestable que cette réunion d'objets si elle était faite avec soin et si on parvenait à la rendre assez complète, offrirait aux visiteurs un enseignement très curieux et très instructif. Ce serait en quelque sorte l'histoire parlante de la vie privée de nos aïeux. Je ne méconnais pas qu'il serait difficile de rassembler immédiatement tous les éléments d'une telle collection, et que de nombreuses lacunes existeraient d'abord. Mais elles seraient comblées peu à peu : on pourrait d'ailleurs remplacer provisoirement par des dessins ou par d'autres imitations les pièces principales qui manqueraient jusqu'à ce que l'on rencontrât des originaux. Le musée actuel renferme un grand nombre d'objets qui, avec un classement convenable, pourraient former le point de départ de cette collection spéciale.

Indépendamment des acquisitions nouvelles on pourrait compter, je pense, pour l'agrandir, sur les particuliers qui seraient portés à l'enrichir par un sentiment patriotique.

Je vous prie, Messieurs, d'examiner ce projet, et de vouloir bien m'en faire connaître votre avis. Le gouvernement se prêterait avec empressement à en faciliter la réalisation.

Agréé, Messieurs, l'assurance de ma considération distinguée.

Le Ministre de l'intérieur
Ch. Rogier

Annexe 2 : Minute du 16 janvier 1860 envoyée par Théodore Juste, Conservateur, envoyée à la Commission directrice du Musée royal d'Antiquités, d'armures et d'artillerie.

Royaume de Belgique.

Bruxelles, le 16 janvier 1860

Musée royal
D'Antiquités,
D'Armures
Et d'Artillerie.
N° 68
1 Annexe.

Messieurs,

Pour répondre à vos intentions, je vais avoir l'honneur de vous faire connaître les vues qui m'ont été suggérées par l'étude du projet indiqué dans la dépêche de M. Le Ministre de l'Intérieur, le 10 de ce mois.

Le projet d'ajouter au Musée une nouvelle section, consacrée exclusivement à la Belgique, trouvera, ce me semble, des approbateurs dans toutes les classes. Cette adjonction donnera au Musée un intérêt plus national, et elle en fera mieux sentir encore l'utilité. En augmentant les ressources du Musée, elle permettra en outre de conserver dans le pays un grand nombre d'objets, précieux surtout pour les B ; peut-être empêchera-t-elle désormais la dispersion si regrettable des antiquités nationales et l'émigration vers d'autres contrées des chefs d'oeuvres qui sont les témoignages d'un passé glorieux.

La première condition nécessaire pour réaliser l'idée du gouvernement est un emplacement convenable.

En ce moment, le Musée est divisé en trois sections principales et distinctes dont chacune occupe une salle. J'estime qu'il convient, en tout cas, de conserver cette division qui est justifiée par des raisons de toute nature. Ainsi la première salle continuera à être consacrée aux armures et armes anciennes et modernes des diverses nations de l'Europe et de l'Orient ; la 2^e serait toujours destinée aux antiquités et objets d'art, considérés d'une manière générale ; la 3^e, où se trouve actuellement la section d'ethnologie, serait consacrée à la nouvelle section, et les objets se rattachant à l'ethnologie seraient placés dans les dépendances qu'il s'agit d'annexer au bâtiment actuel.

Pour donner suite au projet du gouvernement, il faut donc que le bâtiment reçoive des améliorations dont la nécessité est d'ailleurs reconnue. En ce cas, la troisième salle, très vaste et très bien éclairée, serait un emplacement convenable pour y classer les objets appartenant à la section belge.

Le gouvernement propose de commencer la nouvelle collection aux temps les plus anciens pour s'arrêter à la fin du siècle dernier. Il voudrait voir grouper, par ordre de races et de périodes, les divers objets se rapportant aux usages et aux moeurs (culte, ustensiles,

vêtements, meubles, objets d'art, etc.) des diverses provinces, d'abord séparées, puis confondues qui forment la Belgique actuelle.

Il suffirait, je crois, pour jeter les bases de la collection, de se contenter d'abord de quelques divisions qui, d'ailleurs, résument toute l'histoire du pays. On pourrait les établir de la manière suivante :

Temps primitifs ;

Domination romaine ;

Période franque et mérovingienne ;

Période carlovingienne ;

Féodalité et communes (moyen-âge) ;

Règne de la maison de Bourgogne ;

Maison d'Autriche (Maximilien, Philippe-le-bon, Charlequin)

Domination espagnole ;

Maison d'Autriche-Lorraine

(Il est à remarquer, pour le classement des objets d'art, que le style byzantin coïncide avec la période carlovingienne, que le style roman et le style ogival embrassent la première et la seconde partie du moyen-âge, et que la renaissance commence à peu près avec Charlequin)

Note de l'auteur : ce passage est barré

La classification par provinces, jusqu'à la réunion sous Philippe-le-Bon, ne pourra être adoptée qu'après un accroissement notable de la nouvelle collection. Mais dès le principe il faudra réserver une place spéciale pour l'ancienne principauté de Liège qui, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, forma un Etat indépendant.

Monsieur le Ministre dit que le Musée actuel renferme déjà un grand nombre d'objets qui, avec un classement convenable, pourraient former le point de départ de la nouvelle section.

Il est inutile d'énumérer ici tous ces objets. Je dois me borner à indiquer les moyens de réaliser le projet du gouvernement.

Cette réalisation peut s'effectuer sans mettre le désordre dans la section des armes et dans celle des antiquités. On extrairait des deux sections les objets d'origine belge, construits en Belgique, ou découverts dans le territoire des anciens Pays-Bas ; et, s'il y a plusieurs exemplaires, on choisira les spécimens nécessaires pour le classement méthodique. Ce triage n'appauvrirait pas beaucoup la première salle, et il dégagerait utilement la 2^e, qui est trop

encombrée. Je pense cependant qu'il faudrait laisser à leur place ou plutôt transférer au rez-de-chaussée oui dans le fossé, après la restauration du local, les objets d'un volume considérable tels que les tombeaux et les plus grands des monuments romains.

Pour mieux faire comprendre le triage et le classement dont il est question plus haut, j'indiquerai la marche à suivre en plaçant en regard d'une des divisions proposées ci-dessus les principaux objets qu'elle devrait contenir.

Domination romaine – les armes romaines déposées dans l'armoire des armes antiques (salle n° 1).

Id. des urnes, lampes et autres objets découverts en Belgique ; le fragment de la colonne milliaire découverte près d'une des portes de Tongres.

Les deux autels de Nehullennia et de Sandraudiga, découverts, l'un dans l'île de Welcheren, l'autre dans le Brabant hollandais ; les débris de la villa exhumée à Fouron-le-Comte.

Il resterait encore après ce transfert, assez d'objets romains dans la 2^e salle pour mériter l'intérêt des visiteurs.

On peut caractériser l'époque franque en empruntant à la première salle quelques spécimens de francisques, framées et coutelas, qui sont en assez grand nombre, et à la 2^e des spécimens des urnes et d'autres objets mérovingiens mais au jour par les fouilles faites en Belgique.

Pour rappeler Charles-Quint, nous avons son berceau, et, en attendant mieux, nous pouvons exposer le gantelet et le poignard qui lui ont appartenu. Le petit tableau en tapisserie brodé par Marguerite d'Autriche devrait également figurer à la place où seraient rangés les souvenirs de la première partie du XVI^e siècle.

Il ne faut pourtant pas dissimuler que les objets d'origine réellement belge ne sont point en très grand nombre, comme paraît le supposer la dépêche de M. le Ministre. Mais ceux que nous possédons peuvent devenir le noyau de la nouvelle collection. Indépendamment des objets déjà mentionnés, le Musée possède de magnifiques retables exécutés en Belgique, des fonts baptismaux du XII^e provenant d'une église belge, des crucifix provenant d'anciennes abbayes de Belgique ; la crosse du dernier abbé d'Orval (XVIII^e siècle), la chaise à porteurs de Charles de Lorraine (id.), la cotte d'armes d'un roi d'armes des Pays-Bas (XVII^e siècle) ; des poteries en grès flamand de diverses époques ; une coupe des Gueux (souvenir du XVI^e siècle) ; des armes, drapeaux et autres objets se rattachant à la révolution brabançonne (XVIII^e siècle) ; les candélabres processionnaires des anciens corps de métiers de Bruxelles (XVII^e siècle) ; un collier de serment des arbalétriers ; des mortiers à piler du XIV^e, du XV^e et du XVI^e siècle, des souliers du XVI^e siècle ; des sonnettes de la même époque ; des anciens poids en bronze de 1636 ; des mesures étalons (Bruxelles, 1765), etc. Etc.

La nouvelle section devrait, selon le vœu du Gouvernement, présenter l'histoire parlante de la vie privée de nos aïeux. Or, pour rendre cette histoire complète, il faudrait ajouter de nombreux contingents aux objets que je viens d'indiquer. Le Gouvernement promet son concours pour de nouvelles acquisitions et propose en outre de remplacer provisoirement, par des dessins ou par d'autres imitations, les pièces principales qui manqueraient jusqu'à ce que l'on rencontrât des originaux.

Je ne suis point partisan de dessins pour une collection de cette nature ; mais on pourrait faire prendre l'empreinte des objets ou oeuvres d'aért qui mériteraient de figurer dans la section belge. C'est ainsi que le Musée possède déjà le fac-similé en plâtre du médaillon de Charles-quin par Jean Goujon, le modèle du tombeau de Godefroid de Bouillon, etc.

Si l'on veut donner plus de relief encore et d'attrait à la nouvelle collection, il est à désirer que le gouvernement y rattache les oeuvres historiques proprement dites (processions des corps de métiers, vues des anciens édifices, portraits, etc.) qui figurent aujourd'hui dans la galerie historique du Musée de peinture.

En résumé, je suis persuadé, Messieurs, que le projet de M. Le Ministre de l'Intérieur peut être réalisé, et que cette importante adjonction aurait d'excellents résultats. Mais je crois devoir subordonner mon opinion à deux conditions : 1° à la restauration immédiate et à l'agrandissement du local, selon les plans approuvés par la Commission directrice ; 2° à l'allocation d'un crédit spécial qui devrait s'élever au moins à 10,000 fr. par an. Une somme annuelle de 2,000 fr., empruntable sur le crédit spécial, serait destinée à payer un aide, pour les écritures et le classement, et salarier un ouvrier. Dans l'état actuel des choses, le personnel dont je dispose est déjà insuffisant ; la création d'une nouvelle section augmenterait considérablement la besogne, et, sans aide, il me serait impossible d'y suffire. L'article 18 du règlement organique du Musée a d'ailleurs prévu le cas où les besoins du service exigeraient l'adjonction d'employés auxiliaires.

J'ai l'honneur, Messieurs, de vous restituer la dépêche de M. Le Minsitre de l'Intérieur, et je voue prie d'agréer l'expression de ma haute considération.

Le Conservateur du Musée.

Juste.

Annexe 3. Minute du 10 février 1860 adressée par Théodore Juste, conservateur du Musée royal d'Armures d'Antiquités et d'Artillerie, au Ministre de l'intérieur.

Royaume de Belgique.

Bruxelles, le 10 février 1860

Musée royal
D'armures,
D'Antiquités et
D'Artillerie
N° 71

À Monsieur le Ministre de l'Intérieur.

Monsieur,

Le projet que vous avez conçu d'ajouter au Musée royal d'Antiquités une section exclusivement belge me procure l'occasion d'attirer votre attention sur le contingent que pourrait apporter à cette nouvelle section les musées archéologiques fondés dans plusieurs villes. Les succursales, dont il est question ici, doivent nécessairement posséder un assez grand nombre d'objets en double ou même en triple. En outre, les sociétés archéologiques, auxquelles appartiennent la plupart de ces collections, font pratiquer des fouilles à l'aide des subsides du gouvernement et ces fouilles aussi, entreprises sous les auspices de l'état, mettent souvent au jour plusieurs exemplaires d'un même objet.

Je n'ignore point, Monsieur, que, dans votre sollicitude pour le Musée royal d'antiquités, vous avez déjà subordonné à certaines conditions l'octroi des subsides de l'état aux associations archéologiques. Mais la création d'une section nationale à Bruxelles est assez importante pour justifier des mesures qui mettraient les collections archéologiques des provinces en relation plus directe avec le dépôt central. N'ayant en vue que la réalisation complète d'un projet utile et patriotique, je pense, Monsieur, que le Gouvernement devrait maintenant subordonner l'allocation des subsides archéologiques à des conditions plus précises. S'il s'agit de subsidier les musées établis dans l'une ou l'autre ville, le conservateur du Musée royal devrait être chargé de visiter prêtement ces collections et de vous signaler les doubles qui pourraient convenir au dépôt central ; la cession de ces doubles serait ensuite demandée, en tenant compte de l'importance du subside. Quant aux fouilles, elles devraient se faire avec l'intervention du même fonctionnaire, qui, en échange du subside accordé par l'état, pourrait également désigner, pour le Musée de Bruxelles, le 2^e exemplaire de tous les objets qui seraient mis au jour.

J'ai lieu de croire, monsieur, que ces prescriptions auraient pour résultat de contribuer à l'accroissement de la nouvelle section des antiquités nationales.

Le Conservateur du Musée,
J.

Annexe 4. Lettre du 14 mai 1860 adressée par le Ministre de l'Intérieur, Charles Rogier, à Théodore Juste, conservateur du Musée royal d'Armures, d'Antiquités et d'Artillerie. Jointes à ce pli les annexes 5 et 6.

Ministère de l'intérieur.

Bruxelles, le 14 mai 1860

Direction générale
Des Beaux-Arts, des Lettres et des Sciences
N° 3648/10411

Monsieur le Conservateur,

J'ai l'honneur de vous transmettre une lettre que m'a adressée Mr. De Brou, au sujet d'un triptyque du 12^e siècle et deux épreuves photographiques qui accompagnent cette communication.

Le Ministre de l'Intérieur,
Ch. Rogier

Annexe 5. Lettre de Charles Destrou à Charles Rogier, Ministre de l'intérieur.

À Monsieur Rogier, Ministre de l'intérieur

Monsieur le Ministre

Je me permets de vous adresser deux épreuves photographiques d'après un objet extrêmement précieux qui se trouve en la possession de M. Van Marcke, marchand d'estampes à Liège. C'est un triptyque reliquaire émaillé datant de la première moitié du XIIe siècle. Les beaux émaux de cette époque sont d'une excessive rareté, et ceux-ci sont très remarquables, tant sous le rapport du travail, qui est fort beau, que sous le rapport des sujets. La figure debout, la justice, est d'un grand et beau style, ce qui n'est guère commun pour cette époque, où les arts sortaient à peine de leur longue léthargie.

Cet objet n'ayant pas été acquis, ici, je crois faire bien, Monsieur le Ministre, en le vous faisant connaître, d'autant plus que, d'après le dire de Mr. Van Marcke, ce doit être une provenance de l'ancien évêché de Liège. En s'adressant au propriétaire il sera facile d'obtenir cet objet en communication.

Ce triptyque est en bon état, sauf le petit entourage du fronton trilobé, qui est une restauration moderne, mais cela est de peu d'importance.

D'après le style le travail de ce triptyque semble devoir appartenir aux anciennes provinces de Namur, de Liège ou peut-être du Luxembourg ; il a beaucoup d'analogie avec la cyverture d'un manuscrit du Xie que possède la collection d'Arenberg, et qui a appartenu à l'église de S. Aubin de Namur.

Il n'est point nécessaire de renvoyer les photographies, j'en possède d'autres. Je ferai connaître cette antiquité dans une prochaine publication que je prépare.

Agrééz, je vous prie, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma haute considération.

Ch. Destrou

Hôtel d'Arenberg, ce 3 mai 1860.

Annexe 6. Lettre du 14 mai 1860 adressée par Charles Destrou à Charles Rogier, Ministre de l'Intérieur.

Monsieur le Ministre,

Je pense devoir vous faire connaître que le triptyque du XIIe siècle, au sujet duquel j'ai eu l'honneur de vous écrire, a été acquis (il a été payé 2,500 fr. ; je tiens ce renseignement de M. Van Marcke) , hier, par la Prince d'Arenberg, qui, précédemment, avait déjà fait une offre à M. Van Marcke. Par cette acquisition, cet objet précieux ne sortira heureusement pas du pays, bien que sa véritable place était peut-être au Musée de la porte de Hal.

Vous ayant écrit au sujet de ce triptyque je devais, par délicatesse, porter à votre connaissance qu'il était dans la collection d'Arenberg.

Agréez, je vous prie, Monsieur le Ministre, l'assurance de ma haute considération.

Ch. Destrou

Ce 14 mai 1860.

À Monsieur Rogier, Ministre de l'Intérieur, à Bruxelles.

Annexe 7. Lettre du 15 septembre 1860 adressée par Ulysse Capitaine à Théodore Juste, conservateur du Musée royal d'Armures, d'Antiquités et d'Artillerie.

Monsieur,

Lors de votre dernier séjour à Liège, vous m'avez prié de vous faire connaître les œuvres d'art d'une importance réelle qui pourraient être mises en vente ici.

Je crois satisfaire à ce désir, en vous annonçant que M. Ch. Van Marck, l'homme heureux par excellence en fait de trouvailles, vient d'acquérir un magnifique évangélaire du VIIIe siècle. La reliure de ce précieux manuscrit est ornée d'un bas relief d'ivoire avec pierreries et émaux.

Ce manuscrit, assurément l'un des monuments paléographiques les plus importants du pays, provient de la bibliothèque du Baron G. de Crassier dont il porte la signature ; M. Van Marck le tient d'un des arrières neveux du célèbre archéologue liégeois.

Je fais des vœux sincères pour que ce joyau ne passe pas la frontière. On en demande 5000 fs.

Une personne bien connue de vous et de moi en offre 4000 et le propriétaire refuse de céder.

Agréez je vous prie, Monsieur, la nouvelle expression de mes sentiments aussi distingués que dévoués.

15 Septembre

Ulysse Capitaine.

Annexe 8. Minute du 18 septembre adressée par Théodore Juste au Ministre de l'Intérieur Charles Rogier.

Musée royal
D'Armures,
D'Antiquités
Et
D'Artillerie
N° 103

Bruxelles, 18 septembre, 1860.

Monsieur,

Lors de mon dernier voyage à Liège, j'avais prié un archéologue distingué, M. U. Capitaine, de me signaler les œuvres d'art d'une importance réelle qui pourraient être mises en vente dans cette ville. M. Capitaine m'annonce en conséquence qu'un marchand vient d'acquérir un magnifique Evangélaire du VIII^e siècle, dont la reliure est ornée d'un bas-relief d'ivoire avec pierres et émaux. Ce monument d'art et de science provient de la bibliothèque célèbre du Baron G. de Crassier, dont il porte la signature. « je fais des vœux, ajoute M. Capitaine, pour que ce joyau ne passe pas la frontière. On en demande 5,000fr. Une personne bien connue de vous et de moi en offre 4,000 et le propriétaire refuse de le céder ».

Je me suis empressé, Monsieur, de donner connaissance de cette lettre à la Commission directrice du Musée. La Commission, très désireuse d'enrichir les collections de l'Etat du joyau signalé par M. Capitaine, doit, avant de pouvoir faire des offres, savoir si vous consentiriez à mettre à sa disposition un crédit extraordinaire de cinq mille francs. Elle s'engagerait d'ailleurs à ne faire usage de ce crédit qu'après vérification scrupuleuse de l'authenticité et du mérite de l'objet dont il s'agit. Cette vérification se ferait par des délégués de la Commission, et l'Evangélaire pourrait être transporté à Bruxelles.

Il me serait utile, Monsieur, de recevoir votre réponse le plus tôt possible.

D'après le catalogue du Musée de Cluny, les manuscrits à reliure possédés par cet établissement ne remontent pas avant le début du 14^e siècle.

Le conservateur, etc.

J.

Annexe 9. Lettre du 28 septembre adressée par Charles Rogier à Théodore Juste.

Ministère de l'Intérieur.
Direction générale des Beaux Arts,
Des Lettres et des Sciences
N° 3732 / 10,770

Bruxelles, le 28 septembre 1860.

Monsieur le Conservateur,

Par lettre du 18 7bre cnt N°103, vous me signalez l'existence à Liège d'un Évangélaire du VIIIe siècle, qui est en vente et que l'on pourrait obtenir au prix de 5,000 francs ; vous demandez en conséquence s'il serait possible de mettre à la disposition de la Commission du Musée un crédit extraordinaire de frs 5,000 pour l'acsquisition de cet évangélaire.

J'ai l'honneur de vous informer, Monsieur le Conservateur, que quelque soit mpn désir de répondre aux vœux qui sont l'objet de votre lettre, la situation financière ne permet point d'y satisfaire.

Le Ministre de l'Intérieur,

Ch. Rogier

Annexe 10. Lettre du 22 septembre 1860, adressée par Ulysse Capitaine à Théodore Juste.

À Monsieur le Conservateur du Musée royal d'antiquités, d'armures et d'artillerie.

Mon cher Monsieur,

Je suis réellement peiné de devoir vous annoncer que l'Évangélaire sur lequel j'ai appelé votre attention vient d'être vendu. Il y a deux jours, M. Boone, nom bien connu des bibliophiles et l'un des premiers libraires de Londres est venu passer quelques heures à Liège.

M. Van Marck lui a montré son manuscrit – Votre dernier prix demande M. Boone-6000 fr répond le vendeur- M. Boone examine l'ivoire, les pierres et les émaux de la reliure qui sont d'une époque postérieure au texte, parcourt le volume feuillet par feuillet, puis tire de son portefeuille six billets de 1000fr qu'il dépose sur le comptoir se bornant à dire : je le prend. Voici la somme.

Le marché conclu et sur l'observation que fit M. Van Marck qu'il avait déjà entamé des négociations pour vendre ce volume, M. Boone répondt, le manuscrit est toujours à la disposition des amateurs belges. Il figurera à mon catalogue au prix de Mille livres St.

Je le répète, Mon cher Monsieur, je suis désolé que cet évangélaire, d'une origine liégeoise bien constatée par les notes de G. de Crassier, nous ait été enlevé et que vous n'ayez pu, sans passer par les Ministères et les Commissions, prendre immédiatement une résolution.

Je ne pense pas que de notre vie, on nous offre encore à acheter un manuscrit de cette importance, tant au point de vue artistique que paléographique.

Agréez je vous prie, Mon cher Monsieur, la nouvelle expression de nos sentiments dévoués.

Liège 22 7bre 1860

Ulysse Capitaine,

À Monsieur Th. Juste, directeur du Musée royal de Bruxelles.

Annexe 11. Minute du 23 septembre adressée par Théodore Juste à Charles Rogier. L'écriture de cette minute est peu soignée. Les ratures sont nombreuses et semblent trahir chez l'auteur un certain agacement mêlé de désappointement.

Musée royal d'Antiquités, etc.
1860.

Bruxelles, le 23 septembre

N° 103 b.

À Mr. Le Ministre de l'Intérieur.

Monsieur,

Pour mon rapport du 18 de ce mois n° 103, j'ai eu l'honneur de vous signaler un Évangélaire du VIII^e siècle, mis en vente par un marchand de Liège.

J'ai reçu aujourd'hui de M. Ulysse Capitaine une nouvelle lettre.

Il s'exprime en ces termes :

(transcrire la lettre)

Il n'y a aucune suite à donner, je le regrette vivement aussi, à mon rapport du 18 septembre.

etc.

Le conservateur

J.

Annexe 12. Lettre du 25 novembre 1863 adressée à Ulysse Capitaine, par Théodore Juste.

Bruxelles 25 9bre 1863

À M. U. Capitaine, etc. (Liège)

Monsieur,

Pendant mon dernier séjour à Liège, vous avez eu l'obligeance de me conduire devant un magnifique portail du XI^e siècle, encastré dans le mur de la cour de l'hôtel de M. Bourdon.

Ce monument remarquable a excité ma convoitise. Il est trop beau pour être en quelque sorte ignoré. Il mérite réellement d'avoir une place d'honneur dans le Musée de la capitale du pays.

Permettez-moi de me servir de votre entremise pour faire un appel aux sentiments patriotiques de M. Bourdon. Vous savez que le gouvernement, d'accord avec les chambres, a décidé l'adjonction au Musée de Bruxelles d'une galerie destinée à faire connaître la vie nationale des Belges depuis les premiers temps jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. L'ancienne principauté de Liège doit être nécessairement représentée dans cette galerie archéologique. Or, ne trouvez-vous pas que le portail roman possédé par M. Bourdon illustrerait notre galerie

nationale et ce monument serait étudié et admiré comme un témoignage remarquable de l'ingénieuse perfection qu'avaient su atteindre les anciens maîtres liégeois.

Il est bien entendu que le nom de M. Bourdon figurerait sur l'objet et dans le nouveau catalogue qui est sous presse. Je demanderais également à M. Le Ministre de l'Intérieur d'insérer au Moniteur une note spéciale.

Agréez, etc. J.

Annexe 13. Réponse du 17 décembre 1863, adressée par Ulysse Capitaine à Théodore Juste.

Liège, 17 Xbre 1863

Monsieur et Cher Collègue

Pardonnez-moi si je n'ai pas répondu plus vite à votre aimable lettre, mais la faute en est à M. Bourdon qui, après m'avoir demandé quelques heures de réflexion, est resté jusqu'au 16 sans donner signe de vie.

Je vous transmets son refus. Il y a cependant un pas de fait. La Conservation du Bas-relief est assurée et tôt ou tard il figurera dans un de nos musées.

J'avoue qu'en présence des raisons qui ont été invoquées, je n'ai pas trop osé insister. Il considère l'objet en question comme une relique de famille et vous savez combien il est difficile d'obtenir ces choses là.

Voyez si vous voulez réclamer l'intervention officielle du gouvernement. Peut-être sera-t-il plus heureux que moi.

Agréez, Monsieur et Cher Collègue, l'expression réitérée de mes sentiments affectueusement dévoués.

Ulysse Capitaine

À Monsieur Théodore Juste, directeur du Musée royal d'armures et d'antiquités.

Annexe 13. Lettre du 16 décembre 1863 adressée par Jules Bourdon à Ulysse Capitaine, et transmise par ce dernier à Théodore Juste.

Mon Cher Monsieur Capitaine,

Mille excuses de n'avoir pu répondre plus tôt à la communication que vous m'avez faite de la lettre de Mr. Juste.

J'ai longtemps hésité avant de prendre une décision sur l'objet de cette lettre. D'une part je reconnais que si le portail encastré dans le mur de ma cour a une grande valeur archéologique, il est nécessaire d'en assurer pour toujours la conservation en le plaçant dans un musée, et je ne puis que vous prier de remercier Mr. Juste de ses bonnes intentions à cet égard.

D'autre part c'est un vieux souvenir auquel je suis attaché, car ce portail a toujours figuré à la même place dans la maison que j'habite et qui appartient à ma famille depuis plus d'un siècle, il me serait quelque peu pénible de l'en voir enlever.

Je crois cependant qu'il est possible de concilier mes affections et les intérêts de l'archéologie.

Aussi longtemps que cette maison m'appartiendra le portail en question sera non seulement en parfaite sûreté mais aussi à l'entière disposition des personnes qui désireraient l'examiner ou en faire prendre une copie. S'il m'arrivait de vendre la maison, je le ferais préalablement détacher du mur pour le déposer dans l'un des musées du pays, j'en prends dès maintenant l'engagement.

Je profite de cette occasion pour vous témoigner mes regrets d'avoir été absent lorsque vous êtes venu chez moi avec M. Juste dont j'aurais vivement désiré faire la connaissance.

Agréé, je vous prie, l'assurance de mes sentiments affectueux.

Jules Bourdon.

Liège, 16 Xbre 1863.

Annexe 14 : NOTICES BIOGRAPHIQUES DES PRINCIPAUX AUTEURS ACTIFS
AVANT 1850

BÉTHUNE Félix (1824-1909)

Chanoine, numismate, fondateur de la *Société royale de Numismatique de Belgique*.

BEENKEN Hermann (1896-1952)

Médiéviste et historien de l'art de la Renaissance. Docteur en histoire de l'art à l'Université de Munich. Professeur à l'Université de Leipzig.

BOCK Franz (1823-1899)

Chanoine à Aix-la-Chapelle, archéologue, médiéviste, collectionneur.

BORNET Adolphe (1804-1875)

Docteur en droit. Juge d'instruction. Professeur d'histoire médiévale et d'histoire de Belgique, puis recteur à l'*Ulg* de 1848 à 1851.

BORMANS Stanislas (1835-1912)

Docteur en philosophie et lettres à l'*ULg*. Professeur de paléographie médiévale à l'*ULg*. Archiviste (Archives de l'État à Liège)

BOUTEMY André (1910-1974)

Codicologue. Médiéviste. Professeur à l'Université libre de Bruxelles. Spécialiste de l'enluminure mosane.

BRASSINNE Joseph (1877-1955)

Docteur en philosophie et lettres à l'*ULg*. Professeur d'Histoire de la gravure à l'*ULg*. Bibliothécaire en chef à l'*ULg*.

BRIGODE, Simon (1909-1978)

Architecte. Archéologue. Spécialiste de l'architecture médiévale. Professeur à l'Université de Louvain.

CAPITAINE Ulysse (1828-1871)

Industriel. Juge titulaire au Tribunal du Commerce.
Collectionneur

CLEMEN Paul (1866-1947)

Historien de l'art. Spécialiste de l'art rhénan. Professeur à l'Université de Bonn.

CLOQUET Louis (1849-1920)

Ingénieur des Ponts et Chaussées. Architecte. Archéologue. Professeur d'architecture à l'université de Gand.

COENEN Joseph (abbé) (1870-1958)

Docteur en philosophie et lettres à l'*Ulg*. Archéologue.
Aumônier à la prison Saint-Léonard.

COLLON-GEVAERT Suzanne (1902-1989)

Docteur en philosophie et Lettres à l'*ULg*. Historienne de l'art.

Professeur d'histoire de l'art à l'*ULg*.

de BEAUFFORT Amédée (1806-1858)

Bourgmestre de Wemmel. Membre puis président de la Commission royale des monuments (1836-1858). Membre de la Commission administrative de la bibliothèque royale de Bruxelles. Directeur du Musée d'armes anciennes, d'Armures, d'objets d'art et de numismatique (1835). Éditeur du journal *La Renaissance*.

de BORCHGRAVE d'ALTENA Joseph (1895-1975)

Docteur en philosophie et lettres à l'*ULg*. Historien de l'art.

Chargé de cours à l'*ULg*. Assistant, conservateur, puis conservateur en chef aux *MRAH*.

de BORMAN Camille (1877-1922)

Docteur en droit à l'*ULg*. Député permanent du Limbourg. Bourgmestre de Schalkhoven.

de CHESTRET de HANEFFE Jules (1833-1899)

Candidat en philosophie et lettres à l'*ULg*. Érudit.

DELSAUX Jean-Charles (1821-1893)

Architecte/restaurateur. Professeur à l'Académie de Liège. Architecte provincial de Liège (1845-1865).

DEMARTEAU Joseph (1842-1910)

Rédacteur en chef de la *Gazette de Liège*. Érudit.

de REIFFENBERG Frédéric (1795-1850)

Professeur de philosophie à l'Université de Louvain. Professeur d'histoire à l'Université de Liège. Membre de l'Académie de Bruxelles. Fondateur de la revue le *Bibliophile Belge*.

de ROBIANO François (1778-1836)

Homme politique catholique sous Guillaume Ier des Pays-Bas. Sympathisant actif à la création du royaume de Belgique. Gouverneur d'Anvers. 1er président de la *Commission royale des monuments*.

DESTRÉE Joseph (1853-1931)

Docteur en philosophie et lettres à l'*ULg*. Historien de l'art.

Conservateur aux *MRAH*.

DESTRÉE Jules (1863-1936)

Homme politique (POB). Docteur en droit. Militant pro-wallon. Fondateur de l'Assemblée wallonne. Membre de la Classe des Beaux-Arts de l'*Académie royale de Belgique*. Membre de la *Commission de coopération intellectuelle de la Société des Nations*.

FIERENS Paul (1895-1957)

Historien de l'art, écrivain et poète. Spécialiste de la peinture flamande. Conservateur en chef du Musée royal des Beaux-Arts de Bruxelles. Professeur d'esthétique et d'histoire de l'art des temps modernes à l'Université de Liège.

FRANCASTEL Pierre (1900-1970)

Historien et critique d'art français. Étudie la philologie classique à l'Université de la Sorbonne. Attaché au service architecture du château de Versailles en 1925. Docteur en histoire de l'Art à la Sorbonne en 1930. Professeur d'histoire de l'art à l'Institut français de Varsovie. Maître de conférence à l'Université de Strasbourg. Conseiller culturel à l'ambassade de France en Pologne, en 1945. Directeur d'étude en sociologie des arts plastique à la VIe section de l'*École pratique des Hautes Études*.

GOLDSCHMIDT Adolf (1863-1944)

Médiéviste. Historien de l'art. Formation en économie au *Realgymnasium* de Hambourg. Études en histoire de l'art à l'Université de Jena puis de Leipzig. Docteur en histoire de l'art à l'Université de Lübeck. Professeur extraordinaire à l'Université de Berlin, puis professeur ordinaire à l'Université de Halle. Meurt en exil à Bâle.

GRANDGAGNAGE Joseph (1797-1877)

Docteur en droit à l'*ULg*. Premier président de la cour d'appel de Liège.

HAGEMANS Gustave (1830-1908)

Rentier. Collectionneur. Égyptologue. Conservateur du Musée de l'*Institut archéologique liégeois*. Président de l'*Académie d'Archéologie de Belgique*.

HALKIN Joseph (1870-1937)

Docteur en philosophie et lettres à l'*ULg*. Historien. Professeur de géographie humaine à l'*ULg*.

HAMANN Richard (1879-1961)

Docteur en histoire de l'art et langues germaniques à l'Université de Berlin. Titulaire de la chaire d'histoire de l'art à l'Université de Marbourg. Fondateur du *Bildarchivs foto Marburg*. Membre honoraire de la *Deutsche Akademie der Wissenschaften*. Lauréat du *National Preis der DDR*.

HALKIN Léon (1872-1955)

Docteur en philosophie et lettres à l'*ULg*. Philologue. Professeur d'archéologie romaine à l'*ULg*.

HALKIN Léon-Ernest (1906-199)

Docteur en sciences historiques à l'*ULg*. Professeur d'histoire moderne et de critique historique à l'*ULg*.

HELBIG Jules (1821-1906)

Artiste-peintre. Restaurateur. Historien de l'Art. Co-fondateur et Vice-président de la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc* (1863), co-fondateur de l'école Saint-Luc à Liège (1880), directeur de la *Revue de l'Art chrétien*.

KURTH Godefroid (1847-1916)

Docteur en Sciences historiques à l'ULg. Professeur d'histoire médiévale et d'histoire de Belgique à l'ULg.

LAURENT Marcel (1872-1946)

Docteur en philosophie et lettres à l'ULg. Philologue. Historien de l'art. Professeur d'histoire de l'art médiéval à l'ULg. Attaché puis conservateur aux *MRAH*.

LAVALLEYE Émile (1811-1869)

Chargé de Cours à l'ULg. Professeur d'histoire et d'archéologie à l'*Académie des Beaux-Arts* de Liège.

LEJEUNE Jean (1914-1979)

Docteur en Histoire à l'ULg. Chargé de cours puis professeur du cours d'histoire de Belgique puis d'histoire de la Principauté de Liège. Échevin libéral des travaux publics et de l'Instruction publique. Président de l'a.s.b.l. *Le Grand Liège*.

LEMAIRE Raymond (1878-1954)

Chanoine. Archéologue spécialisé dans l'histoire de l'architecture et la restauration des bâtiments. Professeur d'Histoire du Bâtiment à l'UCL. Correspondant à la *Commission royale des Monuments et des Sites* pour la province du Brabant.

MAERE René (1869-1950)

Prêtre, assistant du chanoine Reusens à l'UCL. Membre puis vice-président de la *Commission royale des Monuments et des Sites*.

MÂLE Émile (1862-1954)

Élève de l'École normale supérieure. Agrégé en Lettres. Professeur de rhétorique à Saint-Étienne puis à Toulouse. Docteur en lettres. Chargé du cours d'histoire de l'art chrétien, puis titulaire de la chaire d'histoire de l'art à l'Université de la Sorbonne. Directeur de l'*École française de Rome* (1923-1937). Membre de l'*Académie française*. Membre de l'*Académie royale de Belgique*. Membre de la *British Academy*. Grand officier de la Légion d'honneur.

MASAI François (1909-1979)

Codicologue. Spécialiste de l'enluminure mosane. Docteur en philosophie et Lettres au Jury central de Bruxelles. Bibliothécaire à la Bibliothèque royale Albert Ier. Conservateur adjoint puis conservateur à la section des manuscrits. Chargé du cours d'histoire de la philosophie médiévale à l'ULB. Cofondateur et président du centre international de codicologie. Professeur à la faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université de Lille.

MORELOWSKI Marian (1884-1963)

Historien de l'art. Romaniste. Conservateur des collections d'art national à la Wavel. Professeur à l'Université de Vilnius. Professeur agrégé à la *KUL*. Professeur et directeur du Département d'histoire de l'art à l'Université de Wrocław.

PAQUAY Jean (abbé) (1878-1936)

Docteur en sciences morales et historiques. Vicaire à Tongres, puis doyen à Bilzen.

PIT Adriaan (1860-1944)

Historien de l'art hollandais. Licencié en droit à l'Université de Leiden. Diplômé de l'École du Louvre. Élève de Louis Courajod. Attaché au Département des Sciences et des Arts du Ministère de l'Intérieur (1894). Vice directeur puis directeur des collections d'art national du *Rijksmuseum* d'Amsterdam. Docteur honorifique en littérature anglaise à l'Université d'Utrecht. Inspecteur des *Rijksnijverheidsscholen*.

POLAIN Mathieu Lambert (1808-1872)

Docteur en philosophie et lettres. Historien. Conservateur des *Archives de l'État* à Liège.

REUSENS Edmond Henri Joseph (chanoine) (1831-1903)

Professeur de paléographie et d'archéologie chrétienne à l'Université catholique de Louvain.

Membre actif de la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*.

ROUSSEAU Félix

Docteur en philosophie et lettres à l'*ULg*. Conservateur des *Archives de l'État* à Namur. Chargé de cours à l'*UCL*, puis professeur de paléographie médiévale à l'*ULg*.

SCHAEPKENS Alexandre (1815-1899)

Peintre, graveur et archéologue. Frère de Théodore et d'Arnaud. Études à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers, puis de Bruxelles. Directeur de l'école municipale de dessin de Maastricht. Professeur de l'Athénée de Maastricht. Membre fondateur et premier président de la *Société historique et archéologique du Limbourg*.

SCHAEPKENS Arnaud (1816-1904)

Peintre et aquafortiste hollandais. Frère d'Alexandre et Théodore.

SCHAYES Antoine G. B. (1808-1859)

Conservateur en chef du Musée royal d'armures et d'artillerie.

SCHNITZLER Hermann (1905-1976)

Historien de l'art. Médiéviste. Spécialiste de l'orfèvrerie rhénane. Directeur du *Schnütgen Museum* depuis 1953.

SERVAIS Jean (1871-1969)

Instituteur. Conservateur des Musées Curtius et d'Ansembourg.

STIENNON Jacques (1920-)

Docteur en philosophie et lettres. Historien et historien de l'art. Professeur d'histoire, d'archéologie et de paléographie médiévale à l'ULg.

TULPINCK Camille (1861-1946)

Archéologue. Peintre. Spécialiste de la peinture murale. Fondateur de l'*Association pour la Publication des Monuments d'Art flamand*. Membre actif de la *Fédération archéologique et historique de Belgique*. Correspondant puis membre effectif de la *Commission royale des Monuments et des Sites*.

USENER Karl Hermann (1905 - 1971)

Historien de l'art. Médiéviste. Spécialiste de l'enluminure et de l'orfèvrerie rhéno-mosane. Professeur à l'Université de Munich. Membre associé étranger de l'*Académie royale d'Archéologie de Belgique*.

VAN BASTELAER René (1865-1940)

Historien et critique d'art. Conservateur du cabinet des estampes de la *Bibliothèque royale* de Bruxelles.

VAN DE CASTEELE Désiré (1839-1917)

Conservateur adjoint aux *Archives de l'État* à Liège. Conservateur des *Archives de l'État* à Namur.

VON FALKE Otto (1862-1942)

Histoire de l'art. Spécialiste de l'orfèvrerie et de la dinanderie rhéno-mosane. Formé aux Universités de Vienne, Rome et Berlin. Conservateur au *Kunstgewerbemuseum* de Cologne, puis directeur du *Kunstgewermuseum* de Berlin. Inspecteur des Monuments en Belgique, pendant la guerre 1914-1918.

WEALE W. H. James (1832-1917)

Archéologue et historien d'Art. Conservateur de la bibliothèque du *South Kensington Museum*. Membre correspondant de la Commission royale des Monuments et des Sites. Co-fondateur de la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*. Éditeur de la revue *Le Beffroi*.

BIBLIOGRAPHIE

ABRAHAM W., *Pontificale biskupów Krakowskich z XII wieku*, Polska Akademia Umiejętności, Wydział Historyczno-Filozoficzny, Rozprawy. Seria II, t. XLI, nr 1, Cracovie, 1927.

ABRY L., *Les Hommes illustres de la nation liégeoise, 1715*, H. HELBIG et S. BORMANS (éd.), Liège, 1867.

ADAM E., *Zur mittelalterlichen Architektur an Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, Cologne, II, 1973, p. 143-150.

ADHÉMAR J., *Les influences antiques dans l'art du Moyen Âge français, recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Londres, 1937.

af UGGLAS C.R., *Gotländska Silverskatter från Valdemarstägets tid*, Oslo, 1936.

AGT, J. J. W., *Van Roermonds Munsterkerk voor en na Cuypers*, dans *Opus Musivum*, Assen 1964.

AIGRET N. J., *Histoire de l'église et du chapitre de Saint-Aubain à Namur*, 1881.

ALEXANDRE J., *le Chronicon rhythmicum*, Société des Bibliophiles liégeois, Liège, 1882.

ANDERSON A., *English influence in Norwegian and Swedish Figure sculpture in wood*, Stockholm, 1950.

ANFRAY M., *L'abbaye d'Orval*, Paris, 1939.

Annales Rodenses, facsimile, avec étude critique, P.C. BOEREN en G.W.A. PANHUYSSEN (éd.), Assen, 1968.

ANSELME, *Gesta episcoporum leodiensium* dans *Monumenta Germanicæ Historica*, SS, t. VII.

ANTHON C. E., *A pilgrimage to Trèves through the valley of the Meuse and the forest of Ardennes in the year 1844*, New York, 1845.

APPUHN H., *Beobachtungen und Versuche zum Bildnis Kaiser Friedrichs I Barbarossa in Cappenberg*, dans *Aachener Kunstblätter*, 44, 1973, p. 168 et sv.

APPUHN H., *Meisterwerke der Niesersächsischen Kunst des Mittelalters*, Bad Honnef, 1963.

APPUHN H., *Schatzkammer in Deutschland, österreich un der Schweiz, Führer zu Kirchlinchen und weltlichen Kostbarkeiten*, Düsseldorf, 1984.

ARNETH J. et VON CAMESINA A., *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg in Österreich, gefertigt im 12 Jahrhundert von Nikolaus von Verdun*, Vienne, 1844.

ARQUIÉ-BRULEY F., *Debruge-Duménil (1788-1838) et sa collection d'objets d'art*, dans *Annali della scuola Normale Superiore di Pisa (Classe di lettere et filosofia)*, serie III, vol XX, 1, 1990, p. 221-248.

ARQUIÉ-BRULEY F., *Un précurseur : le comte de Saint-Morys (1772-1817), collectionneur « d'antiquités nationales »*, dans *Gazette des Beaux- Arts*, 1981, p. 61-77.

AUBENAS S. et SMITH M. H., *La naissance de l'illustration photographique dans le livre d'art : Jules Labarte et l'Histoire des Arts industriels (1847-1875)*, dans *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 158, 2000, p. 169-196.

AUBIN, H., *Geschichtliche Grundlagen der Kultur des Frühmittelalters zwischen Maas und Harz*, dans *Karolingische und Ottonische Kunst*, Wiesbaden 1957.

AUS'M WEERTH E., *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in der Rheinlanden*, Leipzig-Bonn, I, 1857; II, 1859; III, 1866.

AUS'M.WEERTH E., *Der reliquien und Ornamentenschatz der Abteikirche zu Stablo*, dans *Jahrbuch des Vereins von Alterhumsfreunden im Rheinland*, 46, 1869.

BAIRD A., *The Shrine of S. Hadelin, Visé*, dans *The Burlington Magazine*, XXXI, nr CLXXII, july, 1917, p. 20-sv.

BAIX FRANCOIS, *Étude sur l'abbaye et principauté de Stavelot-Malmédy*, vol. 1, *L'abbaye royale et bénédictine des origines à l'avènement de Saint Poppo (1021)*, Paris-Charleroi, 1924.

BALACE S., *Hugo sous l'angle historiographique*, dans les actes du colloque *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 79-86.

BALACE S., *Les influences antiques dans l'art mosan du XIIe siècle*, Mémoire de licence non publié, ULg, 1992-1993.

BALACE S., *Les influences antiques dans l'orfèvrerie mosane*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, pp. 136-143.

BALACE S., *Les influences antiques dans l'orfèvrerie mosane*, dans *l'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane, du XIe au XIIIe siècle*, p. 136-143.

BALAU S., *Essai de traduction de l'inscription inférieure de la cuve baptismale de Saint-Barthélemy*, dans *Actes du Congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique*, Liège, 1909, p. 77-79.

BALAU S., *La bibliothèque de l'abbaye de Saint-Jacques à Liège*, dans *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, t. 71, 1902, p. 1-61.

- BALAU S., *Les sources de l'histoire de Liège au Moyen Âge. Étude critique*, Bruxelles, 1903.
- BALDWIN SMITH E., *The Architectural symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages*, Princeton 1956.
- BALTRUSAITIS J., *Formation. Déformation. La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1986.
- BALTRUSAITIS J., *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.
- BALTRUSAÏTIS J., *la stylistique ornementale romane*, Paris, 1931.
- BALTRUSAITIS J., *Le Moyen Âge fantastique*, Paris, 1981.
- BANDMANN G., *Die Vorbilder der Aachener Pfalzkapelle*, dans *Karl der Große. Lebenswerk und Nachleben*, W. BRAUNFELS w. (éd.) Volume III, in: *Karolingische Kunst*, Düsseldorf 1965, p. 424 et sv.
- BANDMANN G., *Früh-und Hochmittelalterliche Altaranordnung als Darstellung*, dans *Das erste Jahrtausend*, V. H. ELBEN (éd.), Düsseldorf 1962, p.371 et sv.
- BANDMANN G., *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin 1951.
- BANDMANN G., *Zur Bedeutung der romanischen Apsis*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 15, 1953, pp. 28-46.
- BÄNSCH, B., *Kölner Goldschmiedekunst um 1200. Muster und Modelle*. Inaugural Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischer Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster (Westf.), Munster, 1984.
- BARNET P., *Beasts of Every Land and Clime : An introduction to Medieval Aquamanilia*, dans *Lions, dragons and other beasts, Aquamanilia of the Middle Ages, Vessels for Church and Table*, New York, 2006.
- BARRAL I., ALTET X., AVRIL Fr. et GABORIT-CHOPIN D. *Le Temps des Croisades. Le monde roman 1060-1220*, Paris, 1984.
- BARRAL I., ALTET X., AVRIL Fr. et GABORIT-CHOPIN D., *Les Royaumes d'Occident. Le monde roman 1060-1220*, Paris, 1983.
- BARSALI I. B., *L'orfèvrerie médiévale*, Milan, 1966.
- BAUCH K., *Kunst des 12. Jahrhunderts an Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, Cologne, II, 1973, p. 151-166.
- BAUCH K., *Kunst des 12. Jahrhunderts an Rhein und Maas*, in *Rhein und Maas. Kunst un Kultur. 800-1400*, 2, Cologne, 1973.

BAUM J., *Die Lütticher Bildnerkunst im 14 Jahrhundert*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), Band I, Munich, 1923, p. 163-176.

BAUMGARTEN J. H., *Die Kuppelreliquiar aus dem Welfenschatz (Berlin) und von Hoch-Elten (London). Eine vergleichende Untersuchung*, Bochum, 1980.

BAUMGARTEN J.-H., *Kölner Reliquienschreine*, Cologne, 1985.

BAYER C., *Les fonts baptismaux de Liège : qui les bœufs figurent-ils ? Étude historique et épigraphique*, dans *Cinquante années d'études médiévales. À la confluence de nos disciplines*. Actes du colloque organisé à l'occasion du cinquantième anniversaire de la fondation du CESCO de Poitiers, 1-4 décembre 2003, Turnhout, 2005, p. 665-726.

BAYER M. M. C., *Les fonts baptismaux de Liège : Qui les bœufs soutenant la cuve figurent-ils ?*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p. 43-116.

BEAURY L., *Rapports entre les vitraux et les miniatures de manuscrits de la fin du XIe siècle au début du XIVe siècle. Influences réciproques*, in *Position de thèses des élèves de l'École du Louvre (1911-1944)*, Paris, 1944.

BECKWITH J., *Early Medieval Art, Carolingian-Ottonian-Romanesque*, Londres, 1974.

BECQUET T., *Le Christ de Tancremont*, Verviers, 1932.

BEENKEN H. *Schreine und Schranken*, dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 2, 1926, p. 65-84.

BEENKEN H., *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924.

BEITZ E., *Rupertus von Deutz. Seine Werke und die Bildende Kunst*. dans *Verlag des kölnischen Geschichtsvereins*, Cologne, 1930..

BELLMAN FRIEDRICH B., *Zur Bau-und Kunstgeschichte der Stiftskirche von Nivelles*, Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte n°8, Munich, 1941.

BEQUET A., *Orfèvrerie du XIIIe siècle*, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, XII, 1872-1873, p. 151-157.

BÉRARD F., FEISSEL D., PETITMENGIN P., SEVE M., *Guide de l'épigraphiste*, Paris, 1989.

BERGMANS A. et BUYLE M., *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen*, Louvain, 1994.

BERGMANS A., DECONINCK E., SMEYERS M. et VERMEIREN R., *Inventaris van de Archivalia van Jules Helbig*, Leuven, 1996.

BERGMANS A., *Een mystieke bruid anno 1300. La douce Madeleine ?*, dans la catalogue de l'exposition *Hooglied. De beeldwereld van religieuze vrouwen in de Zuidelijke Nederlanden vanaf 13de eeuw*, Bruxelles, 1994, p. 264-270.

BERGMANS A., *Middeleeuwse Muurschilderingen in de 19de eeuw*, Louvain, 1998.

BERLIÈRE U., *L'abbaye de Florennes*, dans *Revue bénédictine*, t. 6, 1889, p.60-71.

BERLIÈRE U., *L'abbaye de Lobbes*, dans *Revue bénédictine*, t. 5, 1888, p. 302-399.

BERLIÈRE U., *L'abbaye de Saint-Gérard*, dans *Revue bénédictine*, t. 5, 1888, p. 169-223.

BERLIÈRE U., *L'abbaye de Saint-Laurent de Liège*, dans *Revue bénédictine*, t. 7, 1890, pp. 13-26.

BERLIÈRE U., *La sécularisation de l'abbaye de Saint-Jacques à Liège (1785)*, dans *Revue bénédictine*, t.33, 1921, p.173-189, t.34, 1922, p. 46-118.

BERLIÈRE U., *Note sur un ancien psautier manuscrit du prieuré d'Hastière*, dans *Revue bénédictine*, t. 9, 1892, p. 109-112.

BERLIÈRE U., *Une colonie de moines liégeois en Pologne au XIIIe siècle*, dans *Revue bénédictine*, VIII, 1891, p. 112-116.

BERTAND, E., *Sculptures et objets d'art précieux du XIIIe au XVIe siècle*, Brimo de Laroussilhe, Paris, 1993.

BERTHOLET P. et HOFFSUMMER P., *L'église-halle des Saints Hermes et Alexandre à Theux. Histoire et archéologie d'un édifice singulier*, dans *Bulletin de la Société verviétoise d'Archéologie et d'Histoire*, 65, 1986, p.1-308.

BERTIN A., *Bibliothèque de Fr. Douce à Oxford*, Paris, 1840.

BETHUNE de VILLERS J., *Anciennes peintures murales aux ruines de Saint-Bavon à Gand* dans *Revue de l'art Chrétien*, 1890, p. 361-372.

BÉTHUNE L., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 1904, p. 10-16.

Bibliotheca Phillipica. A catalogue of the Philipps manuscripts, n° 1388-2010, Cheltenham, 1886.

BIRON I., MOREL D., BOREL T., *Les triptyques reliquaires Dutuit de l'œil du connaisseur à l'examen en laboratoire histoire d'une réhabilitation*, dans *Technè*, n° 8, 1998, p. 97-106.

BISSCHOFF B., *Mittelalterliche Schatzverzeichnisse. Erster Teil: von der Zeit Karls des Grossen bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts*, München, 1967.

BLOCH P. et SCHNITZLER H., *Die ottonische kölnner Malerschule*, 2 vols. In-4°, Düsseldorf, 1967-1970.

BLOCH P., Bronzekruzifixe in der Nachfolge des Reiner von Huy, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, Cologne, II, 1973, p. 251-262.

BLOCH P., *Das Steinfeld-Missale*, dans *Aachener Kunstblätter*, 22, 1961, p. 37-60.

BLOCH P., *Historische Kopien und neuzeitliche Fälschungen mittelalterlicher Bronzen*, dans *Ex ære solido. Bronzen von der Antike bis zur Gegenwart*, p. 291-306.

BLOCH P., *Nachwirkungen des Alten Bundes in der christlichen Kunst*, dans *Monumenta Judaica*, Cologne, 1963.

BLOCH P., *Romanische Bronzekruzifixe*, dans *Bronzegeräte des Mittelalters*, V, Berlin 1992.

BLOCH P., *Siebenarmige Leuchter in christliche Kirchen*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 23, 1961, p. 188 et sv.

BLOCH P., *Zur Deutung des sog. Koblenzer Retables im Cluny-Museum*, dans *Das Münster*, 1961, p. 256 et sv.

BLOUARD R., *Saint Gérard de Brogne*, dans *Le Guetteur wallon*, 3, 1959, p. 61-140.

BOASE T. S., *English Art 1100-1216*, Oxford, 1957.

BOCK F. et WILLEMSSEN M., *Antiquités sacrées conservées dans les anciennes collégiales de S. Servais et de Notre-Dame à Maastricht*, Maastricht, 1873.

BOCK F., *Das heilige Köln*, Leipzig, 1858.

BOCK F., *Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa in Karolingischen Münster zu Aachen und die formverwandten Lichterkronen zu Hildesheim und Comburg*, Leipzig, 1864.

BOCK F., *Karls des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschatze*, Aix-la-Chapelle, 1866.

BOECKELMANN, W., *Von den Ursprüngen der Aachener Pfalzkapelle*, in : WRJ, 1957.

BOECKLER A., *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin-Leipzig, 1930.

BOECKLER A., *Corveyer Buchmalerei unter Einwirkung Wibald von Stablo*, dans *Westfälische Studien*. Beiträge zur Geschichte der Wissenschaft, Kunst und Literatur in Westfalen, Aloïs Böhner zum 60. Geburtstag gewidmet, Leipzig, 1928, p. 133-147.

BOECKLER A., *Die Regensburg-Prüfeninge Buchmalerei des XII, und XIII Jahrhunderts*, 2 vol. Munich, 1924-1925.

BOEREN P. C., *De abdij Rolduc : godsdienstig en cultureel centrum van het hertogdom Limburg 1104-1804*, Maastricht 1945.

BOEREN, P., C., *Beschouwingen over het oudste Rolduc (1104-1300)*, dans *het Maasgouw* , 1946, p.40-67.

BOES G., *L'Abbaye de Saint-Trond, Des origines jusqu'à 1155*, Tongres, 1970.

BOESPFLUG F., *Quand dieu le Père s'incline vers son fils. À propos des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège et du baptême du Christ comme théophanie dans l'art médiéval d'Occident (XIe - XIIIe siècles)*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p. 169-198.

BONAFFÉ E., *Préface*, dans *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance composant l'importante et précieuse collection Spitzer*, dont la vente publique aura lieu à Paris 33 rue de Villejust, du lundi 17 avril au vendredi 16 juin 1893, publique les vendredi 14 et samedi 15 avril 1893 de une heure à cinq heure et demie).

BORMANS S. (éd.), *Chronique de Mathias de Lewis, publiée d'après un manuscrit du XIVe siècle*, Société des Bibliophiles liégeois, Liège, 1865.

BORMANS S., *Les manuscrits de l'abbaye de Saint-Trond en 1538*, dans *Bulletin de la Société des Bibliophiles liégeois*, t. 4, 1888-89, p. 33-40.

BORMANS ST., *Liste des objets enlevés à Liège, par les troupes de Charles le Téméraire en 1468*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 8, 1866, p. 181-207.

BOSMAN A. F. W., *De onze Lieve Vrouwkerk te Maastricht. Bouwgeschiedenis en historische betekenis van de oostpartij*, Utrecht-Zutphen 1990.

BOSSIROY D., MARTINOT L., JOASSIN A., GUILLAUME J. et RABET L., *Église Saint-Barthélemy à Liège. Analyses des prélèvements extraits des fonts baptismaux*, Rapport I. S. Se. P. n° 324, 2000, p. 1-26.

- BOUILLE T., *Histoire de la ville et du Pays de Liège*, tome 1, Liège, 1725.
- BOULMONT G., *Lobbes, son abbaye et son église romane*, dans *Annales du XVIII^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Mons, 1904.
- BOUSSARD F., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *la Fonderie Belge*, 9-10, 1958, p. 280-283.
- BOUTEMY A., *L'enluminure lotharingienne du Xe au XIII^e siècle*, dans *Miscellanea Tornacensia*. Mélanges d'archéologie et d'histoire, Congrès de la fédération archéologique et historique de Belgique, Tournai, 1949, t. I, Bruxelles, 1951.
- BOUTEMY A., *La Bible de Parc*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 23, 1954, p. 130-131.
- BOUTEMY A., *La miniature (VIII^e-XIII^e siècle)*, dans E. DE MOREAU , *Histoire de l'Église en Belgique*, II, *la formation de l'Église médiévale*, Bruxelles, 2^e éd., 1947, pp. 311-362.
- BOUTEMY A., *Le manuscrit à peintures*, dans le catalogue de l'exposition *Trésors des abbayes de Stavelot, Malmédy et dépendances*, in-4°, Abbaye de Stavelot, 1965, pp. 9-14.
- BOUTEMY A., *Le ms. Lat. 11580 de la B.N. de Paris est-il liégeois ?* dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 19, 1950, p. 88.
- BOUTEMY A., *Les « évangiles » de Dinant (Manchester, Jhon Rylands Library, ms latin n. 11)*, dans *Études d'histoire et d'archéologie namuroise dédiées à Ferdinand Courtoy*, Gembloux, 1952, pp. 335-353.
- BOUTEMY A., *Les enlumineurs de l'abbaye de Saint-Amand*, dans *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'Art*, t. 12, Anvers, 1942, pp. 131-167.
- BOUTEMY A., *Les peintures de manuscrits à Stavelot dans la première moitié du XI^e siècle*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 24, 1955, pp. 107-108.
- BOUTEMY A., *Notes sur des manuscrits classiques de la Bibliothèque Royale de Belgique (Supplément au catalogue de P. Thomas)*, dans *Latomus*, t. 3, 1939, pp. 183-206 et 264-298.
- BOUTEMY A., *Quelques aspects de l'oeuvre de Sawalon, décorateur de manuscrits de l'abbaye de Saint-Amand*, dans *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 9, Anvers, 1939, pp. 299-316.

BOUTEMY A., *Quelques directions à imprimer aux études de latin médiéval et de paléographie*, dans *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à J. MAROUZEAU*, Paris, 1948, pp. 61-71.

BOUTEMY A., *Quelques manuscrits parents de la « Bible » de Saint-Hubert*, dans *Scriptorium*, t. 1, 1946-1947, pp. 319-320.

BOUTEMY A., *Un grand abbé du XIe siècle. Olbert de Gembloux*, dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, t. 40, 1935, pp. 43-85.

BOUTEMY A., *Un manuscrit de Gembloux retrouvé parmi les « Codices Tornacenses » de la Bibliothèque Nationale de Paris (latin 5795)*, dans *Mélanges Félix Rousseau*, Bruxelles, 1958, pp. 111-126.

BOUTEMY A., *Une pièce à verser au dossier Framegaud*, dans *Scriptorium II*, 1948, p. 280.

BOUTEMY, A., *Manuscrits pré-romans du pays mosan*, L'art mosan. Journées d'études, Paris 1953, p.51 et sv.

BOUTEMY, A., *Nouvelles réflexions sur les Évangiles de Notger*, dans *Annales du XXXVIe Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Gand, 1956, p.481 et sv.

BOVY J. P., *Promenades historiques dans le Pays de Liège*, Liège, Collardin, 2 vol., 1838-1839.

BRADLEY J. W., *A dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers and copyists*, 3 vols. In-8°, Londres, 1887-1889.

BRASSINNE J., *Psautier liégeois du XIIIe siècle*, Bruxelles, s.d.

BRASSINNE J., *Psautier liégeois du XIIIe siècle. Reproduction de 42 pages enluminées du manuscrit 431 de la bibliothèque de l'Université de Liège*, Bruxelles, s.d. (1923)

BRASSINNE, J., *Monuments d'art mosan disparus*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 1938, p.143 et sv.

BRAUER B., *Pre-eyckian painting in the mosan valley 1380-1430*, PHD Thesis, Ann Arbor, 1984.

BRAUN J., *Das christliche Altargeräte in seinem Sinne und seiner Entwicklung*, Munich, 1931.

BRAUN J., *Der chrisliche Altar*, Munich, 1924.

BRAUN J., *Der Dreikönigenschrein jetzt und einst*, dans *Stimmen der Zeit*, CXV, 1928, p. 130-143.

BRAUN J., *Der Heribertschrein zu Deutz, seine Datierung und seine Herkunft*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 6, 1929, p. 109-123.

BRAUN J., *Die reliquiare des christliche Kultes und ihre Entwicklung*, Fribourg en Br., 1940.

BRAUN J., *Ein Dokument zur Entstehungsgeschichte der grosse Schreine des 12. und 13. Jahrhunderts*, in Festschrift zum sechzigsten Geburtstag von Paul Clemen, 1926.

BRAUN J., *Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit*, in *Sammelbände zur Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbe*, Munich, 1922.

BRAUN J., *Nicolaus von Verdun*, dans *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Thieme et Becker, 25, Leipzig, 1931, p. 452-453.

BRAUN J., *Die Ikonographie des Dreikönigenschreines*, *Kunstwissenschaftliches Jahrbuch des Görresgesellschaft*, 1, 1929, p. 29-39.

BRECK J., *Notes on some mosan Enamels*, dans *Metropolitan Museum Studies*, I, New York, 1928.

BRENK B., *Die Werkstätten der Maastrichter Bauplastik des 12 Jahrhunderts*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 1976, p. 46-64.

BREPOHL E., *Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst*, Leipzig, 1987.

BRESSERS J., *Een kort overzicht der Middeleeuwsche muurschildering*, dans *Jaarboek der gilde van Sint-Lukas en Sint Josef te Gent*, t. I, 1892, p. 39-48.

BRIGODE S., *L'architecture cistercienne en Belgique*, in *Aureavallis*, pp. 237-46.

BRIGODE S., *L'Architecture religieuse dans le sud-ouest de la Belgique*. Vol. 1, *Des origines à la fin du XIe siècle*, Bruxelles, Commission royale des monuments et des sites, 1950.

BRIGODE SIMON, *L'Architecture romane dans le bassin de l'Escaut et l'architecture gothique tournaisienne*, dans *La Wallonie*, p. 363-74.

BRIGODE, S., *Les églises romanes de Belgique*, Bruxelles, 3^{ème} édition, 1944.

BRISAC C. et LÉNIAUD J.-M., *Adolphe-Napoléon Didron ou les média au service de l'art chrétien*, dans *Revue de l'art*, 1987, p. 40 et sv.

BRODSKY J., *The Stavelot Triptych. Notes on a Mosan Work*, dans *Gesta*, XI, 1, 1972, p. 19-33.

BRULET R., *La céramique mosane. Les premières productions*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, pp. 215-221.

BRUNET G., *Catalogue des livres et des manuscrits légués à la bibliothèque Bodleiane d'Oxford par Sir Francis Douce*, dans *Dictionnaire de bibliologie catholique*, Paris, 1860.

BRUSCH K., *The Shaping of Art History, Wilhelm Vöge, Adolf Goldschmidt and the Study of Medieval Art*, Cambridge University Press, 1996.

BRUYÈRE P., *L'Église Saint-Martin de Visé*. Guide du visiteur, Visé, 1987, p. 43-51.

BUCHHAUSEN H., *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun : Art, Theology and Politics*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 39, 1974, p. 2-6.

BURGER W., *Trésors d'art exposés à Manchester en 1857 et provenant des collections royales, des collections publiques et des collections particulières*, Paris, 1857.

BUSCH H. B., *Vorromanische Kunst und ihre Wurzeln*, Francfort/Main, 1961.

BUSCH H. et LOHSE B., *Romanische Plastik in Europa*, Francfort/ Main, 1961.

BUSCH H. et LOHSE B., *Wunderwelt der Schreine, Meisterwerke mittelalterliche Goldschmiedekunst.*, Francfort/Main, 1959.

BUSCH H., *L'art roman du Saint-Empire*, Paris, 1963.

BUSCHHAUSEN H., *Der Verduner Altar: Das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne, 1980.

BUSCHHAUSEN H., *The Theological Sources of the Klosterneuburg Altar-piece*, dans *The Year 1200: A Symposium*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 119-138.

BUSCHHAUSEN H. et H., *Studien zu den typologischen Kreuzen der Ile-de-France und des Maaslandes*, dans *Die Zeit der Staufer. Geschichte, Kunst und Kultur*, vol. 5, Vorträge und Forschungen, Stuttgart 1979, p. 247-277.

BUSCHHAUSEN H., *The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun : Art, Theology and Politics*, dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 39, 1974, p. 1-32.

BUSCHHAUSEN H., *Die Maasländischen Emailplatten im Schatz der Kathedrale zu Troyes (Aube)*, Wenen, 1972.

BUYLE A., *La châsse de Saint Symphorien*, Mémoire de licence présenté à l'Université de Louvain-la-Neuve, Section d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, 1980.

BYVANCK A.-W., *La miniature dans les Pays-Bas septentrionaux*, Paris, 1937.

Cabinet d'antiquités romaines, celtes, gauloises, égyptiennes et de divers peuples du nord, composant l'une des parties appartenant à M. Le comte de Renesse-Breidbach, à Coblenz, dessinées d'après les originaux par M. G. WELCKER, à Coblenz dans les années 1820 à 182.

CAHIER C. et MARTIN A., *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*. Collection de Mémoires sur l'orfèvrerie et les trésors d'Aix-la-Chapelle, de Cologne, etc., ..., 2 vol, Paris, 1847-1849.

CAHIER C., *Nouveaux Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen Âge*. Vol. II : *Ivoires, miniatures, émaux*, Paris, 1874.

CAHIER C., *Cinq plaques d'ivoire sculpté représentant la mort de Jésus-Christ*, dans *Mélanges d'archéologie*, tome II, 1851, p. 39-76.

CAILLET J. P., *L'antiquité classique, le haut moyen âge et Byzance au musée de Cluny*, Paris, 1985.

CAMERON M. H. K., *The metals used in Monumental brasses*, dans *Transactions of the Monumental Brass Society*, Vol. VIII, part IV, Décembre 1946.

CAMESINA A. , *Das Niello-Antependium zu Klosterneuburg*, Vienne, 1844.

CAMPBELL M., "Scribe faber lima": *A crozier in Florence Reconsidered*, dans *The Burlington Magazine*, Vol. 121, No. 915, 1979, p. 364-369.

Canonici leodiensis Chronicon rhythmicum, W. WTTENBACH (éd.), dans *Monumenta Germaniae historica, Scriptores*, t. XII, p. 419.

CAPITAINE U., *Correspondance de Bernard de Montfaucon, bénédictin, avec le Baron G. de CRASSIER, archéologue liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 2, 154, p. 347-424.

CAPITAINE U., *Rapport sur les travaux de l'Institut archéologique liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome I, 1852, p. XIX.

CASSART J., *La restauration de la châsse de Notre-Dame en 1889-1890*, dans *Annales de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai*, XXIV, 1974, pp. 96-110.

Catalogue d'une magnifique et précieuse collection de livres, de manuscrits et d'incunables, gravures, estampes, dessins, peintures, etc., délaissés par feu Messire Jean baron de Pemichy – van Huerne. Ancien sénateur.bourgmestre de la ville. Bruges, 1860.

Catalogue d'une superbe collection d'antiquités du moyen âge, objets d'art et curiosités, faisant partie du magnifique cabinet délaissé par feu M. Le comte Clemens-

Wenceslas de RENESSE-BREIDBACH, n° 5 (Vente à Anvers, par TER BRUGGEN, le 3 juin 1836), Anvers, 1836, 48p, in 8°.

Catalogue d'une très belle collection de livres de la bibliothèque délaissée par feu le comte C-W. De RENESSE-BREIDBACH, n°3 (Vente à Anvers, 2 novembre 1835), Anvers, 206 p., in 8°.

Catalogue de 35,000 médailles, monnaies et jetons, composant le superbe médailler délaissé par feu M. Le comte C.-W. DE RENESSE-BREIDBACH (Vente par le greffier TER BRUGGEN, en sa demeure, ...) le 1er septembre 1836, n° 6, Anvers, 1836.

Catalogue de l' *Exposition de l'art ancien au pays de Liège*, Liège 1905.

Catalogue de l'exposition *Ars Sacra*, Munich, 1950.

Catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1952.

Catalogue de l'exposition *Arti del Medio Evo e del Rinascimento. Ommaggro oi Carrand 1889-1989*, Florence, 1989.

Catalogue de l'exposition *Arts religieux*, Tournai, 1958.

Catalogue de l'exposition *Chercheurs d'or et orfèvres des temps anciens*, Saint-Germain-en-Laye, 1990-1991.

Catalogue de l' *Exposition d'Art Chrétien*, Malines, 1864.

catalogue de l'exposition *Das Kabinett des Baron von Hüpsch*, Darmstadt 2006.

Catalogue de l'exposition *Das Reich der Salier*, Spire, 1992.

Catalogue de l' *Exposition de l'art ancien au pays de Liège et des anciens arts wallons*, Liège 1930.

Catalogue de l' *Exposition de l'art ancien au pays de Liège*, Liège 1881.

Catalogue de l' *Exposition de l'art ancien au pays de liège*, Paris 1924.

Catalogue de l'exposition *Der Meister des Dreikönigen-Schreins*, Cologne, 1964.

Catalogue de l'exposition *Die Sammlung des Baron von Hüpsch. Ein kölnner Kunstkabinett um 1800*, Cologne, 1964.

Catalogue de l'exposition *Die Zähringer*, Sigmaringen, 1982.

Catalogue de l'exposition *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart, 1977.

Catalogue de l'exposition *Elfenbeinarbeiten von der Spätantike bis zum hohen Mittelalter*, Darmstadt, 1977.

Catalogue de l'exposition *English romanesque Art, 1066-1200*, Londres, 1984.

Catalogue de l'exposition *Franconia Sacra*, Würzburg, 1952.

Catalogue de l'exposition *Grosse Kunst aus tausend Jahre Kirchenschätze aus dem Bistum Aachen*, dans *Aachener Kunstblätter*, 36, 1968.

Catalogue de l'exposition *Karl der Grosse. Werk und Wirkung*, Aix-la-Chapelle, 1965.

Catalogue de l'exposition *Kunst des frühen Mittelalters*, Bern, 1949.

Catalogue de l'exposition *Kunst und Kultur im Weserraum 800-1600*, Corvey, 1966.

Catalogue de l'exposition *Kunstschatze des Hessischen Landesmuseum*, Darmstadt, in-8°, 1948.

Catalogue de l'exposition *L'Art roman*, Barcelone et Saint-Jacques de Compostelle, 1961.

Catalogue de l'exposition *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe (Ve-XVIIIe siècle)*, Palais des Beaux-Arts, 5 octobre 2007/ 20 janvier 2008, Bruxelles, 2007.

Catalogue de l'exposition *Le trésor de Saint-Marc à Venise*, Paris, 1984.

Catalogue de l'exposition *Les Manuscrits de la Principauté de Liège, par le Service Culturel de la Province de Liège*, Bibliothèque de Chiroux, Liège, 1976.

Catalogue de l'exposition *Les Trésors des églises de France*, Paris, 2° édition, 1965.

catalogue de l'exposition *Liège et Bourgogne*, Liège, 1968.

Catalogue de l'exposition *Medieval Art from Private Collection*, New-York, 1968-1969.

Catalogue de l'exposition *Millénaire de Saint Laurent de Liège, église, abbaye, hôpital militaire*, Liège, 1968.

Catalogue de l'exposition *Monumenta Annonis. Köln und Siegburg. Weltbild und Kunst im hohen Mittelalter*, Anton Legner (éd.), Cologne, 1975.

Catalogue de l'exposition *Ornamenta Ecclesiae*, Cologne, 1985.

Catalogue de l'exposition *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, Bruxelles, 1972.

Catalogue de l'exposition *Sankt Elisabeth – Fürstin – Dienerin – Heilige*, Marburg, 1981-82.

Catalogue de l'exposition *Schatkamers uit het Zuiden*, Utrecht, 1985.

Catalogue de l'exposition *Schatzkunst Trier*, Trèves, 1984.

Catalogue de l'exposition *Sint Donaas Brugge. Leven en dood van een Kathedraal*, dans *MUSEUM bulletin*, 2000, n° 7-9.

Catalogue de l'exposition *Splendeur de Byzance*, Bruxelles, 1982.

Catalogue de l'exposition *Suevia Sacra*, Augsburg, 1973.

Catalogue de l'exposition *Tesori dell'arte mosana (950-1250)*, Rome, Palazzo Venezia, 8 novembre 1973-2 janvier 1974, Rome, 1973.

Catalogue de l'exposition *the Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the true Cross*, N.-Y., 1980.

Catalogue de l'exposition *The Year 1200*, N.-Y., 1970.

Catalogue de l'exposition *Trésors anciens et nouveaux de Wallonie, ce curieux pays curieux*, L. BUSINE (sous la dir.), Palais des Beaux Arts, Bruxelles, 2008.

Catalogue de l'exposition *Trésors d'art religieux au Pays de Visé et saint Hadelin*, Visé, 1988.

Catalogue de l'exposition *Trésors d'art. saint Remacle et saint Lambert*, Stavelot, 1968.

Catalogue de l'exposition *Trésors de la collégiale d'Amay*, Amay, 1989.

Catalogue de l'exposition *Trésors sacrés*, Tournai, 1971.

Catalogue de l'exposition *Un double regard sur 2000 ans d'art wallon*, L. SABBATINI (sous la dir.), Musée d'Art wallon, Liège, 2000.

Catalogue de l'exposition *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*, Paris-Cologne, 1996.

Catalogue de l'exposition *Werdendes Abendand an Rhein und Ruhr*, Essen, 1966.

Catalogue de l'exposition *Westfalia Sacra*, Münster, 1952.

Catalogue de l'exposition *Wibald, abbé de Stavelot-Malmédy et de Corvey – 1130-1158*, Stavelot, 1982.

Catalogue de l'exposition, *Trésors d'Art de la vallée de la Meuse. Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, in-8°, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1952.

Catalogue de l'exposition, *Trésors des abbayes de Stavelot, Malmédy et dépendances*, Stavelot, 1965.

Catalogue de l'exposition, *Uit de Schatkamers der Middeleeuwen von Karel de Grote tot Karel de Vijfde*, Bruxelles-Amsterdam, 1949.

Catalogue de la Bibliothèque de feu M. Fr. Vergauwen Membre du Sénat, Président de la Société des Bibliophiles flamands. In-8°, 25 x 18,5 cm, 231 pp, 1325 lots, Bruxelles, 1883.

Catalogue de la collection Botkine, Saint-Pétersbourg, 1911.

Catalogue des livres de la bibliothèque de la célèbre ex-abbaye de Saint-Jacques à Liège dont la vente se fera publiquement au plus offrant, sur les cloîtres de la dite Ex abbaye, le 3 mars 1788, et jours suivants, à deux heures précises de relevée, in-8°, Liège, 1788.

Catalogue des objets d'art et de curiosité composant la collection de M. Bouvier, d'Amiens, Paris, Hôtel Drouot, Salle n° 8, 8-16 décembre 1873.

Catalogue des objets d'art et de haute curiosité, qui composent les collections de M. Le comte de Pourtalès Gorgier, Paris, 1865.

Catalogue des très belles collections ayant appartenu à la Princesse Charles d'Arenberg, Bruxelles, Georges Giroux, 1926, in-4°, 115 pp, 16 pl.

Catalogue of additions to the manuscripts in the British Museum in the Years MDCCCLIV-MDCCCLXXV, II, London, 1877, p. 428-429.

Catalogue of the renowned collection of Works of art, chiefly formed by the late Hollingworth Magniac, Esq. , Christie's, 1892, n° 494, p. 125.

Catalogue of the Special exhibition of works of art of the mediæval renaissance, and more recent periods, on loan at the South Kensington Museum, June 1862, revised edition, Londres, 1863.

CAUCHIE A., *La querelle des Investitures dans le diocèse de Liège et de Cambrai. I. Les réformes grégoriennes et les agitations réactionnaires (1075-1092)*, Louvain 1890.

CHAMOT M., *English medieval Enamels, University College Monographs on English mediæval art, II, 1930.*

CHAPEAUVILLE, *Qui gesta pontificum Tungriensium, Trajectensium et Leodiensium...*, t. 1, in-folio, Liège, 1612.

CHAPMAN G., *The Bible of Floreffe*, dans *Gesta*, 10, 1971, pp. 49-62.

CHARLES J. L., *La ville de St-Trond au moyen âge des origines à la fin du XIVe siècle*, Paris 1965.

CHERRY J., *Medieval Decorative Art*, Londres, 1991.

CHEVALIER A., *La châsse de saint Hadelin à Visé*, dans *Wallonie, Art et histoire*, 20, Gembloux, 1973.

CINTHIO E., *Frontalet i Lyngsjö*, Lund, 1954.

CLAES M.-C. et HIERNAUX L., *Les premières reproductions photographiques du Trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur (1864-1879)*, dans *Actes du Colloque autour de Hugo d'Oignies*, p. 65-66

CLAUSSEN P. C., *Antike und gotische Skulptur in Frankreich um 1200*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 1973, p. 83-108.

CLAUSSEN P. C., *Das Reliquiar von Montier-en-Der*, dans *Panthéon*, 36, 1978, p. 308-319.

CLAUSSEN P. C., *Nikolaus von Verdun. Über Antiken und Naturstudium am Dreikönigenschrein*, dans le catalogue de l'exposition *Ornamenta ecclesia*, vol. 2, p. 447-456.

CLAUSSEN P. C., *Zum Stil und Plastik am Dreikönigenschrein : Rezeptionen und Reflexionen*, dans *Kölner Domblatt*, 42, 1977, p. 7-42.

CLEMEN P., *Belgische Kunstdenkmäler*, München, 1923.

CLEMEN P., *Der Dom zu Köln*, Düsseldorf, 1938.

CLEMEN P., *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916.

CLEMEN P., *Merowingische und Karolingische Plastik*, dans *Bonner Jahrbücher*, 92, 1892, p. 125-127; il incluait dans le même groupe la crucifixion de Tongres et l'ivoire de la cathédrale de Tournai.

CLEMEN, P., *Die rheinische und die westfälische Kunst auf der Kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, dans *Zeitschrift Für bildenden Kunst*, V, 1903.

CLERCX-LEONARD-ETIENNE F., *Les sceaux du chantier de l'abbaye de Saint-Jacques de Liège du XIIe au XVe siècle*, dans *Annales du Congrès de la Fédération archéologique et histoire de Belgique*, Liège, 1968, t. 2, in-8°, Liège, 1971, p. 467-468.

CLERX P., *Liste générale des églises et couvents de la province actuelle de Liège et de quelques biens qui en dépendaient, vendue comme propriétés nationales du 1^{er} Ventose au V (22 février 1797) de la République Française au 1^{er} juillet 1808*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 16, 1882, p.485-523.

CLOQUET L., *Jules Helbig*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 49, 1906, p. 73-75.

CLOQUET L., *La châsse de Notre-Dame de Tournai*, dans *Revue de l'art chrétien*, 5^e série, III, 1892, p. 308-325.

CLOQUET L., *peintures murales romanes à la cathédrale de Tournai*, dans *Revue de l'art chrétien*, XXVIII, 1885, p. 442-452.

CLOQUET, L., *Les artistes wallons*, Bruxelles-Paris, 1913.

CLOSE-DEHIN M, *Du signifiant au signifié : Un autre regard sur les fonts baptismaux dits de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p. 117-168.

CLOUZOT H., *Les arts du métal*, Paris, 1934.

COENEN J., *Date d'origine de la Vierge de Dom Rupert*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1914, p. 19 et sv.

COENEN J., *De drie munsters der Maasgouw, Aldeneyck, Susteren, en Sint-Odilienberg*, dans *Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 56, 1920, p. 3-141.

COENEN J., *Église Saint-Barthélemy à Liège, Notice, inventaire fonts baptismaux*, Tongres, G. Michiels-Broeders, 1935.

COENEN J., *Les monuments de Liège, guide archéologique*, Liège, 1923.

COENEN J., *Les neuf premiers monastères de la région hutoise*, dans *Annales du Cercle Hutois des Sciences et des Beaux-Arts*, 20, 1926, p.103-169.

COENEN J., *Quelques points obscurs de la vie des frères van Eyck*, dans *Leodium*, t. V, 1906, p. 150-159 et tome 6, 1907, p. 6-11 .

COENS M., *Le psautier de Saint Wolbodon, écolâtre d'Utrecht, évêque de Liège*, dans *Analecta Bollandiana*, t. 54, 1936, p. 137-142.

COLISH M. L., *a Twelfth century problem*, dans *Apollo*, LXXXVII, 1968, p. 36-40.

Collection Bourgeois Frères, Katalog der Kunstsachen und Antiquitäten des VI bis XIXe Jahrhunderts, Cologne, 1904, n° 361

Collection d'antiquités romaines, celtes, grecques, etc. formant une des parties du Cabinet de M. Le comte de Renesse-Breidbach, 1825.

COLLON-GEVAERT S., *Étude sur les miniatures mosanes pré-gothiques*, Bruxelles, 1948.

COLLON-GEVAERT S., *Histoire de Arts du métal en Belgique*, Académie de Belgique, Classe des Beaux Arts, Mémoires, Coll. In 8°, VII, Bruxelles, 1951.

COLLON-GEVAERT S., *L'orfèvrerie religieuse liégeoise*, Liège, 1966.

COLLON-GEVAERT S., LEJEUNE J. et STIENNON J., *Art roman dans la vallée de la Meuse au XIe et XIIe siècles*, in-4°, Bruxelles, 1962.

COLLON-GEVAERT S., LEJEUNE J., STIENNON J., *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XIe, XII et XIIIe siècles*, Bruxelles, 1960.

COLLON-GEVAERT S., *Les médaillons émaillés de la châsse de Saint Héribert*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Liège, 1932, p. 145 et sv.

COLLON-GEVAERT S., *Notger de Liège et Saint Bernward de Hildsheim: à propos d'un ivoire et d'une miniature*, dans Festschrift K. H. Usener, Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters, Marburg 1967, pp. 27-32.

COLLON-GEVAERT S., *Orfèvrerie Lotharingienne – l'influence antique et les fonts baptismaux de Renier de Huy*, dans *Miscellanea Tornacensia, Congrès de Tournai 1949*, tome 1, Bruxelles, 1951, p. 149-159.

COLLON-GEVAERT, S., *Histoire du métal en Belgique*, Bruxelles, 1951.

COLMAN P. et KUPPER J. L., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, Faculté ouverte, Conférence, l'Homme et l'Art*, F6, 1985.

COLMAN P. et LHOIST-COLMAN B., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Non, non, la cause n'est pas entendue !*, dans *le Vieux Liège*, 1995, p. 296.

COLMAN P. et LHOIST-COLMAN B., *Recherches sur deux chefs-d'œuvre du patrimoine artistique liégeois : l'ivoire dit de Notger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1984, p.p. 151-186.

COLMAN P., *Les étapes de la « querelle » des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de 1903 à nos jours*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Lettres, 2001, p. 116-137.

COLMAN P., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège : chef d'œuvre sans pareil et nœud de controverse*, Mémoires de l'Académie royale de Belgique, Bruxelles, 2002.

COLMAN P., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Une merveille. Des problèmes. Propositions pour le soubassement*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Beaux Arts, 1992, p. 27-43.

COLMAN P., *Les fonts de l'église Saint-Barthélemy à Liège (naguère attribués à Renier de Huy), don de l'empereur Otton III au baptistère de San Giovanni in Laterano*, dans *le Bulletin de l'Académie royale de Belgique*, Classe des Beaux Arts, 1-6, 2000, p. 197-199.

COLMAN P., *Les panneaux pré-eyckiens de Walcourt*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine Artistique*,

COLMAN P., *Recherches additionnelles sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. La représentation de Dieu de Père*, dans *Actes du Congrès de Namur*, du 12 au 21 août 1988, Namur, 1991, tome IV, p. 49-53.

COLMAN P., *Recherches complémentaires sur l'ivoire de Notger*, dans *Actes du 11e Congrès à l'occasion des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique*, volume III, p. 55-68.

COLMAN P., *Renier de Huy. Mythe et réalité*, dans *Annuaire d'histoire liégeoise*, Liège, 2002, p. 21-34.

CORTHALS F., *L'Institut archéologique liégeois 1850-1950*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de licencié en histoire de l'Université de Liège, année académique 1991-1992.

CORTHALS F., *L'Institut archéologique liégeois, 1850-1950. Une réelle modernité au XIXe siècle*, Liège, Maison Curtius, 1992.

COSMAE PRAGENSIS, *Chronica Boemorum, Livre III, dans Monumenta Germaniae Historica.*, KOEPKE (éd.), II, 1923.

COSTELLO D., *A Tour through the Valley of the Meuse : With the legends of the wallon country and the Ardennes*, 2e éd., Londres, 1846.

COURAJOD L., *La Collection Révoil au Musée du Louvre*, extrait du *Bulletin Monumental*, n° 52, 1886.

COURAJOD L., *Les origines de la renaissance*, A. MICHEL et H. LEMONNIER (éd.), Paris, 1901.

COURTENS A. et ROUBIER J., *Belgique romane. Architecture, art monumental*, Bruxelles, 1969.

COURTENS, A., *Romanische Kunst in Belgien*, Wien-München, 1969.

COURTOY F., *Deux verres arabes du trésor d'Oignies à Namur*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, vol. 36, 1923, p. 145-157.

COURTOY F., *Le Reliquaire de saint Feuillen à Fosses*, dans *chronique de la Société archéologique de Namur*, 7, 1930, p. 49-59.

COURTOY F., *Le trésor du prieuré d'Oignies aux sœurs de Notre-Dame à Namur et l'œuvre de frère Hugo*, Bruxelles, 1953, extrait du *Bulletin de la Commission Royale des Monuments et des Sites*, III, 1951-1952.

COURTOY F., *Les Phylactères d'Hugo d'Oignies*, dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, n° 4, 1930, p. 93-96.

COUTOY, F. et SCHMITZ J., *Mémorial de l'exposition des trésors d'art*, Namur 1930.

COUTOY, F., *Les reliques de la Passion dans le comté de Namur*, dans *Mélanges Félix ROUSSEAU*, Bruxelles, 1958.

CRÉPIN H., *Notes d'un touriste. Celles*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, III, 1853, p. 353-354.

CREPIN-LEBLOND T., *Une châsse mosane retrouvée (compte-rendu)*, in *Bulletin monumental*, t. 147-II, 1989, p. 184-185.

CREUTZ M., *Die Goldschmiedekunst des Rhein-Maas-Gebiets*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), Munich, 1923, p; 139 et sv.

CRICK-KUNTZIGER M., *Les Arts décoratifs*, dans *l'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours*, P. FIERENS (sous la dir.), Bruxelles, 1943.

CRUISHANK DODD E., *On the origins of Medieval Dinanderie: The Equestrian Statue in Islam*, dans *the Art Bulletin*, 51, 1969, p. 220-232.

CUMONT G., *Fouilles faites dans l'ancienne abbaye de Stavelot pendant l'année 1896*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Belgique*, 12, 1898, pp.331-336.

CUVELIER J., *Un récit de voyage inédit du XVIIe siècle*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, fasc. VI, Rome, 1926, p. 121-144.

CUYPERS P. J. H., *Histoire de la fondation de l'abbaye de Rolduc*, dans *Revue de l'art chrétien*, 1892, pp. 16-25, 116-25.

D'HAENENS A., *La châsse de Notre-Dame, Nicolas de Verdun*, Tournai, Bruxelles, 1978.

D'HAENENS ALBERT, *Abbayes de Belgique*, Guide, Groupe Clio 70, Brussels, Leon Dewinckelaer, 1973.

D'HAENENS ALBERT, *Liber scriptus intus et foris : Une signature d'hugo d'Oignies (vers 1230-1240)*, dans *Mélanges Léon Gilissen*, p. 33-40.

DANIEC J., *The Bronze Door of the Gniezno Cathedral in Poland*, dans *The Polish Review*, XI, n° 4, 1966, pp. 10-65.

DARCEL A. , *Notice des émaux et de l'orfèvrerie. Musée du Moyen Age et de la Renaissance*. Série D, Paris, 1867.

DARCEL A. et BASILEWSKY A., *Collection Basilewsky. Catalogue raisonné précédé d'un essai sur les arts industriels du Ier au XVe siècle*, Paris, 1874.

DARCEL A., *De l'Émaillerie*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 22, 1867.

DARCEL A., *Excursion artistique en Allemagne*, Rouen-Paris, 1862.

- DARCEL A., *La collection Basilewsky*, dans *Gazette des Beaux Arts*, 1885, p. 43-sv.
- DARIS J., *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège*, vol. 1, Liège 1890.
- DARIS J., *Notice sur l'abbaye de saint Laurent à Liège*, dans *Notices historiques sur les églises du diocèse de Liège*, XI, Liège, 1883, p. 85-93.
- DARIS J., *Notice sur l'abbaye de Saint-Laurent à Liège*, dans *Bulletin la Société d'art et d'archéologie du diocèse de Liège*, 2, 1882.
- DARIS, J., *La vierge de Dom Rupert*, dans *Bulletin de l'institut archéologique liégeois*, 1886, p.137 et sv.
- DASNOY A., *Musée des Arts anciens du Namurois. Moyen âge et Renaissance*. Guide sommaire et provisoire, Namur.
- DAUPHIN, H., *Le bienheureux Richard, abbé de Saint-Vanne de Verdun*, Bruges, 1946.
- de REIFFENBERG F., *Note d'un manuscrit de Gembloux*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, Classe des Lettres, t. IX, 1^e partie, Bruxelles, 1842, pp. 149-150.
- de BAYE, *Émaux de la cathédrale de Vladimir*, dans *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, LXII, 1903, p. 19-24.
- de BORCHGRAVE d'ALTENA J. et DERVEAUX-VAN USSEL G., *Orfèvrerie mosanes*, Liège, (s. d.)
- de BORCHGRAVE d'ALTENA J. et PHILIPPE J., *Nouveaux propos sur l'art mosan*, Liège, 1976.
- de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *À propos d'orfèvreries mosanes conservées en France. L'ancien pays de Liège vers 1150*, dans *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1950, pp. 47-63.
- de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *À propos d'un ivoire liégeois du XI^e siècle*, dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1949, p.23 et sv.
- de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *À propos de l'Art au Pays mosan*, in *Miscellanea pro Arte. Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. lebensjahre am 13*, Düsseldorf, 1965, pp. 144-157.
- de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *À propos de l'Exposition de l'Art liégeois*, à Paris, dans *Chronique Archéologique du Pays de Liège*, n°4, juillet-aout, pp.63-65.
- de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *À propos de l'exposition de L'art mérovingien*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1954.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *À propos de l'ivoire de Genoels Elderen et des fonts de Tirlemont*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1946, p. 45.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *À propos des Vierges en majesté conservées en Belgique*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. XXVIII, 1937.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Christ en laiton, Art mosan, XIIe siècle*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1936, pp. 13-15.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Crucifixions mosanes*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1933.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *De l'Influence des Arts Orientaux dans nos régions au Moyen Âge*, dans *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1948, p. 1-7.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Des figures de vertus dans l'art mosan au XIIe siècle*, dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1933, p. 14-19.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Deux Christs en laiton (Art mosan du XIIe siècle)*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1933, p. 122-126.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Deux statues d'Apôtres en albâtre*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1935, pp. 114-117.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Émaux mosans du XIIe siècle*, dans *Reflets du Monde*, 3, 1952.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Exposition de Nivelles. Sculptures romanes peu connues de l'église Sainte Gertrude à Nivelles, La Châsse Sainte-Gertrude à Nivelles, Notes au sujet des œuvres du XVIe siècles conservées en l'église Sainte-Gertrude*, dans *Le Folklore brabançon*, p. 68-123.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *L'Art byzantin en Belgique*, dans *le Flambeau*, 1948, pp. 293-309.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *L'Art mosan* dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 23, 1951.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *L'iconographie du verset 13 du Ps. XC*, dans *Leodium*, VI, 5-6, 1923, p. 52-53.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *La châsse de saint Firmin au trésor de la Cathédrale d'Amiens*, dans *Bulletin Monumental*, 1926, p. 154 et sv. et p. 382 et sv.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *La châsse de Saint-Remacle*, in *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, XXIV, 1926, p. 119-131.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *La châsse de Saint-Symphorien*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'Art*, t. III, janvier 1933, p. 332-345.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *La Croix dites de Salzennes*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1934, p. 16-22.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *La Croix triomphale d'Oplinter*, dans *Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1933, p. 73-77.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *La passion du Christ dans la sculptures en Belgique du XIe au XVIe S.*, Paris-Bruxelles, 1946.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *La Sculpture gothique à l'Exposition d'Art religieux de Liège*, dans *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1930, 72.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *La Vierge du pèlerinage de Walcourt*, dans *Revue d'Art*, septembre 1926.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Le Calvaire du Porche de l'église Saint-Jean, à Liège*, dans *Chronique Archéologique du Pays de Liège*, n° I, janvier-février, p. 8-11.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Le portail roman de Wellen*, dans *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1932.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Le Retable bruxellois de Skanela en Uppland*, dans *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1936.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Le Saint Laurent du Musée de Verviers. La Vierge de la Gleize*, dans *Bulletin de la Société Vervétoise d'Archéologie et d'Histoire*, vol. 18.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Le trésor et le mobilier de l'église Saint-Materne à Walcourt*, dans *Bulletin de la Société royale d'art et d'archéologie*, 1938, p.49 et sv.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Le triomphe de l'orfèvrerie et l'évolution des arts au pays de Liège* de le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, 1951, p. 50 et sv.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Le triptyque reliquaire de la Vraie Croix de Notre-Dame de Tongres*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, n° XCVI, p. 43-49.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Les châsses de Saint-Domitien et de Saint-Mengold de la collégiale Notre-Dame à Huy*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, 42, 1961, pp. 25-42.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Les deux Sedes Sapientiae de l'église Saint-Léonard à Léau*, dans *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1928, VI-7.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Les Émaux champlevés de la Châsse dite du saint Marc à Huy*, dans *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1947-1948.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Les Émaux de la Croix de Kemexhe*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'Art*, 1935, t. V, fasc. 4, p. 305-309.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Les Émaux pré-romans de la Châsse de Sainte Gertrude à Nivelles*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, septembre-décembre 1944, p. 134-139.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Les Fonts de Berbroek et de Rotselaer. La Pierre de Munsterbilsen*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, juillet-août 1942, pp. 76-80.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Madones anciennes conservées en Belgique, 1025-2425*, Bruxelles, 2e éd., 1945.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Notes au sujet de la châsse de Saint Hadelin conservée à Visé*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XX, 1, 1951, p. 15-27.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Notes au sujet de sculptures en bois*, extrait du *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1955.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Notes pour servir à l'étude de l'art mosan*, in *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 52, 1967-1973, p. 89-153.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Notes pour servir à l'étude des œuvres d'art du Limbourg*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 1963, p.67 et sv., 1968, p.1 et sv.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Notes pour servir à l'Histoire de l'Art en Hainaut. Orfèvrerie du Moyen Âge*, La Louvière, 1949.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Notes pour servir à l'Histoire de l'Orfèvrerie en Belgique*, Extrait de *Leodium*, Tongres, Michiels, 1928.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Œuvres de nos imagiers romans et gothiques, Sculpteurs, ivoiriers, orfèvres, fondeurs : 1025 à 1550*, Bruxelles, 1944.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Orfèvrerie mosanes à l'exposition d'Art Byzantin, Paris, 1931*. extrait de la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, pp. 309-314.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Quelques résultats des expositions de l'art mosan à Liège, à Paris et à Rotterdam, 1951-1952*, dans P. FRANCASTEL (sous la dir.), *L'art mosan. Journées d'études*, février 1952, Paris, 1953.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Reliefs carolingiens et ottoniens dans Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXIII, 1954, p. 21, 51.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Remarques au sujet des sculptures exposées à « l'Art Ancien »*, Bruxelles 1935, dans *Annales du XXXe Congrès de la fédération archéologiques et historique de Belgique*, 1936, pp. 41-52.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Sculptures conservées au Pays Mosan*, Verviers 1926.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Un Christ roman de l'église Saint-Léonard à Léau*, dans *Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 1928, XII-8.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Un Flabellum d'Entre-Sambre et Meuse*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1932, p. 330-334.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Un plat de reliure mosan au musée de Cluny*, dans: *Leodium*, 1924, p.50 et sv.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Un Saint Évêque en Majesté, Sculpture mosane de vers 1200*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1936, p. 87-90.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Une applique mosane*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1936, p. 143-145.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *Vierge mosane gothique*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1931, p. 139-152.

de BORCHGRAVE d'ALTENA J., *À propos de l'Exposition de l'art ancien liégeois à Paris*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 15-4, 1924, p. 63-65.

de BORCHGRAVE, *Essai historique sur les colonies belges qui s'établirent en Hongrie et en Transylvanie pendant les XIe, XIIe et XIIIe siècles*, tome XXXVI, 1871.

de BORMAN C., *Chronique de l'abbaye de Saint-Trond*, 2 vol., Liège, 1877.

DE BRUYNE P., *Guide de l'étranger à Liège et dans ses environs*, Liège, 1873.

DE FRANCOVICH G., *La corrente comasca nella scultura romanica Europea (gli inizi)*, dans *Rivista dell Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte* 5, 1935-36, p.267-305.

DE FRANCOVICH G., *La corrente comasca nella scultura romanica Europea (la diffusione)*, dans *Rivista dell Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte* 6, 1937-38, p.47-129.

de FROIDCOURT G., *Histoire anecdotique du « panneau de Cortessem »*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1950, p.79 et sv.

de GAIFFIER A., *Note sur quelques fonts baptismaux anciens de la province de Namur*, dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, Namur, 1875, p. 241-257.

DE HENAU P., ANNAERT M., KOCKAERT L., VAN MOLLE M., *Le portail polychrome dit « le Bethléem » à Huy. Étude technologique et conservation*, dans *Bulletin de l'IRPA*, 1993, p. 147-170.

DE JONG E., KOLDEWIJ A. M., MEKKING A.J., VAN RUN A.J., *Een studie over het Berg portaal en de Bergpoort van de Saint Servaaskerk te Maastricht*, Publications de la société archéologique et historique du Limbourg, 1977.

DE L'ESCALOPIER C. (Cte), *Theophili presbyrei et monachi libri III. Su Diversarum artium schedula*, Paris, 1843.

de la GRANGE A. et CLOQUET, L., *Études sur l'art à Tournai*, II, Tournai, 1888.

de LABORDE A., *Notice des émaux, bijoux et objets divers exposés dans les galeries du Louvre*, Paris, 1857.

DE LASTEYRIE F., *Histoire de l'orfèvrerie*, Paris, 1877.

DE LETTENHOVE K., *L'Exposition de Malines*, dans *Messenger des Sciences et des Arts*, 1864, p. 387).

DE LINAS C., *Le reliquaire-monstrance des religieuses ursulines d'Arras. Considérations sur les émaux champlevés de l'Ecole Lotharingienne*, dans *Le Beffroi*, tome III, p. 5-38.

DE LINAS C., *Émaillerie, Métallurgie, Toreutique, Céramique. Les expositions retrospectives Bruxelles*, Dusseldorf, Paris en 1880, Paris, 1880.

DE LINAS C., *L'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge. Souvenirs de l'Exposition rétrospective de Liège en 1881*, Paris, Arras, 1882.

DE LINAS C., *Le reliquaire de la Sainte Croix*, dans *Revue de l'art chrétien*, 1887, p. 420.

de LONGPERIER A., *Description de quelques monuments émaillés du moyen âge*. Cabinet de l'amateur, Paris, 1842.

DE MEL F., *La Crosse dite de Ragenfroid*, dans *Gazette archéologique*, 1888, p. 109.

De MELY F., *La collection Spitzer*, dans *Revue de l'art chrétien*, 1890, 5e livraison, Lille, 1894.

- DE MOREAU E., *Histoire de l'Église en Belgique*, 5 vols. Bruxelles, 1945-1949.
- DE MOREAU É., *L'abbaye de Villers-en-Brabant au XIIe et XIIIe siècles*, Université de Louvain, Recueil de travaux d'histoire et de philologie, fasc. 21, Bruxelles, 1909.
- DE MOREAU É., *Les abbayes de Belgique (VIIe-XIIIe siècles)*, Collection Notre Passé, Brussels, La Renaissance du livre, 1952.
- DE MOREAU E., *Les Abbayes de Belgique*, 2 vols. In-8°, Bruxelles, 1945.
- DE MOREAU E., *Les derniers temps de la querelle des investitures à Liège, de la mort de Henri IV au Concordat de Worms (1106-1122)*, dans *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, t. 100, 1936, pp. 301-348.
- de NERVAL G., *Lorely. Souvenirs d'Allemagne*, Paris, 1852.
- DE NOÛE A., *La châsse de saint Remacle de Stavelot*, dans *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, 2e série, tome XXII, 1866.
- de REIFFENBERG F., *Catalogue d'une belle collection de livres et de manuscrits précieux sur vélin, dont la vente aura lieu le 25 janvier 1847 à Gand*, Gand, 1847.
- de REIFFENBERG, *Note sur la vente de la bibliothèque de Stavelot*, dans *Bulletin du bibliophile belge*, t. 4, 1847, p. 167.
- de RENESSE BREIDBACH C. W., *Projet pour l'établissement d'un conservateur des monuments nationaux et la vente de mon cabinet a sa majesté (1833)*, H. SCHUERMANS (éd.), dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1873, p. 455.
- de RENESSE-BREIDBACH C.-W., *Histoire numismatique de l'évêché et principauté de Liège depuis les temps les plus reculés jusqu'à sa destruction, arrivée par la réunion de ce pays à la République française*, Bruxelles, 1830-1831.
- de RODDAZ C., *L'Art ancien à l'exposition nationale belge*, Bruxelles, 1882.
- de RUETTE M., DUPAS M., GENIN G., MAES L. et VANDEVIVERE I., *Étude technologique des dinanderie coulées*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 58-1, 1987, p. 5-41.
- de RUETTE M., DUPAS M., GENIN G., MAES L. et VANDEVIVERE I., *Étude technologique des dinanderie coulées*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, LV, 1984.
- de RUETTE M., *Les résultats d'analyse de teneurs des laitons coulés dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (Moyen Age et Temps Modernes)*, dans *Revue des Archéologues et des Historiens de l'Art de Louvain*, XVI, 1983.

de RUETTE M., *Les résultats d'analyse de teneurs des laitons coulés dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège*, dans *Revue des historiens de l'art et des archéologues de Louvain*, XVI, 1983, p. 252-278.

de SUTTER A. S., *Les expositions internationales de Liège et d'Anvers en 1930*, mémoire de licence, faculté de philosophie et lettres de l'UCL, 1994.

de VILLENFAGNE H., *Mélanges de littérature et d'histoire*, Liège, 1788.

de VINCK de WINNEZEELE, *Préface au catalogue de l'exposition des Primitifs flamands*. Section d'Art ancien, Bruges, 1902.

DE WINTER P. M., *The sacral Treasure of the Guelphs*, Cleveland, 1985.

DECKERS J., *Notger et la fondation de la collégiale de Saint- Jean l'Évangéliste à Liège*, dans *la collégiale de Saint-Jean de Liège*, Liège 1981, pp.13-17.

DEER J., *Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrichs VI in der Kunst und Politik ihrer Zeit*, dans *Festschrift H. R. Hahnloser*, Bâle-Stuttgart, 1961, p. 47-77.

DEL MARMOL E., *L'abbaye de Brogne ou de Saint-Gérard*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 5,1857-58, p. 225-86 et 373-450.

DELACROIX J., *Essai de restitution du chœur oriental de la cathédrale à partir des sources iconographiques*, dans M. OTTE (éd.), *Les fouilles de la place Saint-Lambert à Liège*, 1, *Études et recherches archéologique de l'Université de Liège*, Liège 1984, p.69-76.

DELAITE J., *Congrès wallon, Sous le haut patronage du gouvernement. Compte rendu officiel. Exposition universelle et internationale de Liège*, 1905, Liège, 1906.

DELANNE B., *Contribution à l'étude du domaine de l'abbaye de Nivelles*, dans *Annales de la Société archéologique de Nivelles*, 13, 1942, p. 15-62.

DELEAU V., *Les portails de la Collégiale de Dinant*. Mémoire de Licence non publié. ULg, 2005.

DELHAES, A., *L'église Saint-Servais à Liège*, 1845.

DELSAUX, J.C., *L'église Saint-Jacques à Liège*, 1845.

DELVAUX H., *Dictionnaire géographique et statistique de la province de Liège*, Liège, 1835, p. 283-285.

DEMARET C., *Saint-Hadelin. Sa vie, ses reliques, son culte, sa châsse et son buste*, Liège, 1928.

DEMARET H., *Découvertes archéologiques à la collégiale Notre-Dame de Huy : Une crypte du XIe siècle*, dans : *Leodium*, 5, 1906, p.113 et sv.

DEMARET H., *La collégiale Notre-Dame à Huy*, dans *Notes et documents*, 3^e partie (ameublement artistique, trésor, archives), Huy, 1924.

DEMARET H., *La Transition à visé du chapitre de Saint-Hadelin de Celles-sur-Lesse*, dans *Leodium*, XXII, 1929, p. 58-70

DEMARET H., *Notice sur Saint Hadelin. Sa vie, ses reliques, son culte, sa châsse*, Liège, 1928.

DEMARET, H., *Notices historiques et archéologiques sur l'église romane de Saint-Gilles à Liège*, Liège, 1930.

DEMARTEAU J., *A qui le baptistère ?*, dans *Gazette de Liège*, 28 août 1904.

DEMARTEAU J., *À travers l'exposition de l'art ancien au pays de Liège*, Liège, 1881, p. 81-88.

DEMARTEAU J., *Compte-rendu du congrès de Dinant*, dans *Bulletins de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, VI, 1884-1886, p. 169.

DEMARTEAU J., *L'art ancien au pays de Liège*, dans le *catalogue général de l'exposition de l'Art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1905.

DEMARTEAU J., *La première église de Liège : L'abbaye de Notre-Dame*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire de l'art du diocèse de Liège*, 7, p. 1-108.

DEMARTEAU J., *La Vierge de dom Rupert*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1885, p. 479-486

DEMARTEAU J., *Orfèvrerie liégeoise du XIIIe siècle. Le retable de Saint-Remacle à Stavelot*, dans *Bulletin de l'Institut archéologie liégeoise*, 17, 1883, p. 154, 162-163.

DEMARTEAU J., *Orfèvrerie liégeoise du XIIIe siècle. Le retable de Saint-Remacle à Stavelot*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XVII, 1883.

DEMARTEAU J., *Trésor et sacristie de la cathédrale Saint Lambert à Liège, 1615-1718*, dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, II, 1882, p. 307-337.

DEMARTEAU, J., *Le retable de Saint-Remacle à Stavelot*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1883, p.135 et sv.

DEMOULIN B., KUPPER J.-L., *Histoire de la Principauté de Liège, de l'an mille à la Révolution*, Toulouse, 2002.

DEMUS O., *Neue Funde an den Emails des Nikolaus von Verdun in Klosterneuburg*, dans *Österreichisches Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 5, 1951, p. 13-22.

DEMUS O., *Nicholas of Verdun*, dans *Encyclopedia of World Art*, vol. 10, New-York, 1965, col. 634-640.

DEMUS O., *Zu Nikolaus von Verdun*, in *Intuition und Kunstwissenschaft*, Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag am 30. Berlin, 1973..

DEMUS O., *Zu zwei Darstellungen der Geburt Christi am Klosterneuburger Ambo*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 283-286.

DEN HARTOG E. *Geen beelhouwerk in steen, dat niet beschilderd is. De polychromie van het Bergportaal van de Sint-Sevaaskerk in Maastricht*, dans *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen*, 15-4, 2001, p. 279-289.

DEN HARTOG E., *La sculpture intégrée à l'architecture*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 155-171.

DEN HARTOG E., *Provincie-gotiek of vroeg-gotiek ? Een herwaarering van het Beergportaal van de St-Servaaskerk te Maastricht*, dans *Bulletijn van Koninklijke Oudheikundige Bond*, 1994-1996, p. 197-213.

DENGIS J-L, *Le denier liégeois. Symbolisme et figuration*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, pp. 231-236.

DENOËL S., *Étude archéométrique des manuscrits du scriptorium de l'abbaye de Saint-Trond au XII^e siècle*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, pp. 200-206.

DENS, C., *L'ancienne église abbatiale d'Hastière*, dans *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, 1923, p.43 et sv.

DEPREZ R., *La politique castrale dans la principauté de Liège du Xe au XIV^e siècles*, dans *Le Moyen Âge*, 55, 1959, pp.501-538.

DESCHAMPS A., *L'antique église collégiale Notre Dame à Namur*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Namur*, 1, 1875, p.55-136.

DESCHAMPS P., *L'étude de la paléographie des inscriptions lapidaires de la fin de l'époque mérovingienne aux dernières années du XII^e siècle*, Paris, 1929.

DESCHAMPS P., *Le décor d'entrelacs carolingiens et sa survivance à l'époque romane*, dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belle-Lettre*, Paris, 1939, p. 387-400.

DESPY G., *Le scriptorium de l'abbaye de Waulsort, au XIe siècle. La provenance du psautier-hymnaire Munich Bayer, Staatsbibl. CLM 13067, dans le Moyen Âge*, t. 59, 1953, p. 87-115.

DESPY G., *Villes et campagnes aux IXe et Xe siècle : l'exemple du pays mosan*, dans *Revue du nord*, 50, 1968, p. 145-149.

DESPY G., *Wibald de Stavelot*, dans *Biographie Nationale*, t. 30 (Suppl. t. 2), col. 814-828.

DESTRÉE J., *Croix processionnelle, travail mosan de formation composite*, in *Chronique archéologique du Pays de Liège*, n° 5, 1924.

DESTRÉE J., *l'ivoire de Notger et un ivoire de la Bibliothèque Bodléenne d'Oxford*, Liège, 1914.

DESTRÉE J., *La Châsse de Saint Hadelin conservée à l'église de Visé, XIIIe s.*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, IV, 1890, p. 283-298, 2 pl.

DESTRÉE J., *Les arts anciens du Hainaut, texte d'une conférence donnée au Palais des Beaux-Arts de l'Exposition de Charleroi*, le 26 octobre 1911, p. 21.

DESTRÉE J., *Phylactère exécuté par le frère Hugo d'Oignies*, dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 3, 1904, p. 25-27.

DESTRÉE J., *Renier de Huy auteur des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, à Liège et de l'encensoir du Musée de Lille* dans *Bulletins des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1903.

DESTRÉE J., *Renier de Huy auteur des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, à Liège et de l'encensoir du Musée de Lille*, Bruxelles, 1904.

DESTRÉE, L., *La plaque de Notger et un ivoire de la bibliothèque Bodléenne d'Oxford*, Liège, 1914.

DESTRÉE, *Un Tau roman provenant de la Collection du Baron de Crassier*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XXXIX, 1909.

DEVIGNE M., *L'Art mosan à Paris*, dans *le Flambeau*, 1924, p. 356-367.

DEVIGNE M., *La résurrection des morts (portail de Notre-Dame, à Dinant)*, dans *Cahiers de Belgique*, août 1928.

DEVIGNE M., *La sculpture mosane du XIIIe au XVIe siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris-Bruxelles, 1932.

DEVIGNE M., *Le Bethléem à Notre-Dame de Huy*, dans *Le Flambeau*, 31 mai 1922, p. 93-103.

DHEIN F., *Le « chœur-halle occidental » à l'époque romane. Un type d'édifice mosan étudié à la loupe*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 100-106.

DIDIER R. et LEMEUNIER A., *La châsse de saint Hadelin de Celle-Visé*, dans *catalogue de l'exposition Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin*, Visé, 1988, p. 91-200.

DIDIER R. *La Sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, II, Cologne, 1973, p.407-420.

DIDIER R., *À propos du « Béril » de Lothaire et d'orfèvrerie des XII^e et XIII^e siècles provenant de l'ancienne abbaye de Waulsort*, dans *Notes Waulsortoises, rassemblées par A. Wayens*, t. V, 1987, pp. 207-251.

DIDIER R., *La châsse de Notre-Dame à Huy et sa restauration*, dans *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 12, 1970, p. 5.-75.

DIDIER R., *La châsse de saint Maur de l'ancienne abbaye de Florennes*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 66, 1990, pp. 201-247.

DIDIER R., *La Sculpture mosane de la 3^e moitié du XIII^e siècle*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, II, Cologne, 1973, p. 421-428.

DIDIER R., *La Sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle*, dans *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres, arts, culture*, t. 1. *Des Origines à la fin du XV^e siècle*, R. LEJEUNE et de J. STIENNON (sous la dir.) , Bruxelles, 1977, p. 283-300.

DIDIER R., *La sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle*, dans *La Wallonie*, p. 288 et sv.

DIDIER R., *La sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle*, dans *Rhein und Maas*, II, p. 409 et sv.

DIDIER R., *Le tympan du portail de la Vierge dit « le Bethléem » et le problème du grand portail du transept sud de la collégiale de Huy*, dans *le Bulletin de l'IRPA*, 1993, p. 79-146.

DIDIER R., *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Confluent*, n° spécial, 1992, p. 19-23.

DIDIER R., *Notre-Dame de Walcourt. Une Vierge ottonienne et son revers du XIIIe siècle*, dans le *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 25, 1993, p. 9-44.

DIDIER R., SOSSON J-P, THOMAS-GOORIECKX D., MAES L. et MASSCHELEIN-KLEINER L., *La châsse de Notre-Dame à Huy et sa restauration. Histoire. Etude archéologique. Examen, traitement et restauration. Analyse de quelques échantillons de dorure*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. XII, 1970, p. 5-86.

DIDIER R., *The Shrine of St Maurus rediscovered*, in *Apollo*, vol. CXXVII, n° 314, avril 1988, p. 226-243.

DIDRON A. N., *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie du Moyen Âge*, Paris, 1859.

DIDRON A. N., *Nicolas de Verdun: Émailleur du douzième siècle*, dans *Annales archéologiques*, 22, Paris: Bureau des annales archéologiques, 1844-81, p. 199-202.

DIEMER P., *Zum Darstellungsprogramm des Dreikönigen-Schreins*, dans *Kölner Domblatt*, 41, 1976, p. 231-36.

DIEPEN H. A., *Die romanische Bauornamentik in Klosterrath und die Nord-Französische Bauplastische Invasion am Maas und Niederrhein im letzten Drittel des XIIten Jahrhunderts*, La Haye, 1931.

DIEPEN H. A., *Die romanische Bauplastik in Klosterrath und die Bauornamentik an Maas und Niederrhein im letzten Drittel des 12 Jahrhunderts*, Würzburg, 1926.

DIERKENS A., *Existe-t-il un art lotharingien ? Conclusion au colloque Productions et échanges artistiques en Lotharingie médiévale*, Actes des 7e journées lotharingiennes, 30-31 octobre 1992, Luxembourg, 1994, p. 223-230.

DIERKENS A., *L'abbaye d'Aldeneik au XIe siècle*, dans *Annales du Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, LXIVe, Huy, 1976, 135-42.

DOBERER E., *Die Ehemalige KanzelBrüstung des Nikolaus von Verdun dans Augutsiner-Chorherreb-Stift Klosterneuburg*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 31,1-4, 1977, p. 3-36.

DOBERER E., *Studien zu dem Ambo Kaiser Heinrichs II im Dom zu Aachen, in Karolingische und Ottonische Kunst*, Werden-Essen Wirkung, Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie unter dem Patronat von Georg von Opel, t. III, Wiesbaden, 1957, p. 308-359.

DOBRZENIECKI T., *Die Bonzetür von Gniezno*, Varsovie, 1954.

DOBRZENIECKI T., *Joachim Lelewel jako historyk sztuki w świetle badań drzwi plockich i gnieźnieńskich*, dans *Biuletyn Historii Sztuki*, XIV, 1952, p. 10-38.

DOBRZENIECKI T., *Sztuka romańska i gotycka XII w. – XVI w.*, dans *Muzeum Narodowe w Warszawie, Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku, Katalog wystawy jubileuszowej*, Varsovie, 1962, p. 9-37.

DOBRZENIECKI T., WOSELOWSKI K., *Charakterystyka metaloznawczo-technologiczna drzwi gnieźnieńskich*, dans *Drzwi Gnieźnieńskie*, t. I, M. WALICKI (sous la dir.), Wroslaw, 1956, p. 124-187.

DODWELL C. R., *Theophilus. De Diversibus Artibus*, Londres-Paris, 1961.

DOPERE F., *Zekerheden en vragen omtrent de identificatie van het 13de-eeuwse Sint-Ermilindisschrijn van Meldert*, dans *Mededelingen van de Geschied – en Oudheidkundige Kring voor Leuven en omgeving*, t. 29, 1989, p. 47-69.

DOR J., JOHNSON L., WOGAN-BROWNE J., *New trends in feminine spirituality. The holy women of Liège and their impact*, Turnhout, 1999.

DOR J., WATSON N., MORRIS B., *Medieval women. Text and context*, Turnhout, 1998.

DOSVELD L., *Fresques romanes découvertes au château des comtes de Hainaut à Mons*, *Annales* 1, 1873, p. 327-245.

DREXLER K. et STROMMER, T., *Der Verduner Altar : Ein Emailwerk des XII Jahrhundert im Stifte Klosterneuburg bei Wien*, Vienne, 1903.

DREYFUS, C., *Une plaque d'émail mosane au Musée du Louvre*, dans *Monuments et mémoires de la fondatin Eugène Piot*, 1935-36, p.173 et sv.

DU COLOMBIER P., *Sur la transmission des schémas de composition au Moyen Âge*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1968, p. 255-263.

DUCHESNE J., *Voyage d'un iconophile. Revue des principaux cabinets d'estampes, bibliothèques et Musées d'Allemagne, de Hollande et d'Angleterre*, Paris, 1834.

DUFOUR-KOWALSKA G., *L'arbre de vie et la croix*, Genève, 1985.

DUMAS A., *Excursions sur les bords du Rhin*, Bruxelles, 1842.

DUMOULIN J. et PYCKE J., *Mobilier et vêtements liturgiques à la cathédrale de Tournai avant les iconoclastes (1566)*, dans *Mémoires de la Société royale d'histoire et d'archéologie de Tournai*, 1980, p. 67-105.

- DUMOULIN J. et PYCKE J., *La cathédrale Notre – Dame de Tournai et son trésor*, Tournai, Casterman, 1972.
- DUPIERREUX, R., *La sculpture wallonne*, Paris-Bruxelles, 1914.
- DURLIAT M., *Rhin-Meuse ou Rhin et Meuse ?*, dans *Bulletin Monumental*, 1972, p. 147-153.
- DUSAR A., *Het Sint Odiliaschrijn, Kloster Kolen (Kerniel)*, Hasselt, 1965.
- DYNES W. R., *The dorsal figure in the Stavelot Bible*, dans *Gesta*, New-York, t. 10, 1971, p. 41-48.
- DYNES W. R., *The Illuminations of the Stavelot Bible (British Museum, Add. Ms. 28106-28107)*, New-York University, Ph. D. Thesis, 1969.
- E. KITZINGER, *The Byzantine contribution to Western Art of the 12th and 13th centuries*, dans *Dumbarton Oaks papers*, 20, 1966, p. 37 et sv.
- EDMONSON HANEY K., *Some Mosan sources for the Henry of Blois enamels*, dans *Burlington Magazine*, CXXXIV, 1982, p. 220-230.
- EFFMAN, W., *Die St. Quirinuskirche zu Neuss*, Düsseldorf, 1890.
- EGAN H., *Les phylactères mosans. Notes sur leur signification métaphorique et fonctionnelle*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 152-153.
- EKHOLM G., *Skandinaviens metalaltaren*, dans *Konsthistorisk Tidskrift*, 1937, p. 44-64.
- ELBERN V. H. et REUTHER H., *Der Hildesheimer Domschatz*, Hildesheim, 1969.
- ESCHAPASSE M., *Le Trésor de la Cathédrale de Troyes*, in *Monuments Historiques de la France*, 1956.
- ETTINGHAUSEN R., *Der Einfluß der angewandten Künste und der Malerei des Islam auf die Künste Europas*, dans *Europa und der Orient, 800-1900*, volume d'études, Berlin, 1989, p. 183-186.
- ÉVRARD É., *Essais sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, dans *la Vie Wallonne*, 1952, p. 168-179.
- ÉVRARD E., *Études sur le Chronicon rhythmicum leodiense*, dans *Annuaire d'histoire liégeoise*, 1982, p. 115-195.
- FAIDER P., *Catalogue des manuscrits conservés à Namur*, dans *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques de Belgique*, t. I, Gembloux, 1934.

FAIDER P., VAN SINT JAN P., *Catalogue des manuscrits conservés à Tournai*, dans *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques de Belgique*, t. VI, Gembloux, 1950.

FAIDER-FEYTMANS, G., *Les arts du métal dans la vallée de la Meuse du Ier au Xème siècle*, dans *L'art mosan. Journées d'études*, Paris, 1953, p.29ss.

FÄTHKE B., *Die Meister des Klosterneuburger Altares*, Ph. D. dissertation, Philippe-Universität, Marburg an der Lahn, 1972.

FAVREAU R., *Des inscriptions pour donner sens. Épigraphie de l'art mosan*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, pp. 237-244.

FAVREAU R., *Les inscriptions médiévales*, Turnhout, 1979.

FÉLIBIEN M., *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*, Paris, Éditions du Palais-Royal, 1973.

FÉTIS E., *Introduction au catalogue officiel de l'exposition nationale de 1880*, I^{ve} section, Industries d'art en Belgique antérieures au XIX^e siècle, Bruxelles, 1880.

FIERENS P., *L'art Flamand*, éditions Larousse, Paris, 1945, p. 5-6.

FIESS-GRANDJEAN, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de l'Université de Liège*, in-8°, Liège, 1875.

FILLITZ H., *Compte-rendu de l'exposition Rhin-Meuse*, dans *Pantheon*, 4, 1972, p. 331.

FILLITZ H., *Das Mittelalter*, I, dans *Propyläen Kunstgeschichte*, t. 5, Berlin, 1969, p. 101.

FILLITZ H., *Nikolaus von Verdun*, dans *Die Zeit der Staufer, Katalog der Aufstellung*, Band V, Stuttgart, 1979, p. 279-290.

FILLITZ H., *Studien zu Nicolaus von Verdun*, dans *Arte Medievale*, II, 1985, p. 81-83.

FILLITZ H., *Zu Nikolaus von Verdun. Die Frage seiner antiken Anregungen*, dans *Rhein und Maas II. Kunst und kultur 800-1400*, Cologne, 1973, pp. 279-282.

FISEN E., *Sancta Legia Romanae Ecclesia Filia*, Liège, 1696 (éd. posthume).

FITSCHEN J., *Die Goldschmiedplastiek des Marienschreins im Aachener Dom, Eine Stilgeschichliche Untersuchung*, Publications universitaires européennes, Peter Lang, Berlin, 1997.

FOLTZ R., *L'idée d'Empire en Occident du Ve au XIV^e siècle*, Paris, 1953.

FORBES R. J., *Metallurgy in Antiquity. A notebook for archaeologists and technologists*, Leyde, 1950.

FORGEUR R., *Sources et travaux concernant la cathédrale. Étude critique*, dans M. OTTE (éd), *Les fouilles de la lace Saint-Lambert à Liège I*, Études et recherches archéologique de l'Université de Liège, Liège 1984, p.35-68.

FORGEUR R., *L'ancienne châsse de sainte Ode d'Amay. Sa place dans l'art mosan*, dans *Bulletin de la Société royale « Le Vieux-Liège »*, IX, avril-septembre 1977, n° 197-198, pp. 163-175.

FORSYTH W. H., *A Group of Fourteenth-Century Mosan Sculptures*, dans *Metropolitan Museum of Art Journal*, 1, 1968, p. 41-59.

FORSYTH W. H., *Around Godefroid de Claire*, dans *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XXIV, n° 10, juin 1966, p. 304-315.

FORTUNAT V., *Poèmes*, Livre VII, *Ad Gogonem*, IV, Texte établi et écrit par M. REYDELET, Les Belles Lettres, Paris, 2004.

Four colonettes from the Shrine of the Three Kings. Boston Museum of Fine Arts, Annual Report, 1968, p. 39.

FRAIKIN N., *L'église Saint-Denis à Liège*, dans *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites*, 1954, p.9ss.

FRANCASTEL P. (sous la dir.), *L'art mosan. Journées d'études*, Paris 1953.

FRANCASTEL P., *L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris, 1945.

FRANCASTEL P., *La porte de bronze de Gniezno*, dans *L'art mosan. Journées d'études*, Paris, 1953, p. 203.-212.

FRANKS A. W., *On certain Enamels*, dans *Archeological Journal*, 29, 1851.

FRANKS A. W., *On the additions to the collections of National Antiquities in the British Museum*, dans *Archæological Journal*, X, 1853, p. 9.

FRAZER M., *Byzantine art and the West*, dans *The Year 1200*, II, New York, 1970, p. 185-230.

FREISE E., *Roger von Helmarshausen in seiner monastischen Umwelt*, dans *Frühmittelalterliche Studien*, 15, 1981.

FRITZ J. M., *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Munich, 1982.

FRODL-KRAFT E., *Recenzion*, dans *Kunstchronik*, 37-6, 1984, p. 238-239.

FRODL-KRAFT EVA, *Die Kreuzgangverglazung und der Ambo des nikolaus von Verdun*, dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 19, 1965, p. 28-30.

FROLOW A., *Les reliquaires de la vraie croix*, in *Archives de l'Orient chrétien*, 8, Paris, 1965.

FRUGMANN M., *Frühgotische Reliquaire. Ein Beitrag zur rheinisch-belgischen Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts*, Leipzig, 1931.

FUCHS A., *Dir Tragaltäre des Rogerus in Paderborn. Beitrage zur Rogerusfrage*, Paderborn, 1916.

FUCHS A., *Zum Problem der Westwerke*, dans *Karolingische und Ottonische Kunst*, 109ff.

FUMIERE T., *Des expositions et de l'enseignement des arts décoratifs. Leur développement en France et leur avenir en Belgique*, Bruxelles, 1883.

GABORIT-CHOPIN D., *Les Arts précieux*, dans F. AVRIL, X. BARRAL i ALTET, D. GABORIT-CHOPIN, *Le Monde roman 1060-1220. Le temps des croisades (L'Univers des formes)*, Paris, 1982, p. 246-247.

GAIER C., *Art mosan et armement*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, pp. 251-264.

GAIER C., KUPPER J.-L., MARCHANDISSE A., *Villes, affaires, Mentalités. Autour du Pays mosan*, Bruxelles, 1993, p. 314-344.

GAIER CL., *L'évolution et l'usage de l'armement personnel défensif au pays de Liège du XII^e au XIV^e siècle*, dans *Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen und Kostümkunde*, 2, 1962.

GALL E., *Die Marienkirche in Utrecht und Klosterneuburg*, dans *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Leipzig, 1923, p. 34-41.

GALL E., *Westwerkfragen*, dans *Kunstchronik*, 1954, p.274-276.

GARNIER E., *Histoire de la verrerie et de l'émaillerie*, Tours, 1876.

GARNIER F., *le goût du moyen âge chez les collectionneurs lyonnais du XIX^e siècle*, dans *Revue de l'Art*, 47, 1980, p. 15.

GARNIER H., *Le pied de croix de Saint-Omer*, dans: Bull. de la Soc. D'Etudes de la province de Cambrai, 1932, p.216ss.

GASPAR C., et LYNA F., *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Royale de Belgique*, t. 1, in-4°, Paris, 1937 (Société Française de reproduction de manuscrits à peintures).

GAUTHIER M.-M., *Émaillerie mosane et émaillerie limousine*, dans *l'Art Mosan. Journées d'études*, P. FRANCASTEL (éd.), Paris, 1952, p. 125-137.

GAUTHIER M.-M., *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg, 1972.

GAUTHIER M.-M., *Émaux méridionaux*. Catalogue international de l'œuvre de Limoges. 1. L'époque romane, Paris, 1987.

GAUTHIER M.-M., *L'or et l'Église au Moyen Âge*, in *Revue de l'Art*, n° 26, 1974, pp. 64-77.

GAUTHIER M.-M., *Le principe de l'imitation*, in *Revue de l'Art*, n° 21, 1973, pp. 13-16.

GAUTHIER M.-M., *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg, 1983.

GAUTHIER M.-M., *Reliquaires du XIIIe siècle, entre le Proche-Orient et l'Occident latin : transport d'objets, transferts de formes*, dans *Actes du Colloque international d'Histoire de l'Art*, section XIIIe siècle, sept.1979, Bologne, 1981.

GAUTHIER M.-M., *Un saint du Pays de Liège au bras long*, dans *Études d'Art médiéval offertes à Louis Grodecki*, 1981, p. 105-117.

GÉNICOT L. F., *Introduction aux sciences auxiliaires traditionnelles de l'histoire de l'art. diplomatique, Héraldique, Épigraphie, Sigillographie, Chronologie, Paléographie*, Louvain-la-Neuve, 1984.

GÉNICOT L. F., « *La vieille tour* » d'Amay. *Maison forte de l'avoué du prince évêque au XIIIe siècle ?*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des sites*, 3, p.59-85.

GÉNICOT L. F., CHANTRAINE, JEANMART J. and MARCHAL N., *Les constructions médiévales de l'architecture et du bâtiment*, publication n° 2, Louvain, Centre d'histoire de l'architecture et du bâtiment, 1973.

GÉNICOT L. F., *L'architecture religieuse aux XIe et XIIIe siècles*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XIe au XIIIe siècle*, Liège, 2007, p 61-93.

GÉNICOT L. F., *L'avant-corps ottonien d'Amay*, dans *Le Moyen Âge*, 73, 1967, p.349-374.

GÉNICOT L. F., *L'octogone de Notger et son avant-corps, dans la collégiale de Saint Jean de Liège*, Liège, 1981, p.47-56.

GÉNICOT L. F., *L'œuvre architecturale d'Adélard II de St Trond et ses antécédents. Contribution à l'étude de la grande architecture ottonienne disparue du pays mosan (4)*, dans *Revue belge d'architecture et de l'histoire de l'art*, 39, Bruxelles, 1970, p.3-91.

GÉNICOT L. F., *La cathédrale notgérienne de Saint-Lambert à Liège. Contribution à l'étude de la grande architecture ottonienne disparue du pays mosan*, I, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des sites*, 15, 1970, p.7-70.

GÉNICOT L. F., *La cathédrale Notre-Dame de Tournai*, dans *Wallonie, art et histoire*, 2e éd. rev., Gembloux, J. Duculot, 1970.

GÉNICOT L. F., *La chapelle Sainte Marguerite à Ollomont. Une fausse exception dans l'architecture romane de l'ancien diocèse de Liège*, dans *Ardenne et Famenne I*, 1966, p.5-51.

GÉNICOT L. F., *La collégiale de Notre-Dame de Huy, première partie. La collégiale ottonienne (1053 ?-1066)*, dans *Bulletin de la Commission royale de Monuments et des sites*, 14, 1963, p.329-385.

GÉNICOT L. F., *La tour seigneuriale romane de Wierde*, dans *Annales de la Société d'archéologie de Namur*, 54, 1967, p.109-156.

GÉNICOT L. F., *Les églises mosanes du XIe siècle. Livre 1. Architecture et Société*, Louvain, 1972.

GÉNICOT L. F., *Les églises romanes du pays mosan. Témoignage du passé*, Celles, 1970.

GÉNICOT L. F., *Les églises romanes du pays mosan. Témoignage sur un passé*, Bruxelles, 1970, p. 113.

GÉNICOT L. F., *Pologne et pays mosan au moyen âge, Bilan sommaire et suggestions de recherches*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique, Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques*, 5^e série, LXIV, 1, 1978, p. 16-33.

GÉNICOT L. F., *Un « cas » de l'architecture mosane : L'ancienne abbatale de Stavelot*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des sites*, 17, 1968, p.71-140.

GÉNICOT L. F., *Une église mosane disparue, l'abbatale d'Olbert à Gembloux*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 53, 1966, p.249-292.

GÉNICOT, L. F., *Apport des fouilles récentes à l'histoire de l'ancienne abbatale de Gembloux*, dans *Archeologia Belgica*, 79, Bruxelles 1964.

GÉNICOT, L. F., *L'église romane du « village gris » Seilles*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 1968, p.41ss.

GEORGE P., *De l'art antique à l'art mosan : sources iconographiques et stylistiques*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p. 211-238.

GEORGE P., *Hadelin, saint mosan par excellence. Pour une histoire de son culte*, dans *Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin*, Visé, 1988.

GEORGE P., *le diptyque en ivoire du consul Asturius*, dans le catalogue de l'exposition *Saint-Martin. Mémoire de Liège*, n° 89, p. 207-208.

GEORGE P., *Les arts au moyen âge*, dans *Histoire de la Wallonie*, B. DEMOULIN et J.-L. KUPPER (sous la dir.), p. 126-163.

GEORGE P., *Les reliques de Stavelot-Malmédy*, Malmédy, 1989.

GEORGE P., *Les reliques de Stavelot-Malmedy*, Malmedy. Art et Histoire, 1989, p. 34.

GEORGE P., *Un reliquaire, « souvenir » du pèlerinage des Liégeois à Compostelle en 1056*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LVII, 1988, p. 5-21.

GEORGE P., *Vies et miracles de S. Domitien*, dans *Analecta Bollandiana*, t. 103, 3-4, 1985, p. 329.

GEORGE P., *Les arts au Moyen Âge*, dans *Le Patrimoine médiéval de Wallonie*, J. MAQUET (sous la dir.), Namur, 2005, p. 567.

GÉRIN P., *La condition de l'historien et l'histoire nationale en Belgique à la fin du XIXe et au début du XXe siècle*, dans *Storia della storiografia*, Milan, t. 11, 1987, p. 81-89.

GERSPACH, *La collection Carrand au Musée National de Florence*, dans *Les Arts*, 1831, juillet 1904, p. 1-32.

GESSLER J., *La Bibliothèque de l'abbaye de Saint-Laurent à Liège au XIIe et au XIIIe siècle*, dans *Bulletin des Bibliophiles Liégeois*, t. 12, 1927, pp. 91-135.

GESSLER J., *Les catalogues des bibliothèques monastiques de Lobbes et de Stavelot*, dans *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, t. 29, 1933, pp. 86-96.

GEVAERT S., *Étude sur les miniatures mosanes prégothiques. Quatre manuscrits mosans de la Bibliothèque Nationale à Paris*, Académie Royale de Belgique, classe des Beaux-Arts, Mémoires couronnés, t. 5, fasc. 2, Bruxelles, 1948.

GEVAERT S., *L'Orfèvrerie mosane au Moyen Âge*, Bruxelles, 1943.

GEVAERT S., *L'origine de la Bible d'Averbode*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1935, p.213 et sv.

GEVAERT S., *L'origine du retable dit de Coblençe au musée de Cluny*, dans *Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1934, p.5 et sv.

GEVAERT S., *La note de l'obituaire de l'abbaye de Neufmoustier*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, n° 6, nov. 1933, p. 137-139.

GEVAERT S., *Le modèle de la Bible de Floreffe. Contribution à l'étude de la miniature mosane du XIIIe siècle*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1935, p. 17-25.

GEVAERT S., *Le problème des représentations figurées dans les fonts baptismaux de Renier de Huy*, p. 169-182.

GEVAERT S., *Un autel portatif mosan de Florence et les miniatures d'Echternach*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, n° 5, 1933, p. 111-115.

GHISLAIN J.-C., *La cuve baptismale romane de Wauthier-Braine*, dans *Annales du cercle historique et folklorique de Braine-la-Château, Tubize et des régions voisines*, VII, 1986-1987.

GHISLAIN J.-C., *Bras-reliquaire de saint Jacques* dans le catalogue de l'exposition *Trésors d'art et d'histoire de la Thudinie*, n° 289, Thuin, 1976.

GHISLAIN J.-C., *Condroz roman entre Meuse et Ourthe*, dans le catalogue de l'exposition *Le Temple et Malte. Trésor d'art entre Meuse et Ourthe*, Villers-le-Temple, 1973.

GHISLAIN J.-C., *L'avant-corps de l'ancienne collégiale romane de SS Michel-et-Gertrude et les débuts de l'art à Bruxelles*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 53, 1975, p.41-46.

GHISLAIN J.-C., *La cuve baptismale romane de style ardennais de Linkebeek (Brabant) ; Les fonts baptismaux romans en pierres bleues de Belgique et leur diffusion en France aux XIIe et XIIIe siècles*, thèse de doctorat non publiée, ULg, 2005.

GHISLAIN J.-C., *Le crucifix mosan de Saive*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1983, p. 5-15.

GHISLAIN J.-C., *Les fonts baptismaux romans découverts à Merksem-lez-Anvers*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 52, 1980/81, p. 51-81.

GHISLAIN J.-C., *Les fragments de fonts baptismaux romans découverts à Merksem-lez-Anvers*, dans *Bulletin des Musées Royaux et d'Histoire* 52, 1980-81, p.51-81.

GHISLAIN J.-C., *Mosaïques funéraires romanes à décors géométriques en régions mosanes et bas-rhénane*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. 5, 1975-1976, pp. 5-15.

GHISLAIN J.-C., *Réflexions sur le voyage de l'abbé Wibald de Stavelot en Aquitaine et les débuts de l'émaillerie champlevée mosane*, dans *Bulletin des Amis du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, 9, octobre 1982, p. 5-13.

GHISLAIN J.-C., *Saint Nicolas-en-Glain. La priorale disparue et ses sculptures conservées*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 52, 1967-73, p.49-87.

GHISLAIN J.-C., *Un chapiteau liégeois du XIIIe siècle*, dans *Le Vieux Liège*, n° 284, XIV-1, janvier-mars, 1999, p. 857-867.

GHISLAIN J.-C., *Un fragment de cuve baptismale romane mosane à Antheit*, dans *Les Amis du Musée d'Art religieux et d'Art mosan, Bulletin trimestriel*, 1984, n° 13, p. 11-16.

GHISLAIN J.-C., *Les fonts baptismaux romans en pierre bleue*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 181-182.

GILLES d'ORVAL, *Gesta*, dans *Monumenta Germaniæ Historica*, SS., t. XXV.

GLORIEUX DE GAND T., *Manuscrits cisterciens de la Bibliothèque royale de Belgique*, catalogue, Bruxelles, 1990.

GNUDI C., *Considerazioni sul gotico francese, l'arte imperiale e la formazione di Nicola Pisano*, dans *Federico II e l'arte del duecento italiano*, I, Rome, 1980, p. 1-17.

GOBERT T., *Encore les Fonts-Baptismaux de l'église St-Barthélemy à Liège*, Liège, 1911, p. 9-12.

GOBERT T., *Liège à travers les âges. Les rues de Liège*, Liège, 1924-29.

GODEFROID C., *Entre culture, industrie et politique, les salons de Charleroi en 1911*, dans *2000 ans d'Art wallon*, Bruxelles, 2000, p. 60.

GOLDSCHMIDT A. et WEITZMANN K., *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlin, 1930.

GOLDSCHMIDT A., A. BOECKLER, *Die frühmittelalterlichen Bronzetenzen*, I-III, Marbourg, 1926-32.

GOLDSCHMIDT A., *Die Belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), Band I, Munich, 1923, p. 51-72.

GOLDSCHMIDT A., *die Belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts*, dans P. Clemen (éd.), *Belgische Kunstdenkmäler*, I, Munich, 1923.

GOLDSCHMIDT A., *Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen*, Marburg, 1932.

GOLDSCHMIDT A., *Die deutsche Buchmalerei*, Florence-Munich, 1928.

GOLDSCHMIDT A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII – XI Jahrhundert*, 2 vol., Berlin, 1914 – Berlin, 1918.

GOLDSCHMIDT A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit, XI-XIII. Jahrhundert*, 2 vol., Berlin, 1923.

GOLDSCHMIDT A., *Zu Erforschung mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen. Arbeiten von Graeven, Vöge, Haselhoff*, dans *Kunstgeschichtliches Einzeigen I*, 1904, p. 35-40.

GOMEZ-MORENO C., *The Mystery of the Eight Evangelists*, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum of arts*, 1967/68, p. 263-270.

GÖRRES J., *Das Lütticher Domkapitel bis zum 14. Jahrhundert*, Erstes Teil, Ph. D. dissertation, Freidrich-Wilhelms-Universität, Berlin, 1907.

GOWEN PRICE R., *The Shrine of the Virgin in Tournay, I, Its Restorations and State of Conservation*, dans *Aachener Kunstblätter*, 47, 1976-77, p.111-76.

GRABAR A. *Orfèvrerie mosane – orfèvrerie byzantine*, dans FRANCASTEL P. (sous la dir.), *L'art mosan. Journées d'Études*, Bibliothèque générale de l'École pratique des Hautes Études, VIe section, Paris, 1953.

GRANDMAISON L., *La collégiale de Huy*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 1886, p.199-229.

GREEN R. B., *The mosan reliefs from the Pieterskerk, Utrecht: Iconography and sources*, dans *Album Amicorum J. G. van Gelder*, La Haye, 1973, p.135-139.

GRIEßMAIER V., *Nikolaus von Verdun: Überlieferung und Wirklicherlebnis*, dans *Jahrbuch des Kunsthistorisches Institut*, Vienna, 25, 1972, p.29-52.

GRIEßMAYER V., *Der Emailaltar des Nikolaus von Verdun im Stifte Klosterneuburg bei Wienn*, thèse non publiée, 1930.

GRIMME E. G., *Beobachtungen zu einigen Madonnenskulpturen des hohen Mittelalters im Lüttich-Aachener Raum*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1962-63, s. 158ff.

GRIMME E. G., *Das Armreliquiar Karls des Großen*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1964, p. 68 et sv.

GRIMME E. G., *Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1964, p. 45 et sv.

GRIMME, E. G., *Aachener Goldschmiedekunst im Mittelalter von Karl dem Grossen bis zu Karl V*, Cologne, 1957.

GRIMME E. G., *Der Aachener Domschatz*, dans *Aachener Kunstblätter*, 42, 1973.

GRIMME E. G., *Goldschmiedekunst im Mittelalter. Forme und Bedeutung des Reliquiars von 800 bis 1500*, Cologne, 1972.

GRODECKI L., *À propos des vitraux de Châlons-sur-Marne. Deux points d'iconographie mosane*, dans FRANCASTEL P. (sous la dir.), *L'art Mosan, Journées d'études*, p. 161-170.

GRODECKI L., *Études sur les vitraux de Suger à St Denis (XIIe siècle)*, CVMA, Paris, 1995.

GRODECKI L., *L'architecture ottonienne : Au seuil de l'art roman*, Collection Henri Focillon, Paris, Armand Colin, 1958.

GRODECKI L., *Le gothique retrouvé avant Viollet-le-Duc*, Paris, 1979.

GRODECKI L., *Le Maître de la chasse des Rois Mages*, dans *Bulletin Monumental*, 123, 1965, p. 135-137.

GRODECKI L., *Le vitrail roman*, Fribourg-Paris, 1977.

GRODECKI L., *Les vitraux de Châlons-sur-Marne et l'art mosan*, dans *Actes du XIXe congrès international d'Histoire de l'Art*, Paris, 1959.

GRODECKI L., *Les vitraux de Châlons-sur-Marne. Les Monuments historiques de France*, Paris, 1957.

GRODECKI L., *Les vitraux de Saint-Denis. Étude sur le vitrail du XIIe siècle. I. Histoire et restitution*, CVMA, Paris, 1976.

GRODECKI L., TARALON J. et WORMALD F., *Le siècle de l'an mil*, Paris, 1973.

GRODECKI L., *Vitraux des églises de France*, Paris, 1947.

GROßMANN D., *Zum Stand der Westwerkforschung*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 19, 1957.

GRUBER O., *Das Westwerk, Symbol und Baugestaltung germanischen Christentums*, dans *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 3, 1936, p.149-173.

Guide du voyageur sur les chemins de fer de Mons à Manage et de Namur à Liège, Bruxelles, 1852.

GUILLET L., *Études industrielle des alliages métalliques*, Paris, 1906.

HAACKE R., *Programme zur bildenden Kunst in der Schriften Ruperts von Deutz*, Siegburg, 1974.

HACKENBROCH Y., *Reinhold Vasters, Goldsmith*, dans *Metropolitan Museum Journal*, 19/20, 1986, p. 163-177.

HACKENBROCH Y., *A Triptych in the Style of Godefroid de Clair*, dans *The Connoisseur*, nov. 1954, p. 185-188.

HAHNLOSER H. R., *Der Schrein der unschuldigen Kindlein im Kölner Domschatz und Magister Gerardus*, dans *Miscellanea pro arte H. Schnitzler*, Düsseldorf, 1965, p. 218-223.

HAHNLOSER H. R., *Il tesoro di San Marco*, cat. 88, p. 79-80 et table CXXVII.

HAHNLOSER H. R., *La Technique et le style du retable de Klosterneuburg*, dans FRANCASTEL P. (sous la dir), *l'Art mosan. Journées d'études*, p. 187-190.

HAHNLOSER H. R., *Nicolas de Verdun : la reconstitution de son ambon de Klosterneuburg et sa place dans l'histoire de l'art*, dans *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et des belles-lettres*. Institut de France, 1952, p. 448-56

HAHNLOSER H. R., *Sur une plaque émaillée de Nicolas de Verdun*, dans *Bulletin de la société archéologique de France*, 1935, p. 121 et sv.

HAHNLOSER H. R., *Theophilus Presbyter und die Inkunabeln des mittelalterlichen Kristallschliffs an Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, Cologne, II, 1973, p. 287-296.

HAHNLOSER H., *Neue Forschungen zu Nikolaus von Verdun*, dans *Kölner Domblatt*, VIII/IX, 1954, p. 194-195.

HALKIN J. et ROLAND C., *Recueil des Chartes de l'Abbaye de Stavelot-Malmédy*, t. 1, Bruxelles, in-4°, 1909.

HALKIN J., *Les prieurés clunisiens de l'ancien diocèse de Liège*, dans *le Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 10, 1896.

HALKIN L., *Correspondance de Edmond Martène avec le Baron G. de Crassier, archéologue liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome 27, p. 19-308.

HALKIN L., *Les Inscriptions métriques des fonts de Saint-Barthélemy à Liège et de la châsse de Saint Hadelin, à Visé*, dans, *Annales du XXI^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Liège, 1909, t. 2, p. 592-596.

HALKIN L., *Lettres inédites du baron G. de Crassier, archéologue liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome XXVI, p. 73-146 ;

HALKIN L.E., *L'itinéraire de Belgique de Dubuisson-Aubenay (1623-1628)*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1946, p. 47-76.

HALLEUX R., *La fabrication du laiton*, dans *Art du laiton-dinanderie*, Namur, 2005, p. 34.

HALLEUX R., *Le baptême du philosophe Craton. Origine et sens d'une image sur les fonts baptismaux dits de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p. 199-210.

HALLEUX R., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy et le travail du laiton au Moyen Âge*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p. 239-266.

HAMANN-McLEAN R., *Byzantinische und spätantikes in der Werkstatt des Nilolaus von Verdun*, dans *Kölner Domblatt*, 42, 1977, 243-66.

HAMANN-McLEAN R., *Das Stilproblem bei Nikolaus von Verdun*, dans *Kunstchronik*, 30, 1977, p. 73-74.

HAMANN-McLEAN R., *Der Dreikönigenschrein im Kölner Dom: Bemerkungen zur Rekonstruktion, Handescheidung und Apostelikonographie*, dans *Kölner Domblatt*, 33-34, 1971, 43-78.

HAMANN-McLEAN R., *Über verschollene Gildschmiedearbeiten aus dem Wormser Domschatz im Lichte der neuesten Forschung über Nikolaus von Verdun*, dans *Mainzer Zeitschrift*, 69, 1974, p. 169-79.

HAMANN-McLEAN R., *Vizantiskij stil'v masterkoj Nikolaja Verdenskogo : le style byzantin dans l'atelier de Nicolas de Verdun*, dans *Mélanges Lazarev*, Moscou 1973, p. 396-414.

HAMANN-McLEAN R., *Reims als Kunstzentrum im XII und XIII Jahrhundert*, dans *Kunstchronik*, 1956, p. 288.

HAMPE K. et BAETHGEN F., *Deutsche Kaisergeschichte in der Zeit der Salier und Staufer*, Heidelberg, 1949.

HANQUET K., *Étude critique sur la Chronique de Saint-Hubert dite Cantorium*, in-8°, Bruxelles, 1900, Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. 10.

HANSOTTE G., *L'église Saint-Barthélémy à Liège*, dans *Feuillets archéologiques de la Société royale Le Vieux-Liège*, Liège, 1957.

HARRISON CAVINESS M., « *De convenientia et cohaerentia antiqui et novi operis* ». *Medieval Conservation, Restoration, Pastiche and Forgery*, dans *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Kunststgeschichte*, XXXVI, 4, 1873, p. 304.

HARRISON CAVINESS M., *Suger's Glass at Saint-Denis. The State of Research*, dans *Abbot Suger and Saint-Denis. A. Symposium*, GERSON P. L. (éd), New-York, 1986, p. 266.

HASELOFF G., *Die Psalterillustration im 13 Jahrhundert. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und denNiederlanden*, Kiel, 1938.

HAUSSHERR R., *Die Skulptur des frühen und hohen Mittelalters an Rheins und Maas*, in *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, 2, Cologne, 1973, pp. 287-406.

HAUSSHERR R., *Die Skulpture des frühen und hohen Mittelalters an Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, II, Cologne, 1973, p. 387-406.

HAVARD H., *Exposition rétrospective de Bruxelles*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1880, p. 334.

HAWTHORNE J. G. et SMITH C. S. , *On Diverse Arts. The Treatise of Theophilus*, Chicago, 1963.

HAYOT CANON, *La collégiale Notre-Dame à Dinant*, dans *Inventaire des monuments et œuvres d'art de la province de Namur, arrondissement de Dinant*, fasc. 1 Gembloux, J. Duculot, 1951.

HEBERLE J.-M. (alias H. LEMPERTZ), *Catalogue illustré de la collection des objets d'art qui composent le Cabinet de A. J. ESSINGH à Cologne* (Heberle's Auction V Sept. 1865).

HEIDER G. and CAMESINA A., *Der Altaraufsatz im regul. Chorherrnstifte zu Klosterneuburg: Ein Emailwerk des XII. Jahrhunderts angefertigt von Nikolaus aus Verdun*, Leipzig, T.O. Weigel, 1860.

HELBIG J. et BRASSINNE J., *L'art mosan*, Bruxelles, 1906.

HELBIG J., *Châsse de Sainte Odile. Peinture liégeoise de l'an MCCXCII*, dans *Le Beffroi*, 2, 1864-1865, p. 31-37.

HELBIG J., *Histoire de la peinture au pays de Liège depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Liège, 1872.

HELBIG J., *Histoire de la peinture au Pays de Liège*, 1873.

HELBIG J., *Histoire de la sculpture et des arts plastiques au pays de Liège*, 1889.

HELBIG J., *L'ancienne collégiale de Saint-Pierre à Liège, les œuvres d'art et l'inventaire qu'elle possédait en l'an 1794*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, 1886.

HELBIG J., *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, in-4°, Liège, 1903.

HELBIG J., *La sainte Vierge et l'Enfant Jésus, groupes sculptés des anciens sanctuaires de Liège*, Bruxelles, 1878.

HELBIG J., *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2 vols. In-4°, Bruges, 1890.

HELBIG J., *Les arts du passé à l'exposition universelle de Liège. Coup d'œil rétrospectif*, dans *l'Art flamand et hollandais*, n° 3, 1906, p. 86.

HELBIG J., *Les châsses de l'ancienne collégiale de Huy. Le don expiatoire offert à la cathédrale de Liège. Les auteurs de ces reliquaires*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XIII, 1877, p. 221-244.

HELBIG J., *Les châsses de saint Domitien et de saint Mengold de l'ancienne collégiale de Huy*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 13, 1877, pp. 224-225.

HELBIG J., *Quels procédés les artistes du moyen âge ont-ils employés, en Belgique, pour l'exécution des peintures murales ?*, dans *Bulletin des commissions royales d'Art et d'Archéologie*, Bruxelles, 1864, p. 184-185.

HELBIG J., *Une ancienne sculpture liégeoise*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, tome X, 1870, p. 23-38.

HENDRIX L., *L'église Saint-Jacques à Liège*, 1928.

HENDRIX L., *La cathédrale Saint-Paul à Liège*, 1930.

HENROTTE J., *Les débuts de Jean van Eyck à Liège*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, Liège, 1937.

HENRY M. R., *Les manuscrits de Sir Thomas Phillipps à la Bibliothèque royale Albert Ier*, dans *Miscellanea M. Wittek*, Louvain, 1993, p. 189-212.

HENSCHEN et PAPEBROCH, *Voyage littéraire en 1668*, dans *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique*, IV, p. 339.

HERMAND A., *Notice historique et archéologique sur les dalles sculptées de la cathédrale de Saint-Omer*, dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de la Morinie*, V, 1839-1840, p. 75.

HILGER H. P., *Zur Goldschmiedekunst des 14. Jahrhunderts an Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, II, Cologne, 1973, p. 457-466.

HOCQUET A., *Du sort d'hypothèses basées sur des documents incontrôlés. Nicolas de Verdun et son fils*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Liège, 1932, Liège, 1933, p. 157-176.

HOEBANX J.-J., *L'abbaye de Nivelles des origines au XVIe siècle*, Académie royale de Belgique, Classe des Lettres, Mémoires, 2de ser. 46, fasc. 4, Brussels, 1952.

HOFFMANN K., *The year 1200, A Centennial Exhibition at The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1970.

HOMBURGER O., *Der Trivulzio-Kandelaber*, Zurich, 1949.

HOSTER J., *Der Dom zu Köln*, Cologne, 1964.

HOSTER J., *Der Wiener Ptolemäerkameo einst am Kölner Dreikönigenschrein*, dans *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*. Festschrift Hermann Usener, Marburg, 1967, p. 55-64.

HOSTER J., *Zur Form der Stirnseite des Dreikönigenschreins*, dans *Miscellanea pro Arte*. Festschrift Hermann Schnitzler, Dusseldorf, 1965.

HUBERT J., *Le Saint Sépulcre de Neuvy et les pèlerinages de terre sainte au XIe siècle*, dans *Bulletin Monumental*, 90, 1931, p.91-100.

HUBERT J., PORCHER J., VOLBACH W. F., *L'empire carolingien*, Paris, 1968.

HUBERT L., *Les restes du Cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne. La part de la chance dans les trouvailles archéologiques*, dans *Mémoires de la Société d'Agriculture, Commerce, Sciences et Arts du département de la Marne*, t. LXXVII, 1962, p. 58-80.

HUGO V., *Le Rhin*, 2 volumes, Paris, 1885.

HÜTT M., *Quel lavat unda foris ... Aquamanilien. Gebrauch und Form*, Mayence, 1993.

HUYGHEBAERT N., *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, dans *Scriptorium*, VII-I, 1953, p. 160-162.

HUYGHEBAERT N., *Le sacramentaire de l'abbé Mannassès de Bergues-Saint-Vinoc*, dans *Annales de la société d'Émulation de Bruges*, t. 84, 1947, pp. 1-11.

HUYGHEBAERT N., *Moines et clercs italiens en Lotharingie*, dans *Miscellanea Tornacensia*, Congrès de Tournai, 1949, p. 110 et sv.

HUYGHEBAERT N., *Notes sur un collectaire de l'abbaye de Stavelot*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. 33, 1947, pp. 93-109.

HYMANS P., *La vie intellectuelle de 1830 à 1930*, dans *Fragments d'histoire, impressions et souvenirs*, Bruxelles, 1940.

ILG A., *Theophilus presbyter – Schedula Diversarum Artium*, Osnabrück, 1970.

Inauguration du Musée de l'Institut archéologique liégeois, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. III, 1857, p. 116-117.

ISAACS G., *On an Enamelled Plate of the Twelfth Century*, dans *Journal of the British Archaeological Association*, III, 1848, p. 104.

JAFFE P., *Monumenta Corbeiensia. Bibliotheca rerum germanicarum*, t. 1, in-8°, Berlin, 1864, rééd., Darmstadt, 1964.

JAMAR A., *La Belgique Monumentale*, 2 vol., Bruxelles, 1844.

JANSEN A., *Art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge*. Catalogue Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1964.

JANSEN J. E., *L'abbaye norbertine du Parc-le-Duc: Huit siècles d'existence, 1129-1929.*, Malines, 1929.

JANSSENS D., *Romaanse doopvonten in de zuidelijke nederlanden en het prinsbisdom Luik : een typologische en iconografische studie*, Leuven, 1985 (unpublished licentiat-thesis).

JEAN DE HOCSEM, *La chronique liégeoise de 1402*, E. BACHA (éd.), Commission royale d'histoire, Bruxelles, 1900.

JORIS A., *Huy, ville médiévale*, Bruxelles, 1965.

JORIS A., *À propos du commerce mosan aux XIIIe et XIVe siècles*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, XXXVIe Congrès, Gand, 1955, p. 227-244.

JORIS A., *Der Handel der Maasstädte im Mittelalter*, dans *Hanssische Geschichtblätter*, 79, 1961, p. 15.

JORIS A., *Huy et sa charte de franchise, 1066. Antécédents, signification, problèmes*, Bruxelles, 1966.

JORIS A., *Probleme der Metallindustrie im Maasgebiet*, dans *Hansische Geschichtblätter*, t. 87, 1969, p. 58-76.

JORIS A., *Le palais carolingien d'Herstal*, dans *le Moyen Âge* 79, 1973, 385-420.

JORISSEN P., *Kunstschaten uit de Sint-Servaas*, Maastricht, 1976.

JOTTRAND M., *Les émaux du trésor de la cathédrale de Troyes décoraient-ils les tombeaux des comtes de Champagne*, dans *Gazette des Beaux arts*, 1965, 1, p. 257-264.

JULLIAN, R., *L'éveil de la sculpture italienne, la sculpture romane dans l'Italie du nord*, Paris, 1945.

JULLIAN, R., *Les sculpteurs romans de l'Italie septentrionale*, Paris, 1952.

JUNGMANN J. A., *Symbolik der katholischen Kirche*, Stuttgart, 1960.

JUSTE T., *L'exposition de Malines. Objets d'art religieux*, extrait du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 1864, p. 2.

KAHL, G., *Die Zwerggalerie. Herkunft, Entwicklung und Verbreitung einer architektonischen Einzelform der Romanik*, Würzburg, 1939.

KAHSNITZ R., *Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800-1400. Zu der Ausstellung in Köln und Brüssel im Sommer 1972*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 36, 1973, p. 282-307.

KAHSNITZ R., *Sieben halbrunde Emails in Nürnberg, Londen und Trier. Zwei maasländische Phylacterien des 12. Jahrhunderts*, dans *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1972, p. 105-143.

KARLOWSKA-KAMZOWA A.(sous la dir.), *Les relations artistiques entre la Pologne, la France, la Flandre et la Basse Rhénanie du XIIIe au XVe siècle*, Poznan, 1981.

KAUTZSCH R., *Oberitalien und Mittelrhein*, dans *L'Italia e l'arte Straniera. Atti del X Congresso internazionale di Storia del Arte*, Rome, 1922.

KĘPIŃSKI Z., *Symbolika drzwi gnieźnieńskich*, dans *Drzwi gnieźnieńskie*, réd. M. Walicki, vol. II, Wrocław, 1959, p. 161-381.

KESTELOOT C., *Tendances récentes dans l'historiographie du mouvement wallon (1981-1955)*, dans *Revue Belge d'Histoire Contemporaine*, XXV, 1994-1995, 3-4, p. 539-568.

KITZINGER E., *Byzantium and the West in the second half of the twelfth Century. Problems of stylistic Relationship*, dans *Gesta*, IX/2, 1970, p. 49-56.

KITZINGER E., *The art of Byzantium and the medieval west: Selected studies*, London, 1976.

KITZINGER E., *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, in *Dumbarton Oaks Papers*, XX, 1966, pp. 25-47.

KLEIN, J., *Die romanische Steinplastik des Niederrheins*, Straßburg, 1916.

KLEMM E., *Ein romanische Miniaturenzyklus aus dem Maasgebiet*, (Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen, II), Vienne, 1973.

KLUCKHOHN E., *Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 16, 1955, p.1-120.

KNAUS H. et STAUB K., *Die Handschriften der hessischen Landes- und hochschulbibliothek Dramstadt*, Wiesbaden, 1979.

KNAUS H., *Baron Hüpsch*, dans le catalogue de l'exposition *die Sammlungen des Baron von Hüpsch. Ein Kölner Kunstkabinett um 1800*, Darmstadt-Cologne, 1964.

KNAUS H., *Maugérard, Hüpsch und die Darmstädter Prachthandschriften*, dans *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, V, 1963.

KOECHLIN R., *La sculpture Belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, p. 5-19, 333-348, 392-407.

KOLDEWEIJ A. M., *Het Bergportaal en de Bergpoort van de Sint-Servaaskerk te Maastricht*, dans *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse Oudheid kundige Bond*, 83, 1984, pp. 144-158.

KOLDEWEIS J., *De reliekenhoorn van Sint-Servatius : een romaanse jachthoorn in de collectie van de Koninklijke Musea*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1985, p. 28-31.

KÖLHER W., *Die Denkmäler der karolingischen Kunst in Belgien*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, P. CLEMEN (éd.), Munich, 1923, vol. I, p. 3 et sv.

KÖLLNER H., *Zur Datierung der Bibel von Floreffe. Bibelhandschriften als Geschichtsbücher ?*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, II, Cologne, 1973, p. 361-376.

KOPERA F., *Oprawa srebrna ewangelikarza Księżnej Anastazii, żony Bolesława Kędzierzawego w Bibliotece Publicznej w Petersburgu*, dans *Sprawozdania Komisji Historii Sztuki*, VII, 1^{ère} et 2^{ième} parties, 1902, p. 39-48.

KÖSTER B., *La restauration du Bergportaal à Saint-Servais de Maastricht*, dans *La couleur et la pierre. Polychromie des portails gothiques*, D. VERRET (sous la dir.), Paris, 2002, p. MOKE H. G., FÉTIS E., VAN HASSELT A., *Les splendeurs de l'art en Belgique*, Bruxelles, 1848.

KÖTSCHKE D., *Golschmiedekunst*, dans *Die Zeit der Staufer, Geschichte, Kunst, Kultur*, I, catalogue, Stuttgart, 1977, p. 400- 411.

KÖTSCHKE D., *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Bd 2, *Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Köln, 1973, pp. 191-236.

KÖTZSCHE D., *das Medaillon mit der Operatio*, dans *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, tome 15, 1981, p. 145-152.

KÖTZSCHE D., MEURER H., SCHALLER A., *Signa Tau. Grubenschmelzplatte eines typologischen Kreuzes*, Stuttgart, 2000.

KÖTZSCHE D., *Nikolaus von Verdun und die Kölner Goldschmiedekunst*, dans *Rhin-Meuse*, I, p. 314.

KÖTZSCHE D., *Rezension zu Romanische Kunst an der Maas 1962*, dans *Aachener Kunstblätter*, t. 29, 1964, pp. 238-246.

KRAUS F. X., *Christliche Inschriften der Rheinland*, Fribourg et Leipzig, 1894.

KREMPEL U., *Das Remaclusretabel in Stavelot und Seine Künstlerische Nachfolge*, in *Münchner Jahrbuch für bildende Kunst*, III, 1971, pp. 23-45.

KREUSCH F., *Zur Planung des Aachener Barbarossaleuchters*, in *Aachener Kunstblätter*, 1961, t. 22, p. 21-36.

KREUSCH, F., *Die Darstellung der Reichskrone auf einer der Süsterner Platten*, dans *Karolingische und Ottonische Kunst*, p. 368 et sv.

KREUSCH, F., *Über Pfalzkapelle und Atrium zur Zeit Karls des Großen*, Aachen, 1958.

KROOS R., *Buchmalerei*, dans la catalogue de l'exposition *Die Zeit der Staufer, Geschichte – Kunst – Kultur*, I, R. HAUSSHER (sous le dir.), Stuttgart, 1977, p. 528-606.

KROOS R., *De Christuszijde van het Servatiusschrijn – Beeld en Inscriptie*, dans *De Maasgouw*, 1977, p. 108-109.

KROOS R., *Der Schrein des Heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquaire in Brüssel*, Munich, 1985.

KROOS R., *Zur Datierung des Dreikönigenschreins*, dans *Kunstchronik*, 38, 1985, p. 290-298.

KRÜCKE A., *Über einige angebliche Darstellungen Gott-Vaters im frühen Mittelalter*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, t. 10, 1937, p. 33-34, fig. 37 ; et du même auteur *Der Protestantismus und die bildliche Darstellung Gottes*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, t. 13, 1959, p. 59.

KRYZANOVSKAYA, *Alexander Petrovitch Basilevsky : a great collector of medieval and Renaissance works of Art*, dans *Journal of the History of Collections*, Volume 2, Number 2, 1990, p. 143-sv.

KUBACH E. et BLOCH P., *L'Art roman de ses débuts à son apogée*, Paris, 1966.

KUBACH H. E. et A. VERBEEK, *Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Architekturgeschichte und Kunstlandschaft*, Berlin, 1989.

KUBACH H. E. Et A. VERBEEK, *Romanische Baukunst an Rhein und Maas. Katalog der vorromanischen und romanischen Denkmäler*, 3 volumes, Berlin, 1976.

KUBACH H. E., *Der Dom zu Speyer*, Darmstadt, 1976.

KUBACH H. E., *Die Frühromanische Baukunst des Maaslandes*, dans *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 7, 1953, P.113-136.

KUBACH H. E., *Die Spätromanische Baukunst des Maaslandes*, dans *Das Münster*, 1954, p.205-216.

KUBACH H. E., *Eine romanische Hallenkirche im Maasland*, dans *Aachener Kunstblätter*, 32, 1966, p.92-96.

KUBACH H. E., *Eine unbekannt romanische Kirche der Maasgegend*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 22, 1959, P.118-123.

KUBACH H. E., *Romanische Kirchen an Rhein und Maas*, Neuss, 1971.

KUBACH H. E., *Saint-Nicolas-en-Glain, Ein Schwesterbau von Schwarzrheindorf*, dans *Kunstchronik*, 6, 1953, P.92 et sv.

KUBACH H. E., *Zur Entstehung der Zwerggalerie*, in: *Kunst und Kultur am Mittelrhein*, Festschrift für Fritz Arens zum 70.Geburtstag, Worms 1982, p.21-26.

KUBACH, H. E., *Die Verbundenheit von Maas-und Rheingebiet in der romanischen Baukunst*, dans *De Maasgouw*, 1956, p. 27 et sv.

KULA S., *L'Exposition internationale de Liège, 1930*, mémoire de Licence, faculté de philosophie et lettres, ULg, 2006.

KULTERMANN U., *Identité nationale*, dans *Histoire de l'histoire de l'art*, tome II, XVIIIe-XIXe siècles, p. 225-247.

KULTERMANN U., *The History of Art History*, New York, 1993.

Kunstraum, dans *Rheinische Vierteljahrs-Blätter*, XV/XVI, 1950-1951, p. 465-494.

KUNTZIGER M., *l'ornementation des fonts baptismaux prégothiques, scaldisiens et mosans*, thèse de doctorat présentée à l'ULg, année académique 1918-1919.

KUNZ T G., *Les Sedes Sapientiae mosanes*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 177-180.

KUPPER J.-L. et COLMAN P., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy*, texte du débat-conférence donné dans le cadre de *Faculté-Ouverte*, F6, 1985.

KUPPER J.-L., *Archéologie et histoire : aux origines de la cité de Liège (VIIIe-IXe siècles)*, dans *La genèse et les premiers siècles des villes médiévales dans les Pays Bas méridionaux. Un problème archéologique et historique*, Bruxelles, 1990, p. 377-389.

KUPPER J.-L., *La Wallonie médiévale*, dans *Le Patrimoine médiéval de Wallonie*, J. MAQUET (sous la dir.), Namur, 2005, p. 19-20.

KUPPER J.-L., *Les fonts baptismaux de l'église Notre-Dame à Liège*, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, 1994, n° 16-17.

KUPPER J.-L., *Liège et l'Église impériale*, Paris, 1981.

KUPPER J.-L., *Liège et l'Église impériale, XIe-XIIe siècles*, 2 vols., ULg., thèse de doctorat, 1977.

KUPPER J.-L., *Notger de Liège. Une évêque lotharingien aux alentours de l'an mille*, dans HERMANN H.-W. et SCHNEIDER R. (sous la dir.), *Lotharingia, une région au centre de l'Europe autour de l'an Mil*, Sarrebruck, 1995.

KUPPER J.-L., PIRENNE-HULIN F. et GEORGES P., *Liège autour de l'an mil. La naissance d'une principauté (XIe-XIIe siècle)*, Allier, 2000.

KUPPER J.-L., *Raoul de Zähringen, évêque de Liège, 1167-1191. contributinon à l'histoire de la politique impériale sur la Meuse moyenne*, dans *Académie royale de Belgique, Mémoires de la classe des Lettres*, 2^e série, t. LXII, fasc. 2, Bruxelles, 1974.

KUPPER J.-L., *Sources écrites: des origines à 1185*, dans: M. OTTE (éd.), *Les fouilles de la place Saint-Lambert à Liège 1, Etudes et recherches archéologique de l'Université de Liège*, Liège, 1984, pp.31-34.

KUPPER J.-L., XHAYET G., *Le plus ancien témoignage*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p. 11-20.

KURTH G., *Chartes de l'abbaye de Saint-Hubert en Ardenne*, in-4°, Bruxelles, 1903, Commission Royale d'Histoire.

KURTH G., *De l'origine liégeoise des béguines*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique. Classe des lettres*, 5^e série, 2, 1912, p. 437-462.

KURTH G., *Encore Renier de Huy*, dans *Bulletin de l'Académie royale*, 1907, p. 229.

KURTH G., *La cité de Liège au moyen âge*, Bruxelles-Liège, 1910.

KURTH G., *Le peintre Jean*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1903, p. 220-231.

KURTH G., *Note sur le nom de Lambert Patras*, dans *les Bulletins de l'Académie*, 1903, p. 734-737.

KURTH G., *Notger de Liège et la civilisation au Xe siècle*, 2 volumes, Paris-Bruxelles-Liège, 1905-6.

KURTH G., *Renier de Huy, auteur véritable des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège et le prétendu Lambert Patras*, dans *Bulletin de L'Académie royale de Belgique. Classes des Lettres*, 1903, p. 519-553.

KURTH, *Étude sur Maurice de Neufmoustier*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 3^e série, t. XXIII, 1892, p. 671 et sv.

L. St., *rapport de l'Exposition de l'art ancien au pays de Liège, à Liège et exposition d'art ancien à Louvain, 1881*, dans *Messenger des sciences et des arts*, tome 49, p. 501.

La chronique de Jean de Hoscem, n^{elle} éd., G. KURTH (éd.), Recueil de textes pour servir à l'étude de l'histoire de Belgique, Bruxelles, 1927.

La chronique de Saint-Hubert dite cantatorium, HANQUET K. (éd.), Bruxelles, 1906.

LABARTE J., *Histoire des arts industriels*, 5 t., Paris, 1864-66.

LABARTE J., *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil précédée d'une introduction historique*, Paris, 1847.

LABARTE J., *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge*, Paris, 1856.

- LACROIX P. et SERE F., *Le Moyen Âge et la Renaissance*, t. 3, Paris, 1850.
- LACROIX P., *Histoire de l'orfèvrerie. Curiosités de l'histoire des arts*, Paris, 1858.
- LADMIRANT J., *Deux statuettes mosanes inédites du XIIe siècle conservées au Musée National de Florence*, dans *Bulletin historique Belge à Rome*, 1936, p. 57-60.
- LADRIER F., *Inventaire des Archives de l'Abbaye de Saint-Hubert*, Archives Générales du Royaume, Bruxelles,.
- LAFONTAINE DOSOGNE J., *Œuvres d'art mosan au Musée de l'Ermitage à Leningrad*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'art*, XLIV (1975), 1976, p. 85-107.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Émail et orfèvrerie à Byzance, au Xe-XIe siècle, et leur relation avec la Germanie*, dans les actes du colloque *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu*, Cologne 13-15 juin 1991, p. 61-65.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., *L'art byzantin en Belgique en rapport avec les Croisades*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LVI, 1987, p. 13-47.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., *La tradition byzantine des baptistères et de leur décor et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Cahiers archéologiques*, n° 37, 1989, p. 45-68.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Le Diptychon Leodiensie du consul Anastase (Constantinople, 517) et le faux des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XLIX-L, 1980-1981, p. 5-19.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy confrontés à la tradition byzantine*, conférence donnée dans le cadre de *Faculté Ouverte. L'homme et l'art*, F20, 1987.
- LAFONTAINE-DOSOGNE JACQUELINE, *Compte-rendu, Hugo von Oignies, Ph. D. dissertation, Albert-Ludwigs-Universität, Freiburg i. B., 1964*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 44, 1975, p. 152-154.
- LAHAYE L., *Étude sur l'abbaye de Waulsort*, in *Bulletin de la Société d'Art et d'histoire du Diocèse de Liège*, 1889.
- LANDAIS H., *Essai de groupement de quelques émaux autour de Godefroid de Huy*, in FRANCASTEL P., *l'Art mosan*, Paris, 1953, 139-145.
- LAPIÈRE M. R., *La décoration des lettrines dans les manuscrits mosans d'origine bénédictines*, dans *Actes du Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, XLIV, Huy, 1976, p. 237-240.

LAPIÈRE M. R., *Un manuscrit de l'abbaye de Gembloux retrouvé parmi des codices du Grand Séminaire de Liège (6 f 30 bis)*, dans *Archives et Bibliothèques de Belgique*, t. XLIX, 1978, 1-2pp. 168-178.

LAPIÈRE M.-R., *À propos des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Plastique païenne et symbolisme Biblique*, dans *Mélanges J. Stiennon*, p. 423-433.

LAPIÈRE M.-R., *Art et codicologie. Les signatures astronomiques des cahiers du ms. B.R. 10260-3 de l'abbaye liégeoise de Saint-Laurent*, dans *Quaerendo*, vol. IV/4, 1974, p. 274-281.

LAPIÈRE M.-R., *Un manuscrit daté de 1248. La Bible du Val-des-Écoliers de Léau*, dans *Annales du Congrès de la Fédération d'archéologie et d'histoire de l'art de Belgique*, Liège, 1968, p. 199-204.

LAPIERRE E. A., *La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XIe-XIIIe siècles)*, Paris, 1981.

LAPKOVSKAJA E. A., *Prikladnoe iskusstva srednich vekov v Gosudarstvennom Ermitaze. Izdelija iz metalla = L'art appliqué du moyen âge au Musée de l'Ermitage. Œuvres en métal*, Moscou, 1971.

LASKO P., *Ars Sacra : 800-1200*, The Pelican History of Art, Harmondsworth, Baltimore et Ringwood, 1972.

LAURENT M., *Art rhénan, art mosan et art byzantin. La Bible de Stavelot*, dans *Byzantion*, 1931, p. 75-95.

LAURENT M., *Christus bellinger insignis*, dans *Mélanges Godefroid Kurth*, II. Mémoires littéraires, philologiques et archéologiques, Liège-Paris, 1908, p. 103-111.

LAURENT M., *Étude critique de deux miniatures de la collection Wittert*, dans *Études liégeoises*, Liège, 1919, pp. 113-129.

LAURENT M., *Godefroid de Claire et la croix de Suger à l'abbaye de Saint-Denis*, dans *Revue archéologique*, 1924, XIX, p. 79-87.

LAURENT M., *L'architecture et la sculpture en Belgique*, Paris-Bruxelles, 1928.

LAURENT M., *l'art du Pays de Liège au Pavillon de Marsan*, dans *Gazette des Beaux Arts*, 1924, p. 25.

LAURENT M., *L'art mosan au Moyen Âge*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 63, 1939.

LAURENT M., *Le Christ-chevalier*, dans *Revue de l'Art chrétien*, LXI, p. 199-200.

LAURENT M., *Les ivoires pré-gothiques conservés en Belgique*, dans *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, t. XXV, 1911 ; étude ayant fait l'objet d'une réédition sous la forme de tiré à part, Paris, 1912.

LAURENT M., *Note complémentaire sur un petit retable mosan*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, n° 5, sept. 1933, p. 117-118.

LAURENT M., *Note sur l'état de nos connaissances relativement aux arts plastiques dans la vallée de la Meuse, aux époques carolingienne, romane et gothique*, dans *Annales du congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique (Liège 1909)*, Tome II, Rapports et Mémoires, XXI, Liège, 1909, p. 67-79..

LAURENT M., *Petit retable mosan du XIIIe siècle*, in *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, n° 2, mars 1933, p. 26-31.

LAURENT M., *Tête gothique provenant de la cathédrale Saint-Lambert*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, juillet 1908, p. 62-65.

LAURENT M., *Trois bas-relief romans de la Belgique méridionale*, dans *Oud Holland*, 41, 1923-24, p.198-206.

LAURENT M., *Note sur Nicolas de Verdun*, dans *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1920, p. 246.

LAURENT, M., *Aspects de l'art mosan dans les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique*, 1939.

LAURENT, M., *Godefroid de Claire et la Croix de Suger*, dans *Revue archéologique*, 1924, p.79 et sv.

LAURENT, M., *L'architecture et la sculpture en Belgique*, Paris-Bruxelles, 1928.

LAURENT, M., *L'art chrétien des origines à Justinien*, Bruxelles, 1956.

LAURENT, M., *L'art mosan au moyen âge (ivoire, miniatures, orfèvreries)*, dans *Buletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1939, p.12 et sv.

LAURENT, M., *La question des fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Bulletin Monumental*, 1924, p.327 et sv.

LAVALLEYE E., *L'église Saint-Jacques à Liège*, Liège, 1845.

LAVALLEYE E., *La châsse de Visé*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XI, 1872, p. 435-456.

LAVALLEYE J., *Jules Helbig*, dans *Biographie nationale*, XXXVII, p. 429-431.

LAVALLEY J., *L'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1772-1792. Esquisse historique*, Bruxelles, 1873.

LAVOYE M. et STIENNON J., catalogue de l'exposition *Saumery et son temps*, Liège, 1953.

LAYS C., *Étude critique sur la Vita Balderici episcopi Leodiensis*, Bibliothèque de la faculté de Philosophie et lettres de l'Université de Liège, fasc. CX, Liège, 1948, p. 112-115.

LECOCQ I., *Verrières. Vitres et vitraux mosans*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, pp. 207-214.

LEFÈVRE P. F., *L'abbaye norbertine d'Averbode pendant l'époque moderne (1591-1797)*, Université de Louvain, Recueil de travaux publiés par les membres des conférences d'histoire et de philologie, 2d ser., fasc. 4, Louvain, A. Uystpruyst, 1924.

LEGNER A., *Anmerkungen zu einer Chronologie der gorischen Skulptur des 13. und 14. Jahrhunderts im Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, II, Cologne, 1973, p. 445-456.

LEGNER A., *Die Rinderherde des Reiner von Huy*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, Cologne, II, 1973, p. 237-250.

LEGNER A., *Zur Präsenz der grossen Reliquienschreine in der Ausstellung Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, II, Cologne, 1973, p. 65-94.

LEGRAND W., *Chronique historique et archéologique de l'anciens pays de Stavelot-Malmédy* dans *Leodium* 26, 1933, pp. 72-96.

LEGRAND W., *Œuvres d'art de l'ancienne abbaye de Stavelot exilées en Allemagne*, dans *la Vie wallonne* 21, 1947.

LEJEUNE J., *Genèse de l'art mosan*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XV, 1953, p. 47-73..

LEJEUNE J., *La période liégeoise des Van Eyck*, dans *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 1955, p. 62-72.

LEJEUNE J., *La principauté de Liège*, avec commentaire de J. STIENNON, 3^e éd., Liège, 1980.

LEJEUNE J., *Le diocèse et pays de Liège*, dans la catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, p.15-49.

LEJEUNE J., *Les notions de « patria » et d' « episcopatus » dans le diocèse et le pays de Liège*, dans *Anciens Pays et Assemblées d'États*, tome 8, 1955.

LEJEUNE J., *les van Eyck, témoins d'histoire*, dans *Annales, économies, Sociétés, Civilisations*, 3, 1957, p. 357-379.

LEJEUNE J., *Liège de la principauté à la métropole*, Anvers, 1967.

LEJEUNE, J., *À propos de l'art mosan et des ivoires liégeois*, dans *Anciens pays et assemblées d'états*, Louvain, VIII, 1955.

LEJEUNE, J., *À propos de l'art mosan, Renier l'orfèvre et les fonts de Notre-Dame*, dans *Anciens pays et assemblées d'états* : Louvain, III, 1952, p.3ss.

LEJEUNE, J., *Genèse de l'art mosan*, dans *Wallarfa Richartz Jahrbuch*, 1953, p.47 et sv.

LEJEUNE, J., J. STIENNON, *Problèmes liégeois d'histoire médiévale*, Louvain, 1955.

LEJEUNE, J., *La principauté de Liège*, Liège, 1949.

LEMAIRE R. L., *La dinanderie belge au moyen âge*, dans *Bulletin des métiers d'art*, 1904, p. 81 et sv.

LEMAIRE R., *L'architecture romane et gothique*, dans P. FIERENS (éd.), *L'art en Belgique*, Bruxelles, 1956, p. 36-100.

LEMAIRE R., *Les avant-corps de Sainte Gertrude à Nivelles*, dans *Recueil des Travaux du Centre de recherches archéologiques*, 3, 1942, pp.29-78.

LEMAIRE, R., *De karolingische Sint-Ursmarus kerk te Lobbes (Henegouwen)*, Bruxelles, 1949.

LEMAIRE, R., *De romaanse bouwkunst in de Nederlanden*, Louvain, 1954.

LEMAIRE, R., *Les avant-corps de Sainte-Gertrude à Nivelles*, Anvers, 1942.

LEMAIRE, R., *Les origines du style gothique en Brabant, I, L'architecture romane*, Bruxelles-Paris, 1906.

LEMAITRE J.-L., *Reliques et reliquaires dans le Hierogazophylacium Belgicum d'Arnould de Raisse*, dans *L'Église et la Société entre Seine et Rhin (Ve-XVIe siècle)*. Recueil d'études d'histoire du Moyen Âge en l'honneur de Bernard Delmaire, *Revue du nord*, vol. 86, n° 356-357, 2004, p. 813-822.

LEMEUNIER A. et DIDIER R., *La châsse de saint Hadelin de Celle-Visé*, dans le catalogue de l'exposition *Trésors d'art religieux au pays de Visé et Saint-Hadelin*, p. 91 à 200.

LEMEUNIER A. et WARNOTTE A., *Le message des pierres de la cathédrale Saint-Lambert à Liège. État de la question*, dans les actes du colloque *La cathédrale gothique*

Saint-Lambert à Liège. Une église et son contexte, B. VAN DEN BOSSCHE (sous la dir.), Liège, 2005, p. 51-57.

LEMEUNIER A., *Échanges artistiques et religieux dans le sillage des premières croisades. Le Saint-Sépulcre*, dans le catalogue de l'exposition *Le temps des Croisades*, Huy, 1996, p. 101-104.

LEMEUNIER A., *L'art mosan et le marché des antiquités*, dans *Art-Antiques-Auctions*, déc. 2003-janvier 2004, n° 347, p. 150-151.

LEMEUNIER A., *L'Art mosan, reflet de la pensée chrétienne en Wallonie*, dans *Jalons pour une histoire religieuse de la Wallonie*, par J. E. HUMBLET, Bruxelles, 1984, p. 53.

LEMEUNIER A., *L'orfèvrerie mosane*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p.107-135.

LEMEUNIER A., *la châsse de sainte Ode d'Amay*, dans le catalogue de l'exposition *Trésors de la Collégiale d'Amay*, 1989, p. 73.

LEMEUNIER A., *Le Christ en majesté de Rausa, chef d'œuvre de la sculpture mosane*, dans le *Bulletin de la Société royale Le Vieux Liège*, n° 196, 1977, p. 109-120.

LEMEUNIER A., *Les sculptures médiévales découvertes au cours des dernières années sur le site de la place Saint-Lambert*, dans *La place Saint-Lambert à Liège. Cinq années de sauvetage archéologique*, J.-M. LÉOTARDS et G. GOURA (sous la dir.) Liège, 1996, p. 101-106.

LEMEUNIER A., *Les vernis bruns de la châsse de saint Annon : Identification de deux membra disjecta*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1997, p. 4-17.

LEMEUNIER A., *Limoges et l'Art mosan. Concordances et différences*, dans le catalogue de l'exposition *Émaux de Limoges, XIIe-XIXe siècle*, Namur, 1996, p. 43-52.

LEMEUNIER A., *Sol et Luna : découverte de deux émaux mosans à Stavelot*, dans les actes du colloque *Les moines à Stavelot-Malmedy*, B. VAN DEN BOSSCHE (sous la dir.), Wavremont, p. 73-82.

LEMEUNIER J., et FURNEMONT A., *Le Musée communal et le trésor de la collégiale Notre-Dame de Huy*, S. L., 1992.

LEMEUNIER J., *L'ancienne châsse de sainte Ode (XIIe siècle)*, in catalogue de l'exposition *Trésors de la collégiale d'Amay*, Amay, 1989, p. 49-89.

LEMEUNIER J., *L'Art mosan, reflet de la pensée chrétienne en Wallonie*, in

HUMBLET J. E., *Jalons pour une histoire religieuse de la Wallonie*, 2, Bruxelles, 1984, pp. 45-67.

LEMEUNIER J., *Le vernis brun. Splendeurs du décor dans l'orfèvrerie mosane*, Liège (Faculté ouverte. Université de Liège), 1988.

LEMEUNIER J., *Quelques rapports entre textiles et orfèvreries en milieu rhéno-mosan aux XIIe et XIIIe siècles*, dans les actes du congrès *Textiles du Moyen Âge, plus particulièrement dans la région Meuse-Rhin*, Alden-Biesen, 1989.

LEPIE H., *Der Aachener Marienschrein*, in *Rheinsiche Heimatpflege*, 3, 1987, pp. 189-195.

LEPIE H., *Die Geschichte der Sicherung und Konservierung des Karlschrein*, in *Die Waage*, oct. 1988, p. 8-48.

Les Trésors des Eglises de France, Paris, 1965.

LESSING G. E., *Theophilus Presbyter, Diversarum Artium Schedula*, dans *Zur Geschichte und Literatur aus den Schätzen der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, VI, 1781.

LETTERMANN H., *Deutsche Goldschmiedekunst*, Stuttgart, 1954.

LEUENBERGER K., *Jean-Baptiste Carrand collectionneur et du goût Lyonnais pour le moyen âge*, exposé donné à l'occasion du colloque *La création des œuvres d'art et leur réception*, organisé à l'Université des Bastions, Genève, le 28 et 29 mai 2004.

LEURIDANT F., *L'influence de la Wallonie sur la Pologne*, dans *Wallonia*, XXe année, 1912, p. 152.

LEURS, C., *Geschiedenis der bouwkunst in Vlaanderen van de Xe tot het einde der XVIIIe eeuw*, Anvers, 1946.

LEURS, C., *Geschiedenis van de Vlaamsche kunst*, I-II, Anvers, 1937.

LEURS, C., *Les origines du style gothique en Brabant*, II, *L'architecture romane dans l'ancien duché de Brabant*, Bruxelles-Paris, 1922.

LIEBAERS H., VERMEERSCH V., VOET L., BAUDOUIN F., HOZÉE R., *L'Art Flamand des origines à nos jours*, Fonds Mercator, 1985.

LIÉNARD F., *Les Émaux verdunois aux XIe et XIIe siècles : Maître Nicolas de Verdun*, dans *Mémoires de la société philomatique de Verdun*, 7, 1972, p.69-135.

LIGTENBERG R., *Die romanische Steinplastik in den Nördlichen Niederlanden*, tome I, La Haye, 1918.

LOICQ J., *Autour des origines du terme « mosan » : les matres Masanae*, dans *Art & Fact*, Numéro spécial, *Mélanges Pierre Colman*, p. 33-35.

LOMBARD M. M., *La route de la Meuse et les relations lointaines des pays mosans entre le VIIe et le XIe siècle*, dans *L'art mosan*, Paris, 1953, pp.9-28.

LOMBET JEAN, *L'abbaye de Floreffe*, dans *Wallonie, art et histoire*, n° 33, Gembloux, J. Duculot, 1976.

LOYER F., *Le néogothique, histoire et archéologie*, dans *Histoire de l'histoire de l'art*, tome II, XVIIIe-XIXe siècles, Cycle de conférences organisées au musée du Louvre par le Service culturel, du 23 janvier au 6 mars 1995, p. 58-62

LUDWIG VINZENZ OSKAR, *Klosterneuburg : Kulturgeschichte, eines oesterreichischen Stiftes*, Vienne, Bruser Hollinek, 1951.

LUDWIG, V. O., *Der Verduner Altar*, Vienne, 1929.

LÜER H. et CREUTZ M., *Geschichte der Metallkunst*, Stuttgart, 1904.

LUTHMER F., *Das Email*, Leipzig, 1892.

LUYKX, TH., *Cultuurhistorische atlas van België*, Brussel, 1954.

LYNA F., *De Vlaamsche miniatuur van 1200 tot 1530*, Bruxelles, 1933.

LYNAS F., *De vlaamsche Miniatuur van 1200 tot 1350*, Bruxelles, 1933.

MAERE R. *Cryptes au chevet du chœur dans les églises des anciens Pays-Bas*, dans *Bulletin Monumental*, 91, 1932, p.81-119.

MAERE, R., *La tour de la collégiale de Fosses*, Namur, 1940.

MAERTENS J., *l'Art ancien à l'exposition de Liège*, dans le *Bulletin de la Société d'Histoire et d'archéologie de Gand*, Gand, 1906, p. 1et sv.

MÂLE É., *la peinture sur verre*, dans A. MICHEL, *Histoire générale de l'art*, Paris, 1906, vol. I, p. 792-sv.

MÂLE É., *La part de Suger dans la création de l'iconographie du moyen âge*, dans *Revue de l'art ancien et moderne*, 1914/15, vol. XXXV, p. 91-102, 161-168, 253-262 et 339-349.

MANN, A., *Doppelchor and Stiftermemorie. Zum kunst- und kulturgeschichtlichen Problem der Westchöre*, dans *Westfälische Zeitschrift*, 1961, s. 149 et sv.

MARCHAL E., *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie Belges*, Bruxelles, 1895.

MARCHANDISSE A. et SUTTOR M., *L'histoire du pays mosan à l'époque romane*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 37-60.

MARÉCHAL J., *La fabrication du laiton avant la découverte du procédé Dony d'extraction du zinc*, dans *Bulletin scientifique de l'Association des élèves des écoles spéciales*, Liège, 1938, p. 1-14.

MARQUET de VASSELOT, *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*, t. I, *Orfèvrerie et émaillerie*, Paris, 1906.

MARRES W., *Das Westwerk von St Servatius in Maastricht, eine Pflegestätte der Karlsverehrung*, dans *Zeitschrift der Aachener Geschichtsvereins*, 69, 1957, p. 5 et sv.

MARRES, W. et VAN AGT J. J. F. W., *De Nederlandse monumenten van Geschiedenis en Kunst*, V, Limburg, 3de stuk, Zuid-Limburg, I, 's-Gravenhage, 1962.

MARTÈNE E. et DURAND U., *Second voyage littéraire. Amplissima Collectio*, 2e tome, Paris, 1724.

MARTÈNE E. et DURAND U., *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins*, Paris, 1717.

MARTIN A., *Ornements peints et émaillés*, in *Mélanges d'archéologie*, I, Paris, 1847-1849.

MARTINOT L., DUMORTIER G., GUILLAUME J., CHEVALIER A. et COLMAN P., *Analyse PIXE et examen métallographique d'un ensemble de dinanderies médiévales conservées au Musée Curtius à Liège*, dans *Feuillets de la cathédrale de Liège*, n° 27, 1996, p. 2-10.

MARTINOT L., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège : une interrogation de la matière*, tiré à part du *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, CXIII, 2003-2004, Liège, 2007, p. 107-124.

MARTINOT L., *Les fonts de Saint-Barthélemy au Laboratoire*, dans *Le Vieux Liège*, 1995, p. 301-303.

MARTINOT L., TRINCHERINI P., GUILLAUME J. et ROELANDTS I., *Le rôle des méthodes de laboratoire dans la recherche de la provenance de dinanderies médiévales*, dans *Bulletin de l'Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, 1-6, 1997, p. 19-36.

MASAI F., *De la condition des enlumineurs et de l'enluminure à l'époque romane*, dans *Bulletin dell' Archivio Paleografico Italiano*, nuova serie, II_III, 1956-57. Numero speciale in Memoria di Franco Batoloni, parte II, pp. 135-144.

MASAI F., et GILISSEN L., *Lectionarum Sancti Lamberti Leodiensis tempore Stephani episcopi paratum (901-920)*, dans *Umbrae Codicum Occidentaliu*, VIII, Amsterdam, 1963.

MASAI F., *Le manuscrit à miniatures. L'âge roman*, dans le catalogue de l'exposition *Art mosan et arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, p. 69-80.

MASAI F., *Les manuscrits à peintures de Sambre et Meuse aux XIe et XIIe siècle. Pour une critique d'origine plus méthodique*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 3, 1960, p. 169-189.

MASAI F., *Miniature mosane ou miniature saxonne ? À propos du sacramentaire de Wibald de Stavelot*, dans *Scriptorium*, 1959, p.22 et sv.

MASCHEK F., *Propst Wernher von Klosterneuburg*, dans *Gelbe Heft*, 2-3, 1941.

MATERNE G., *La Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège 1880-1980*, Mémoire de licence, ULg, année académique 1985-1986.

MAYEUR P., *Le Christ « Dominus potens in proelio » de la châsse de Visé*, dans *Revue de l'Art chrétien*, LIX, 1909, p. 195-198, 1 pl.

McKNIGHT C. S., *An international Workshop in the Twelfth Century*, dans *Cahiers d'histoire mondiale*, n° 10, 1966, 19-30.

MELIKIAN S., *Art mosan. L'itinéraire impossible*, dans *l'œil*, 1972, p. 2-4.

MENDE U., *Der Osterleuchter von Parc und Fragen der Lokalisierung romanischer Bronzen zwischen Maasgebiet und Niedersachsen*, dans *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1994, p. 57-67.

MENDE U., *Die Türzieher des Mittelalters*, dans *Bronzegeräte des Mittelalters*, II, Berlin, 1981.

MERTENS J., *Sondages archéologiques dans l'église romane à Celles (Namur)*, dans *Archeologia Belgica*, 124, Bruxelles, 1979, p. 184, 189-190.

MERTENS, J., *Quelques édifices religieux à plan central découverts récemment en Belgique*, *Archeologia Belgica*, 73, Bruxelles 1963.

MERTENS, J., *Recherches archéologiques dans l'église d'Ocquier*, dans *Buletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 1955, p.1 et sv.

METZ P., *Nikolaus von Verdun und Seine Richtung*, dans *Geschichte des Kunstgewerbes*, vol. 5, p. 313-322.

MEURISSE P-CL, *Le Trésor de la collégiale de Saint-Ursmer à Binche*, Fayt-lez-Monage, 1930.

MEYER E., *Les origines de la technique du bronze dans la vallée de la Meuse*, dans *L'art mosan*, Paris 1953, p.47 et sv.

MEYER E., *Reliquie und Reliquiar im Mittelalter*, dans *Eine Gabe der Freunde C. G. Heise*, 1950.

MEYER P., *Le psautier de Lambert le Bègue*, dans *Romania*, 29, 1900, p. 528-545.

MEYERS J., *La Vita Sancti Hadelini*, dans *Trésors d'art Religieux au pays de Visé et saint Hadelin*, Visé, 1988.

MICHA A., *Les maîtres tombiers, sculpteurs et statuaires liégeois*, Liège, 1909.

MICHEL E., *À propos de l'exposition d'art flamand à Londres. Deux panneaux inédits du temps des Van Eyck*, dans *Gazette des Beaux Arts*, II, 1926, p. 345-354.

MICHEL É., *Abbayes et monastères de Belgique, Leur importance et leur rôle dans le développement du pays*, Bruxelles-Paris, G. Van Oest, 1923.

MICHELANT H., *Voyage de Philippe de Hurgés à Liège et à Maestrecht en 1615*, Société des Bibliophiles liégeois, Liège, 1872.

MICHELANT H., *Voyage de Pierre Bergeron ès Ardennes et Pays-Bas en 1619*, Société des Bibliophiles liégeois, Liège, 1875.

MICHIELS G., *La vie intellectuelle à l'abbaye de Stavelot durant le haut Moyen Âge*, dans *Folklore Stavelot-Malmédy-Saint-Vith*, t. 38, 1964, pp. 4-51.

MIDDELDORF U. et WEINBERGER M., *Französische Figuren des frühen 14 Jahrhunderts in Toscana*, dans *Pantheon*, I, 1928, p. 187-190.

MILET A., *Abbaye de Bonne-Espérance*, dans *Analecta praemonstratensia*, 35, 1959, 329-48.

MILLIKEN W. M., *A Reliquary of Champelevé Enamel from the Valley of the Meuse*, in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 14, 1927.

MITCHELL H. P., *Some Enamels of the School of Godefroid de Claire*, dans *Burlington Magazine*, XXXIV, 1919, p. 85-95 et p. 165-171; XXIV, 1919, p. 30-40, 92-102 et 217-221; XXXVI, 1920, p. 18-27 et 128-134; XXXVII, 1920, p. 11-18.

MITCHELL H. P., *Some Works by the Goldsmiths of Oignies*, I, *Burlington Magazine*, 39, 1921, p. 157-69 et p. 273-285

MOLINIER E., *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, Paris, 1902.

MONTESQUIOU-FEZENSAC, B. De., *Le chapiteau du pied de croix de Suger à l'abbaye de Saint-Denis*, dans *L'art mosan*, Paris, 1953, p.147ss.

MORELOWSKI M., *Cztery metalawe klejnoty romańskie : w Czewińsku, Krekowie, Plocku i Lgnicy*, dans *Sprowozdania Wroclawskiego Towarzystwa Naukowego*, 12, 1957 (publié en 1961), pp. 10-13.

MORELOWSKI M., *Drzwi gnieźnienskie a miniatury rekopisów leodyjski w Brukseli i Berlinie*, dans *Prace i materialy sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, II, 1935, p. 418.

MORELOWSKI M., *Études sur l'architecture et la sculpture de l'abbaye Olbin à Wroclaw, du XIIIe siècle*, XII, dans *Comptes rendus de la Société des Sciznces et des Lettres de Wroclaw*, VII, 1952 (publié en 1957), p. 23-27.

MORELOWSKI M., *Kaplica Suzinów w Wilnie a rotunda na Wawelu*, dans *Prace i materialy sprawozdawcze Sekcji Kistorii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, II, 1935, p. 325-337.

MORELOWSKI M., *La porte de Samson à Nivelles et la porte de Bronze de la cathédrale de Gniezno (Gnesen), Pologne*, dans *Actes du Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, XXX, Bruxelles, 1935, p. 46 et sv.

MORELOWSKI M., *Les rapports artistiques entre la Pologne et les pays mosans du XIe au XIVe siècle*, extrait des *Actes du deuxième Congrès Culturel Wallon* (Liège, 14-16 octobre 1955), Liège, 1957.

MORELOWSKI M., *Les rapports artistiques et culturels de la Pologne avec les pays situés entre la Meuse et la Seine, du XIe au XIVe siècle*, dans *Cahiers Pologne – Allemagne*, n° 2 (5), 1960, p. 7-26.

MORELOWSKI M., *Œuvres inédites d'art mosan en Pologne au XIIIe siècle* dans *l'Art mosan. Journées d'études*, Paris, 1953, p. 193-202.

MORELOWSKI M., *Pericopae lubińskie, ewangeliarz plocki i dezwi gnieźnienskie a sztuka leodyjsko-mozańsla XII Wieku*, dans *Prace i materialy sprawozdawcze Sekchi Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, II, 1935, p. 346-361.

MORELOWSKI M., *Plaskorzeźby Ewangeliarza tzw. Anastazji a sztuka leodyjsko-mozańska VII wieku*, dans *Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, II, 1935, pp. 265-296.

MORELOWSKI M., *Preslav, St Trond, Rollduc i rotunda na Wawelu*, dans *Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, II, 1935, p. 304-305.

MORELOWSKI M., *Szczerbiec, autentyczność, datowanie, źródła sztuki*, dans *Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego*, n° 15 A, 1960, p. 101-103.

MORELOWSKI M., *Zdanie prof. A. Goldschmidta o tezie dotyczącej leodyjskości drzwi gnieźnieńskich*, dans *Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, III, 1938-39, p. 297-302..

MORELOWSKI M., *Drzwi gnieźnieńskie a miniatury rękopisów leodyjskich w Brukseli i Berlinie*, dans *Prace i materiały sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Wilnie*, II, 1935, pp. 405-465.

MORELOWSKI M., *Zabytki insygnialne i kościelne XII wieku związane z Bolesławem Kędzierzawym i ze szkołą Godefroid de Claire*, dans *Prace Komisji Historii Sztuki*, V, 2, 1932, pp. XXIX-XXX.

MORGAN N., *The Iconography of twelfth century Mosan enamels* dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, Cologne, II, 1973, p. 263-278.

MORGAN N., *The Klosterneuburg altar*, M. A. Thesis, University of East Anglia, 1968.

MOTTART, A., *La collégiale Sainte-Gertude de Nivelles*, s.l., 2^e édition, 1962.

MROCZKO T., *Polska sztuka przedromańska i romańska*, Varsovie, 1978.

MULLER J. E., *Les miniatures d'Echternach*, dans *L'art au Luxembourg*, Luxembourg, 1966.

MULLER J., *De la Meuse à l'Escaut. Dinanderie mosane et tournaisienne avant 1500*, dans *la Wallonie, le pays et les hommes. Lettres, arts et culture*, I, p. 355-362.

MULLER J., *Orfèvrerie mosanes. XIIIe-XIIIe siècles*, Bruxelles, 1977.

MÜLLER W., *Nikolaus von Verdun*, dans *Wissenschaftliche Zeitschrift des Hochschule für Architektur und Bauwesen*, IX, Weimar, 1962, p. 425-435.

MUNBY A. N. L., *The formation of the Phillipps Library up the year 1840*, Cambridge, 1954.

- MUNZ P., *Frederick Barbarossa. A study in medieval politics*, Londres, 1969.
- MÜTHERICH F. et GAEHDE J. E., *Peinture carolingienne*, Paris, 1977.
- MÜTHERICH F. et KÖTZSCHE D., *Der Schrein Karls der Grossen. Bestand und Sicherung 1982-1988*, Aix-la-Chapelle, 1998.
- MÜTHERICH F., *Der Watterbacher Tragaltar*, in *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3^e série, XV, 1964, pp. 55-62.
- MÜTHERICH F., *Die Ornamentik der rheinischen Goldschmiedekunst in der Stauferzeit*, Wurzburg, 1941.
- NEUß W., *Das Bistum Köln von den Anfängen bis zum Ende des 12 Jahrhunderts*, I, Cologne, 1964.
- NIEßEN J., *Geschichtlicher Handatlas der Deutschen Länder am Rhein, Mittel und Niederrhein*, Cologne-Lorracht, 1950.
- NILGEN U., *Der Codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford. Ein Ottonisches Evangeliar*, thèse de doctorat, Friedrich-Wilhelm Universität, Bonn, 1967, 2 vols.
- NORDENFALK C., *Der Meister der Registrum Gregorii* dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, t. 3, Band 1, 1950, p. 61 et sv.
- NORDENFALK C., *Insulaire und kontinentale Psalterillustrationen aus dem XIII Jahrhundert*, dans *Acta Archeologica*, 10, 1939, p. 107-120.
- NORDENFALK C., *The Chronology of the Registrum Master*, dans *Kunst historische Forschungen Otto Pächt zu Ehren*, Salzbourg, 1972, p. 62 et sv.
- NORDENFLAK, C., *La peinture romane du XIe au XIIIe siècle*, Genève, 1958.
- NORLUND P., *Gyldne Altrejysk Metalkunst fra Valdemarstilden*, Copenhagen, 1926.
- NORLUND P., *Les plus anciens retables danois*, dans *Acta archeologica*, I, 1930, p. 147 et sv.
- NYS L. et VANDEVIVERE I., *À propos de l'aigle lutrin de Saint-Nicolas de Tournai (1383), conservé au Musée de Cluny à Paris. Copies, faux et variations néo-gothiques. Étude d'un cas dans les bronzes d'art de la cuivrerie Desclée Frères & Cie*, Tournai-Roubais, p. 31-60.
- OLIVER J., *Crise bénédictine and Revival at the abbay of St. Jacques in Liège c. 1300*, dans *Quaerendo*, 8, 1978, p. 320-336.
- OLIVER J., *Devotional psalters and the study of spirituality*, dans *Vox benedictina*, p. 199-225.

OLIVER J., *Gothic manuscript illumination in the diocese of Liège (c.1250-c. 1330)*, dans *Corpus van verluchte Handschriften uit de Nederlanden*, vol. 2, M. SMEYERS (éd.), *Centrum voor de Studie van de Verluchte Handschrift in de Nederlanden*, Louvain, 1988.

OLIVER J., *Gothic women and merovingian desert mothers*, dans *Gesta*, XXXII/2, 1993, New-York, p. 124-133.

OLIVER J., *Medieval Alphabet Soup: Reconstruction of a Mosan Psalter-Hours in Philadelphia and Oxford and the Cult of Saint Catherine*, dans *Gesta*, 24, 1985, p. 129-140.

OLIVER J., *Reconstruction of a Liège Psalter-Hours*, dans *British Library Journal*, 5, 1979, p. 107-128.

OLIVER J., *The Lambert-le-Bègue Psalter. A Study in Thirteenth century Mosan Illumination*, Université de Columbia, 1976.

OMAN C.C., *The Whithorn Crozier, Newly discovered English Enamel*, dans *Burlington magazine*, CIX, 1967, p. 299-300.

OMAN, C. *Influences mosanes dans les émaux anglais*, dans *L'art roman*, Paris, 1953, p.155 et sv .

OPSOMER C., *Le livre manuscrit. Image et écriture (1000-1200)*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 185-199.

OSWALD F., SCHAEFER L. et SENNHAUSER H. R., *Vorromanische Kirchenbauten, Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen*, I., Munich, 1966-68-71.

OZINGA, M. D., *De Romaanse kerkelijke bouwkunst*, Amsterdam, 1949.

P. L. de SAUMERY, *Les Délices du Pais de Liège, ou description géographique, topographique et chorographique des monumens sacrés et profanes de cet évêché-principauté et de ses limites*. Everard Kints, Liège, 1738-1744, 5 vol. in 4°, Réimpr. Libro-Science, Bruxelles, 1970.

PACAUT M., *Frédéric Braberousse*, Fayard, 1991.

PACAUT M., *La théocratie, l'Église et le pouvoir au Moyen Âge*, Paris, 1957.

PANOFSKY E., *Abbot Suger on the abbey Church of St-Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1946, p. 192-202.

PAQUAY J. et COENEN J., *La Collégiale Saint-Barthélémy à Liège*, in-8°, Liège, 1935.

PAQUAY J., *À propos de la châsse de sainte Odile à Kerniel, Leodium*, 25, 1932, p. 62-68.

PAQUAY J., *Aperçu historique sur la ville de Tongres, Église Notre-Dame à Tongres*, dans *Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*, 29, 1911.

PAQUAY J., *Monographie illustrée de la Collégiale Notre-Dame à Tongres*, Tongres, 1911.

PAQUOT J. et VOLK P., *Baron Hüpsch und der Verkauf der Lütticher Sint-Jakobs bibliothek, 1788*, dans *Zentralblatt für bibliothekwesen*, t. 42, 1925, p. 201-218.

PARISSE M., *Allemagne et Empire au Moyen Âge*, Paris, 2002.

PASIERB S. J., *Le programme iconographique et iconologique de la Porte de Gniezno*, dans *Polish Art Studies*, II, Studies in Art History, Wroxlaw-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1980, pp. 31-49.

PELZER A., *Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderies) in Aachen und den Ländern zwischen Maas und Rhein, von der Römerzeit bis zur Gegenwart*, Aix-la-Chapelle, 1909.

PETERS H., *Der Siegburger Servatiusschatz*, Honnef, 1952.

PETRI FR., *Die Stellung der Limburgischen Maaslande in der Europäischen Geschichte und Kulturenwicklung*, dans *Rheinnische Vierteljahrblätter*, 1969, p. 462 et sv.

PHILIPPE J., *Art mosan et art byzantin*, A propos de l'ivoire de Notger et des fonts baptismaux mosans XIIe siècle de Liège, dans *Aachener Kunstblätter*, p. 77-99.

PHILIPPE J., *Art mosan et pensée romane. À propos des fonts baptismaux de Saint-Barthélémy et du « Mystère d'Apollon »*, extrait de la *Chronique archéologique du Pays de Liège*, Liège, 1964.

PHILIPPE J., *Aspects de la peinture mosane de l'époque préromane au XVe siècle*, dans *Annales de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 52, 1973, p. 3-26.

PHILIPPE J., *La Peinture murale préromane et romane en Belgique*, dans *Annales du Congrès de Tournai*, 1949, p. 593-632.

PHILIPPE J., *Le Mystère d'Apollon, l'héritage antique et les courants doctrinaux du XIIe siècle*, dans *Annales de la Fédération des cercles archéologiques francophones de Belgique*, IV, Congrès de Liège, 1992, tome II, Liège, 1994, p. 560-576.

PHILIPPE J., *Lecture iconographique de deux chefs d'œuvre de la sculpture mosane du XIIe siècle : la Vierge dite de Dom Rupert et le « Mystère d'Apollon »*, sortis d'Ateliers

liégeois, dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, Paris, 1988, p. 120-123.

PHILIPPE J., *Liège terre millénaire des arts*, Liège, 1971, 1^{ère} éd. et 3^{ème} édition, Liège, 1980.

PHILIPPE J., *Reliquaires médiévaux de l'Orient chrétien en verre et en cristal de roche conservés en Belgique*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 86, 1974, p. 245-289.

PHILIPPE J., *Van Eyck et la genèse mosane de la peinture dans les anciens Pays-Bas*, Liège, 1960.

PHILIPPE JOSEPH, *La cathédrale Saint-Lambert de Liège*, Liège, Eugène Wahle, 1979.

PHILIPPE JOSEPH, *Les sous-sol archéologiques de la Place Saint-Lambert à Liège*, Liège, Institut archéologique liégeois, 1960.

PHILIPPE, J., *L'évangélaire de Notger et la chronologie de l'art mosan des époques pré-romane et romane (Miniatures, ivoires, orfèvreries)*, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires, Coll. In-8°, deuxième série, X, Bruxelles, 1956.

PHILIPPE, J., *La contribution wallonne à la peinture dite flamande*, Liège, 1948.

PIAUAUX M., *L'architecture religieuse à l'aube de l'époque gothique*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 94-99.

PICARD L.-M., *Les portails de la collégiale Notre-Dame à Dinant*, dans *le Cahier des Arts*, novembre, 1959, p. 1586-1592.

PIETRUSINSKI J., *Hugo d'Oignies et les ostensoirs des clarisses de Cracovie*, dans la catalogue de l'exposition *Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, 2003, p. 181-189.

PIETRUSINSKI J., *Hugo z Oignies i ostensoria u klarysek w Krakowie i w Sączu*, dans *Biuletyn Historii Sztuki*, XLII, 1980, p. 3-24.

PIMPURNIAUX J. (alias BORGNET A.), *Guide du Voyageur en Ardenne, ou Excursion d'un touriste belge en Belgique*, I, Bruxelles, 1856.

PINCHART A., *l'histoire de la dinanterie et de la sculpture de métal en Belgique*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, 1874.

PIPPAL M., *Beobachtungen zur „zweiten“ Ostermorgenplatte am Klosterneuburger Ambo des Nicolaus von Verdun*, dans *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXXV, 1982, p. 197 et sv.

PIPPAL M., *Inhalt und Form bei Nicolaus von Verdun. Bemerkungen zum Klosterneuburger Ambo*, dans *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12/13 Jahrhundert*, Frankfurt am Main, 1994, p. 367-380.

PIPPAL M., *Von der gewussten zur geschauten Similitudo –Ein Beitrag zur Entwicklung der typologischen Darstellungen bis 1181*, dans *Kunsthistoriker (Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes)*, IV, 1987, 3-4, p. 53-61.

PIRENNE H., *Dinant dans la hanse Teutonique*, dans *Annales de la fédération archéologique*. Congrès de Dinant, 1903, p. 523-546.

PIRENNE H., *Sedulius de Liège*, dans *Mémoires couronnés de l'Académie Royale de Belgique*, 1882.

PIT A., *Inleiding tot den tweeden druk van de Catalogus van de Beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam*, Amsterdam, 1925.

PIT A., *Inleiding tot den tweeden druk van de Catalogus van de Beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam*, Amsterdam, 1925

PIT A., *La sculpture hollandaise au Musée National d'Amsterdam*, Amsterdam, 1903.

PLATELLE HENRI, *Le temporel de l'abbaye de Saint-Amand des origines à 1340*, Paris, 1962.

PLOTZEK J. M., *Anfänge der ottonischen Trier-Echternacher Buchmalerei*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, t. 32, 1970, p. 7-36.

PLOTZEK J. M., *Zur Initialmalerei des 10. Jahrhunderts in Trier und Köln* dans *Aachener Kunstblätter*, 44, 1973, p. 101-128.

PLOTZEK J., *Zur rheinischen Buchmalerei im 12 Jahrhundert*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur, 800-1400*, II, cologne, 1973, p. 305-332.

POLAIN E., *Les grands artistes mosans. Godefroid de Claire*, in *Bulletin de la Société royale le Viex-Liège*, n° 63, fév.-mars, 1940.

POLAIN M. L., *Liège pittoresque ou description de cette ville et de ses principaux monuments*, Bruxelles, 1842..

PONCELET E., *Les orfèvres de la cathédrale Saint-Lambert de Liège*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. 26, 1935, p. 107-139.

PORTER, A. K., *Lombard architecture*, I-IV, New-York, 1915-17 (rééd. 1967)

POTHMANN A., *Die Schatzkammer des Essener Münsters*, Munich-Zurich, 1988.

PRACHE A., *Contribution à l'étude des contacts et des échanges établis entre les sculpteurs du XIIIe siècle. À propos de la cathédrale de Reims*, dans *Gazette des Beaux Arts*, XLVII, 1961, p. 133 et sv.

PRESSOUYRE L., « *Bartholomeus me fecit* » ou les brouillons d'un orfèvre inconnu, in *Bulletin archéologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, 1971, p. 131-149.

PRESSOUYRE L., *Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne*, dans *Archeologia*, 24, 1968, p. 78.

PRESSOUYRE L., *Réflexions sur la sculpture du XIIe siècle en Champagne*, dans *Gesta*, IX/2, 1970, p. 16-31.

PRESSOUYRE L., *Sculptures du premier art gothique à Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne*, dans *Bulletin Monumental*, CXX, 1962, p. 259-366.

PRESSOUYRE L., *Sculptures retrouvées de la cathédrale de Sens*, dans *Bulletin monumental*, 1969, p. 107-118.

PRESSOUYRE L., *Un apôtre de Châlons-sur-Marne*, dans *Monographien der Abegg Stiftung Bern*, 1968, p. 19-20.

PRICE GOWEN R., *The Shrine of the Virgen in Tournay I : Its Restorations and State of Conservation*, dans *Aachener Kunstblätter*, 47, 1976/77, p. 3 et sv.

PURAYE J., ÉVRARD É. Et CURVERS A., *Essais sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthémy à Liège*, dans *la Vie wallonne*, t. 26, 1952, p. 157-197.

PURAYE J., *Les vicissitudes du trésor de Saint-Lambert*, dans *Revue Générale belge*, 1, 1953, p. 793-804.

QUICHERAT J., *Chronique liégeoise pour les années 1117, 1118 et 1119*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 2^e série, III, 1846.

RANDOLPH W., *The churches or Belgium*, dans *Architectural Outline*, London, George Routledge, 1919.

RAOUL de SAINT-TROND, *Gesta Abbatum trudonensium*, éd. C. de BORMAN, t.1, in-8°, Liège, 1872.

RAPP F., *Le Saint Empire romain germanique, d'Othon le Grand à Charles Quint*, Seuil, 2003.

RASPI SERRA J., *Lapidici Lombardi ed Emiliani nel XII secolo a Maastricht in Olanda*, dans *Commentarii*, 1970, p. 27-43.

RAVE, W., *Sint Servaas zu Maastricht und die Westwerkfrage aus Gustorf*, Köln-Graz, 1964.

RAXHON P., *Révolution et vandalisme. Le cas de la cathédrale Saint-Lambert*, dans J. LEMAIRE (éd.), *Quelle religion pour demain ?*, Bruxelles, 1989, p. 145-172.

RAYSSIUS A., *Hierogazophylacium belgicum sive Thesaurus sacrarum reliquiarum Belgii*, Douai, 1628.

READ, C., *On a triptych of the 12th century from the abbey of Stavelot*, dans *Archeologia*, 1910, p.21 et sv.

REAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, *Iconographie des saints*, 2, Paris, 1958.

RÉAU L., *L'Ambon en émail de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg*, Institut de France, Académie des inscriptions et belles-lettres, *Monuments Piot*, 39, 1943, p. 103-46.

RÉAU L., *L'iconographie du retable typologique de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg*, dans *L'art mosan. Journées d'études*, p. 171-186.

REAU LOUIS, *L'Iconographie du retable de Verdun*, dans *Bulletin de la société de l'art français*, 1938, p. 7-22.

REINERS, H., W. E., *Kunstdenkmäler zwischen Maas und Mosel*, München, 1921.

REINHARDT H., *Nicolaus von Verdun und die kunst in Reims. Diskussionbeitrag am Kolloquium über der Meister des Dreikönigenschreins*, dans *Köllner Domblatt*, 25-27, 1967, p. 125-132.

REJALOT, TH., *Hastière-Notre-Dame, description de l'ancienne église monastique*, Gembloux, 1937.

RENARDY C., *Le temps des Expositions et L'art ancien, un espace de polémique ?* dans *Liège et l'exposition universelle de 1905*, Liège, 2006.

RENIER de SAINT-LAURENT, *Reineri Annales*, dans *Monumenta Germaniæ historica*. Scriptores, XVI.

RENIER de SAINT-LAURENT, *Vita Reginardi Episcopi*, *Monumenta Germaniæ historica*, SS, t. XX.

REUDENBACH B., *Das Taufbecken des Reiner von Huy in Lüttich*, Wiesbaden, 1984.

REUSENS C., *Éléments d'archéologie chrétienne*, Louvain, 1885-1886.

REUSENS C., *Éléments de paléographie*, Louvain, 1899.

REUSENS C., *Orfèvrerie et émaillerie*, in de RODDAZ C., dans *L'Art ancien à l'exposition nationale belge*, Bruxelles et Paris, 1882.

ROBINSON C., *Notice of the principal works of Art in the collection of Hollingworth Magniac, Esq., of Colworth*, Londres, 1862.

RODE H., *Der verschollene Christuszcyklus am Dreikönigenschrein des Kölner Doms: Versuch einer Rekonstruktion und einer Analyse*, dans *Kölner Domblatt*, XXX, 1969, p. 27-48.

RÖHRIG F., *Nikolaus von Verdun*, dans *Lexikon der Kunst*, vol. 7, 1962, p. 1000-1001.

RÖHRIG F., *Der Umbau des Emailwerkes von Nikolaus von Verdun*, dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 19, 1965, p.26-28.

RÖHRIG F., *Der Verduner Altar und die Eschatologie*, dans *Jahrbuch der Stift Klosterneuburg*, 12, 1983, p. 7-17.

RÖHRIG F., *Der Verduner Altar*, Vienne, 1955.

RÖHRIG F., *Der Verduner Altar*, Vienne, 2e éd., 1965.

ROLLAND P., *Scemate longobardino, Basse-Meuse, Bas-Rhin*, dans *les Cahiers techniques de l'art*, 3-1, 1954, p. 21 et sv.

ROLLAND P., *Une pénétration de l'art mosan dans l'art scaldien : l'orfèvrerie*, dans *Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique. Congrès de Liège*, 1932, p. 157-176.

RONIG F. *Godefroid von Huy in Verdun*, in *Aachener Kunstblätter*, 32, 1966, p. 83-91.

RONIG F. J., *Zur romanischen Buchmalerei in Verdun und ihre Stellung zwischen Rhein un Maas*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, II, Cologne, 1973, p. 333-343.

ROPS PAUL, *Une œuvre inédite de frère Hugo*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 24, 1900, p.349-60.

ROSENBERG M., *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage*, Francfort, 1906.

ROUSSEAU F., *La Meuse et la pays mosan en Belgique. Leur importance historique avant le XIIIe siècle*, Bruxelles 1930, réimprimé en 1977.

ROUSSEAU F., *Introduction historique à l'art mosan*, dans *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Conférence 1941-1942, Bruxelles, 1942.

ROUSSEAU F., *L'Art Mosan, Introduction historique*, 2e éd, 1970.

ROUSSEAU F., *L'expansion wallonne et lorraine vers l'Est aux XIe et XIIe siècles*, dans *Les dialectes belgo-romans*, t. I, Bruxelles, 1937, p. 171-198.

ROUSSEAU F., *La Meuse et le pays mosan en Belgique. Leur importance avant le XIIe siècle*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 39, 1930.

ROUSSEAU F., *La Wallonie, Terre romane*, suivi de *l'Art mosan*, présentation P. DESTATTE, Introduction L.-E. HALKIN, Institut Jules Destrée (éd.), Charleroi, 1993.

ROUSSEAU F., *Le monastère mérovingien d'Andenne*, dans *Société archéologique de Namur*, Annales 53, 1965, p.35-59.

ROUSSEAU F., *Les écoles liégeoises aux XIe et XIIe siècles*, dans *Terre Wallonne*, t. 20, 1929, pp. 16-26.

ROUSSEAU F., *Les limites historiques du Pays mosan*, dans *Les lettres mosanes*, 1939, fasc. 3, pp. 19-21.

ROUSSEAU F., *Les villes de la Meuse et leur commerce au Moyen Âge*, dans *Studia Historiæ . Œconomicæ* , 46, 1971, Poznan, p. 1-18.

ROUSSEAU H., *Catalogue des relevés exécutés par Tulpinck des peintures murales anciennes décorant divers monuments de la Belgique*, 1926.

ROUSSEAU H., *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, extrait du Compte-rendu du Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique, XXIe session, Liège, 1909.

ROUSSEAU H., *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Notice justificative des modifications préconisées au support*, Court Saint-Etienne, 1905.

ROUSSEAU J., *La Sculpture flamande du XIe au XIXe s.*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, XIII, 1874, p. 138.

RUHL G., *La collégiale de Visé et œuvres d'art*, dans *Leodium*, XIV, 11, 1921, p. 117-118.

RUHL, G., *L'église Saint-Jacques à Liège*, Liège, 1907.

RUHSTALLER P. R., *Lateinische Inscriften auf Denkmälern der Maasländischen Metalkunst im 12. Jahrhundert*, dans *Rhein un Maas, Kunst un Kultur 800-1400*, II, Cologne, 1973, p. 95-102.

RUPIN E., *l'Œuvre de Limoges*, Paris, 1890, p. 42.

RUPPRICH H., *Das Klosterneuburger Tafelwerk des Nikolaus Viridunensis und seine Komposition*, dans *Jahrbuch des Österreichischen Leo-Gesellschaft*, 1931, p. 146 et sv.

RUPPRICH H., *Das Klosterneuburger Tafelwerk und seine Komposition*, dans *Jahrbuch des Leo-Gesellschaft*, 1931, p. 147 et sv.

SAINTENOY P., *Prolégomènes à l'étude de la filiation des formes des fonts baptismaux depuis les baptistères jusqu'au XVIe siècle*, Bruxelles, 1893, p. 81-111.

SALET F., Compte rendu de l'exposition *Liège et Bourgogne*, dans le *Bulletin Monumental*, 1969, p. 356-358.

SALET F., Compte-rendu de *Van Eyck et la genèse mosane de la peinture flamande*, par J. LEJEUNE, dans le *Bulletin Monumental*, 1961, p. 383-385.

SALET F., *les émaux de la cathédrale de Troyes*, dans *Bulletin Monumental*, 1965, p. 250-251.

SALVINI R., *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Milano, 1956.

SANDERSON W., *Monastic Reform in Lorraine and the Architecture of the Outer Crypt, 950-1100*, Transactions of the American Philosophical Society, n. s. 61, pt. 6 Philadelphia: American Philosophical Society, 1971.

SANGIORGI G., *Florence. La collection Carrand au Bargello*. Guide des Musées d'Italie, Rome, 1895.

SAUERLÄNDER W., *Die bildende Kunst der Stauferzeit*, in catalogue de l'exposition *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart, 1977, vol. 3, p. 205-229.

SAUERLÄNDER W., *Eine Säulenfigur aus Châlons-sur-Marne in Museum in Cleveland (Ohio)*, dans *Pantheon*, 1963, p. 143-148.

SAUERLÄNDER W., *Gotische Skulptur in Frankreich*, Munich, 1970.

SAUERLÄNDER W., *Le siècle des cathédrales, 1140-1260. Le monde gothique*, Paris, 1989.

SAUERLÄNDER W., *Skulpturen des 12 Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1962, p. 97-124.

SAWICKA S., *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Nationale de Varsovie, du Château Royal et des Bibliothèques des Zamoyski, de Varsovie, du Séminaire de Plock et du Chapitre de Gniezno*, dans *Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures*, t. XIV, Paris, 1938.

SAWICKA S., *Un pillage scientifiquement organisé*, dans *Cahiers de Pologne – Allemagne*, 3 -6, 1960, p. 45-55.

SCHAEPKENS A., *Colonnades ou porches des églises chrétiennes*, dans *Messenger des sciences historiques*, Gand, 1859, p. 41-50

SCHAEPKENS A., *Histoire de la châsse de saint Servais, évêque de Tongres et de Maestricht*, dans *Messenger des sciences historiques de Belgique*, 1849, p. 132-171.

SCHAEPKENS A., *Les fonts de Munster-Bilsen*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1867, p. 79.

SCHAEPKENS A., *Reliquaire du Musée royal d'Antiquité de l'État*, in *Annales de l'académie d'Archéologie de Belgique*, t. VI, 1849, p. 265-274

SCHAEPKENS A., *Trésors de l'art ancien, sculptures, architecture, ciselures, émaux, mosaïques et peintures recueillis en Belgique et dans les provinces limitrophes. Monuments artistiques et archéologiques*, la plupart inédits dessinés d'après nature et gravés par A. SCHAEPKENS, Bruxelles, 1846.

SCHAEPKENS A., *Trésors de l'art ancien en Belgique*, Bruxelles, 1846.

SCHAEPKENS, A., *Bas-relief roman à l'église de N.-D. à Maastricht*, publications de la Société archéologique et historique du Limbourg, 1865, p.433 et sv.

SCHAYES A. G. B., *Relation d'un voyage en Belgique en 1628*, dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, t. XI, Anvers, 1854, p. 345-381.

SCHAYES A. G. B., *Voyage dans les Pays-Bas espagnols et l'évêché de Liège, par le 1er colonel français Duplessis l'Escuyer, vers l'année 1650*, dans la *Revue de Bruxelles*, t. IV, 1841, p. 1-94.

SCHAYES A. G. B., *Voyage de Jean-Ernest, duc de Saxe, en France, en Angleterre et en Belgique en 1613*, dans *le Trésor National*, t. III, Bruxelles, 1843, p. 168-254.

SCHAYES A.G.B., *Histoire de l'architecture en Belgique*. Bruxelles, 4 t., 1849-52, 2e éd., 1853.

SCHIEB, G., *Heinrich von Veldeke*, Stuttgart, 1965.

SCHIFFERS, H., *Der Reliquienschatz Karls des Großen und die Anfänge der Aachenfahrt*, Aix-la-Chapelle, 1951.

SCHILLER G., *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Bd. 3. *Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Gütersloh, 1971, p. 38.

SCHILLING R., *Studien zur deutschen Goldschmiedekunst des 12 und 13 Jahrhunderts*, in *Form un Inhalt*. Kunstgeschichtliche Studien Otton Schmitt, Stuttgart, 1951, p. 73-88.

SCHMIDT A., *Baron Hüpsch als Inkunabelsammler und Händler*, dans *Wiegendrucke und Handschriften*, Festgabe Konrad Häbler zum 60 Geburtstag, Leipzig, 1919.

SCHMIDT A., *Westwerke und Doppelchöre. Höfische und liturgische Einflüsse auf die Kirchenbauten des frühen Mittelalters*, dans *Westfälische Zeitschrift*, 106, 1956, p. 347-438.

SCHMITT, G., *La sculpture romane et la sculpture gothique*, dans *L'art au Luxembourg*, Luxembourg, 1966.

SCHNAASE K., *Niederländische Briefe*, Stuttgart et Tübingen, 1834.

SCHNITZLER H. and BLOCH P., *Der Meister der Dreikönigenschreins: Ausstellungskatalog*, dans *Kölner Domblatt*, 23/24, 1964, p. 413-516.

SCHNITZLER H., *Ada-Elfenbeine des Baron von Hüpsch*, dans *Festschrift für Herbert von Einem zum 16 Februar 1965*, Berlin 1965, p. 228.

SCHNITZLER H., BLOCH P., RATTON C., VOLBACH F., *Mittelalterliche Kunst der Sammlung Kofferler-Trüniger-Luzern*, in *Aachener Kunstblätter*, t. 31, 1965.

SCHNITZLER H., *Das Schnütgen-Museum. Ein Auswahl*, Cologne, 1968.

SCHNITZLER H., *Der Dreikönigenschrein*, Rheinische Meisterwerke, 7, Bonn, 1939.

SCHNITZLER H., *Der Schrein des Heiligen Heribert*, Mönchengladbach, 1962.

SCHNITZLER H., *Die Goldschmiedeplastik der Aachener Schreinwerkstatt. Beiträge zur Entwicklung der Goldschmiedekunst des Rhein-Maasgebietes in der romanischen Zeit*, Bonn, 1934, p. 12-14.

SCHNITZLER H., *Die Spätromanische Goldschmiedebildnerie der Aachener Schreine*, dans *Wallraff-Richartz Jahrbuch*, 9, 1936, p. 88 et sv.

SCHNITZLER H., *Fulda oder Reinchenau?* dans *Wallraff-Richartz-Jahrbuch*, XIX, 1957, p. 39-132.

SCHNITZLER H., *Nikolaus von Verdun und der Albinusschrein*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 11, 1939, p. 56-80.

SCHNITZLER H., *Rheinische Schatzammer*, Düsseldorf, 1957-1959.

SCHNITZLER, H., *Der Dom zu Aachen*, Düsseldorf, 1950.

SCHNITZLER, H., *Der Goldaltar von Aachen*, München- Gladbach, 1965.

SCHOOLMEESTERS É., *le tombeau de l'évêque Jean dans l'église Saint-Jacques à Liège*, dans *Leodium*, VI, 1907, p. 18-21.

SCHOOLMEESTERS É., *Lambert le Bègue et l'origine des béguines*, dans *Leodium*, II, 1912, p. 125-132.

SCHOOLMEESTERS E., *Les origines de l'église de Saint-Jacques à Liège*, dans *Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, conférences, 1890, 47-68.

- SCHOTT M., *Zwei Lüttischer Sakramentare in Bamberg und Paris und ihre Verwandten*, Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, 284, Straßburg, 1931.
- SCHRAMM P. E., *Kaiser, Rom und Renovatio*, 2 vol. , Leipzig-Berlin, 1929.
- SCHRAMM P. et MÜTHERICH F., *Denkmäler deutschen Könige und Kaiser*, Munich, 1962.
- SCHULLER, S., *Die Aachener Kathedralkirche*, Düsseldorf, 1940.
- SCHULTEN W., *Der Kölner Domschatz*, Cologne, 1980.
- SCHULTEN W., *Der Schrein der Hl. Drei Könige im Kölner Dom*, Cologne, 1974.
- SCHULTEN W., *Die Restaurierung des Dreikönigenschrein: Ein Vorbericht für die Jahre, 1961-71*, dans *Kölner Domblatt* 33/34, 1971, pp. 7-42.
- SCHULTEN W., *Die Stempelverwendung in der Goldschmiedewerkstatt des Nikolaus von Verdun*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, 1, p. 318-319.
- SEDLMAYR, H., *Spätantike Wandsysteme*, Munich, 1958.
- SERCK-DEWAIDE M., KOCKAERT L., VAN STRYDONCK M. et VERFAILLE S., *Le vieux Bon Dieu de Tancrémont. Histoire et Traitement*, dans le *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 23, 1990-1991, p. 81-100.
- SERRA J. R., *Lapidici Lombardi ed Emiliani nel XII secolo a Maastricht in Olanda*, dans *Commentari*, 22, 1971, p.27-40.
- SERVAIS J., *La démolition de la grande tour de la cathédrale Saint-Lambert à Liège*, dans *Wallonia*, 19, p. 315-324.
- SHIKIDA M., *Das Bilddenken am Verduner Altar. Ein Beitrag zum Nikolaus Problem*, Inaugural Dissertation, Bonn, 1988.
- SIEFFERT G., *Ecclesia ad instar dominici sepulchri* dans *Revue du Haut Moyen âge latin* 5, 1949, p.197-203.
- SIGEBERT de GEMBLoux, *Gesta Abbatum leodiensis, Monumenta Germanicæ Historica*, SS, t. VIII.
- SILVESTRE H., *La tradition manuscrite des oeuvres de Rupert de Deutz. À propos d'une étude récente de Rhaban Haacke* dans *Scriptorium*, t. 16, 1962, p. 336-345.
- SILVESTRE H., *Le Chronicon sancti Laurentii leodiensis, dit de Rupert de Deutz*, in-8°, Louvain, 1952.
- SINCLAIR K., *Les manuscrits du Psautier de Lambert le Bègue*, dans *Romania*, 86, 1965, p. 22-47.

SINCLAIR K., *Un Psautier de Lambert le Bègue à Melbourne*, dans *Australian Journal of French Studies*, 1, 1964, p. 5-10.

SKUBISZEWSKI P., "Ren-Moza. Sztuki i Kultura 800-1400". *Wystawa w Kolonii i w Brukseli*, 1972, dans *Biuletyn Historii Sztuki*, 1973, p. 196, 197.

SKUBISZEWSKI P., *Badania nad polską sztuką romańską w latach 1945-1964*, dans *Biuletyn Historii Sztuki*, XXVII, 1965, p. 135-154.

SKUBISZEWSKI P., *Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium dans l'art du Xe et XIe siècles. Idées et structures des images*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, XXVIII, 2-3, 1985, p. 133-179.

SKUBISZEWSKI P., *Eine Gruppe romanischer Goldschmiedearbeiten in Polen (Trzemszno, Czerwińsk)*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, XXII, 1980, pp. 35-90.

SKUBISZEWSKI P., *L'Art mosan et la Pologne à l'époque romane. Problématique des recherches*, dans *Rapports historiques et artistiques entre le Pays mosan et la Pologne du XIe au début du XIIIe siècle*, Liège, 1981, p. 27-45.

SKUBISZEWSKI P., *La Porta di Gniezno*, dans *Actes du Congrès « Les portes de bronze en Europe »*, Trieste, 1987, Trieste, 1988.

SKUBISZEWSKI P., *L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane*, dans *Le travail au moyen âge. Une approche interdisciplinaire. Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve, 21-23 mai 1987*. Dir. J. Hamesse, C. Muraille-Samaran, Louvain-la-Neuve, 263-321.

SKUBISZEWSKI P., *Polnische mittelalterliche Kunst oder mittelalterliche Kunst in Polen ?* dans *Jahrbuch für Geschichte*, 23, 1981, p. 9-56.

SLITINE F., *Samson, génie de l'imitation*, Paris, 2002.

SLOTTA RAINER, *Romanische Architektur im lotharingischen Département Meurthe-et-Moselle*, dans *Saarbrücker Beiträge zur Altertumskunde*, vol. 20, Bonn, Rudolf Habelt, 1976.

SMEYERS M., *Vlaamse Miniaturen. Van de 8ste tot de 16de eeuw. De middeleeuwse wereld op perkament*, Louvain, 1999.

Société de Saint-Vincent de Paul. *Exposition d'objets d'art et de haute curiosité ouverte au profit des pauvres sous le patronage de S.A. Madame la princesse Charlotte dans le Palais du duc de Brabant*, à Bruxelles, Bruxelles, 1855.

SOIL DE MORIAMÉ E., *Tournai archéologique en 1895*, dans *Annales du Congrès de la Fédération historique et archéologique de la Belgique*, IX, 1896, p. 31-240.

SPEER A. et BINDING G., *Abt Suger von Saint-Denis*, Darmstadt, 2005.

SPITZER F., *La Collection Spitzer : Antiquité, Moyen Âge, Renaissance, Paris-Londres, 1890-1892* - 6 volumes in-folio max. : 341 pl. in folio.

SPRINGER P., *Kreuzfüße. Ikonographie und Typologie eines hochmittelalterlichen Gerätes*, dans *Idem*, THEUERKAUFF-LIEDERWALD A.-E., *Mittelalterliche Bronze- und Messinggefäße. Eimer - Kannen – Lavabokessel*, dans *Bronzegeräte des Mittelalters*, IV, Berlin 1988.

SQUILBECK J., *Le chef-reliquaire du pape Alexandre aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Critique historique et examen des formes*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 53, 1984, p. 3-18.

SQUILBECK J., *Pour une nouvelle orientation des recherches de la dinanderie en Belgique*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXVII, 1958, p. 117 et sv.

SQUILBECK R., *La Tentation du Christ au désert et le Belliger insignis*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 1966-1967, p. 134-151.

STAFFORD M., *An illustrated dictionary of ornament*, Londres, 1974.

STAUD, R. M., *L'architecture religieuse préromane et romane*, dans *L'art au Luxembourg*, Luxembourg, 1966.

STEENBOCK F., *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin, 1965.

STEPHANY E., *Aachen im Land zwischen Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, Cologne, II, 1973, p. 123-128.

STEPHANY E., *Der Karlsschrein*, Mönchengladbach, 1965.

STEPHANY, E., *Der Dom zu Aachen*, M.-Gladbach, 1958.

STEPHANY, E., *Wunderwelt der Schreine, Meisterwerke mittelalterlichen Goldschmiedekunst*, Francfort/Main, 1959.

STIENNON J., *Cluny et Saint-Trond au XIIIe siècle*, dans *Anciens pays et assemblées d'état*, 8, 1955, pp. 55-86.

STIENNON J., *Un contemporain de Nicolas de Verdun: l'Orfèvre-sculpteur Jourdain de Liège*, dans *Studien Karl Hermann Usener*, p. 51-54.

STIENNON J., *Coup d'œil sur six siècles d'histoire rhénane et mosane au moyen âge*, dans le catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse*, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 23-31.

STIENNON J., *Dans le monde du symbole et des concordances. La Miniature mosane*, dans *Les dossiers de l'archéologie*, n° 14, janvier-février 1976, pp. 116-125.

STIENNON J., *Des Vies de Saints au rayonnement des Écoles liégeoises. Une culture qui donne et qui reçoit*, dans *La Wallonie, le Pays et le Hommes. Lettres-Arts-Culture*, t. 1, Bruxelles, 1977, pp.77-97.

STIENNON J., *Du lectionnaire de Saint-Trond aux évangiles d'Averbode. Contribution à l'étude de la miniature mosane au XIIe siècle*, dans *Scriptorium*, 1953, VII, 1, p. 37-50.

STIENNON J., *Étude sur le chartrier et le domaine de l'abbaye de Saint-Jacques de Liège (1015-1209)*, grand in-8°, Paris, 1951, bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. CXXIV.

STIENNON J., *L'art mosan. Un âge d'or*, dans *la Wallonie, le Pays et les hommes. Lettres, arts et culture*, I, Bruxelles, 1977, p. 231-250.

STIENNON J., *L'écriture diplomatique dans le diocèse de Liège du XIe au milieu du XIIIe siècle. Reflet d'une civilisation*, grand in-8°, Paris, 1960.

STIENNON J., *L'étude des centres intellectuels de la Basse Lotharingie de la fin du Xe au début du XIIe siècle. Problèmes et méthodes*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 33^e Congrès, Tournai, 1949, t. 2, p. 124-125.

STIENNON J., *La Miniature aux XIe et XIIe siècle*, dans *l'Art Mosan. Journées d'études*, Paris, 1952, p. 90-102.

STIENNON J., *La miniature mosane*, dans *les Dossiers de l'Archéologie*, n° 14, janvier-février, 1976, p. 116-125.

STIENNON J., *La miniature*, dans Collon-Gevaert S., Lejeune J., Stiennon J., *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XIe et XIIe siècles*, Bruxelles, 1963, p.105-112.

STIENNON J., *La période liégeoise de Van Eyck*, dans *La Wallonie*, tome 1, p. 353.

STIENNON J., *La Pologne et le pays mosan au moyen âge. À propos d'un ouvrage sur la porte de Gniezno*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. 4, 1961, pp. 457-473.

STIENNON J., *La vierge de Dom Rupert*, dans *Millénaire de Saint-Laurent*, Liège, 1968, p.81-92.

STIENNON J., *Le sarcophage de Sancta Chrodoara à Saint-Georges d'Amay. Essai d'interprétation d'une découverte exceptionnelle*, dans *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Comptes-rendus des séances de l'année 1979, juin 1979, p. 9-31.

STIENNON J., *Le scriptorium et le domaine de l'abbaye de Malmedy du Xe au début du XIIIe siècle*, dans *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, t. 26, 1950, p. 1-41.

STIENNON J., *Le voyage des liégeois à Saint-Jacques de Compostelle en 1056*, dans *Mélanges Félix Rousseau*, p. 553-581.

STIENNON J., *Les arts plastiques*, dans *Wallonie. Atouts et références d'une région*, F. JORIS (sous la dir.), Namur, 1995.

STIENNON J., *Les écoles de Liège au moyen âge*, dans *Bulletin des Amis de l'Université de Liège*, 1967, p. 11 et sv.

STIENNON J., *Les régions wallonnes et le travail historique de 1805 à 1905*, dans *La Wallonie. La pays et les hommes*, t. II, p. 454-457.

STIENNON J., *Manuscrits mosans de Pologne. Nouveaux éléments de recherches*, dans *Actes du IIe Congrès culturel wallon*, Liège, 1957, p. 49-51.

STIENNON J., *Miniature et mouvement béguinal à Liège au XIIIe siècle*, dans *La Wallonie. La Pays et les hommes*, Lettres, arts, culture, vol. I, Bruxelles, 1977, p. 341-346.

STIENNON J., *Paléographie du Moyen Âge*, grand in-8°, Paris, 1973, (avec la collaboration de G. HASENOHR)

STIENNON J., *Situation de l'art mosan vers 1200 : conditions historiques et problèmes d'influences*, dans *Économies et Sociétés au Moyen Âge. Mélanges offerts à Edouard Perroy*, Paris, 1973, p. 130-149.

STIENNON J., *Un contemporain de Nicolas de Verdun : l'orfèvre-sculpteur Jourdain de Liège*, in *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*, Festschrift für Karl Hermann Usener zum 60 Geburtstag am 19. august 1965, Marburg-an-der-Lahn, 1967.

STRATFORD N., *Catalogue of medieval enamels in the British Museum*, volume II, *Northern romanesque enamels*, Londres, 1993.

STRATFORD N., *Some « Mosan » enamel fakes in Paris*, dans *Aachener Kunstblätter*, 1997, p. 199-210.

STRATFORD N., *The « Henry of Blois » plaques in the British Museum*, in *Medieval Art and Architecture at Winchester*, British Archaeological Association, 1983, pp. 28-37.

STRATFORD N., *Three english romanesque enamelled ciboria*, dans *Burlington Magazine*, 1984, p. 204 et sv.

STRATFORD N., *Un triptyque émaillé mosan du XIIe siècle de Beaufays*, dans *Bulletin de la société royale le Vieux Liège*, n° 262, t. 12, Juillet-Septembre 1993, p. 465-469.

STRYGOWSKI, J., *Der Dom zu Aachen und seine Entstellung*, Leipzig, 1904.

SUTTOR M., *La science et les fonts baptismaux de Notre-Dame, aujourd'hui à Saint-Barthélemy de Liège*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 154.

SUTTOR M., *Le rôle de l'eau dans le développement de la vallée mosane(origines-1600)*, dans les actes du colloque *l'Eau au moyen âge. Symboles et usages*, Orléans, 1996, p. 149-171.

SUTTOR M., *De la haute Meuse à la Meuse moyenne : les relations économiques à la lumière de la géographie historique*, dans H. KRANZ et L. FALKENSTEIN (sous la dir.), *Inquirens subtilia diversa. Mélanges offerts à Dietrich Lohrmann*, Aix-la-Chapelle, 2002, p. 343-358.

SUTTOR M., *La navigation sur la Meuse moyenne des origines à 1650*, Liège-Louvain, 1986.

SUTTOR M., *La science et les fonts baptismaux de Notre-Dame aujourd'hui à Saint-Barthélemy de Liège*, dans *l'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, Liège, 2007, p. 154.

SUTTOR M., *Le fleuve, un enjeu politique et juridique. Le cas de la Meuse du Xe au XVIe siècle*. dans *Le fleuve*, Coll. Médiévales, n° 36, Paris, 1999, p. 71-80.

SUTTOR M., *Un scandale géographique : le Pays mosan au Moyen Age*, dans *Cahiers de Clio*, Liège, n° 105, 1991, p. 33-54.

SWARZENSKI G., *Aus dem Kunstkreis Heinrichs des Löwen*, dans *Städel Jahrbuch*, VII-VIII, 1932, p. 241-397.

SWARZENSKI H., *Monuments of Romanesque Art. The art of church treasures in North-Western Europe* Londres-Chicago, 1954.

SWARZENSKI H., *Mosaner Psalter-Fragment, Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 78. A. 6 aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin*, vol. I-II, Graz, 1974-1975.

SWARZENSKI H., *Recent literature on Medieval Minor Arts*, dans *The Art Bulletin*, XXIV, 1942, pp. 287-304.

SWARZENSKI H., *The italian and mosan shows in the light of the great art exhibitions*, dans *Burlington Magazine*, Mai 1953, p. 151-157.

SWARZENSKI H., *The Style of Nicholas of Verdun: Saint-Amand and Reims*, dans *Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner*, Baltimore, 1974, p. 111.

TABURET-DELAHAYE E., *Le bras-reliquaire de saint Landelin à Crespin*, dans *Actes du colloque Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, novembre 2003, p. 213.

TEKIPPE R. , *Art and Architecture of late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and the British Isles*, Leyde-Boston, 2005, p. 99-119.

TEXIER C., *Dictionnaire d'orfèvrerie de gravure et de ciselure chrétienne*, Paris, 1857.

The Notable Art Collection, belonging to the estate of the late Joseph Brummer, I, Parke-Bennet Galleries, 1949, n° 697.

The Phillipps manuscripts. Catalogus librorum manuscriptorum in bibliotheca D. Thoame Phillipps, introduction par MUNBY A. N. L. (éd.), Londres 1968, réimpression anastatique des éditions de 1837-1871.

THIELMANS M.-R., *Les sociétés scientifiques*, dans *Histoire et historiens depuis 1830 en Belgique*, N° spécial de la Revue de l'Université de Bruxelles, 1981, n° 1-2.

THIJS C., *Cinq reliquaires de l'église de St-Servais à Maastricht*, dans *Publications de la Société archéologique et historique du limbourg*, 1868, p.438 et sv.

THIRY M., *La Meuse française, belge et hollandaise*, Paris, s.d. (vers 1938).

THOMAS P., *Catalogue des manuscrits de classiques latins de la Bibliothèque Royale de Bruxelles*, in-8°, Gand, 1896.

THONISSEN J.-J., *Une Bible manuscrite du XIe siècle*, dans *Bulletin du Bibliophile belge*, XXX (1863), p. 273et sv.

THYLL J., *Le Vieux Bon Dieu de Tancremont. Recherche historique*, Liège, 1982.

THYS C., *Notice sur l'église primaire de Saint-Barthélemy à Liège*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 11, 1873, p.369-426.

TIMMERS J. J. M., *Atlas van de Nederlandse beschaving*, Amsterdam-Brussel, 1957.

TIMMERS J. J. M., *De kunst van het Maasland*, I, Assen, 1971 et II, Assen, 1980.

TIMMERS J. J. M., *De Sint Servaaskerk te Maastricht*, Utrecht-Antwerpen, 1955.

TIMMERS J. J. M., *De westbouw van de Sint Servaas en zijn bekroning*, in *De Maasgouw*, 1956, p. 37-89.

TIMMERS J. J. M., *Had de westbouw van de Sint Servaas reeds in de 12^{de} eeuw een middentoren?* Dans *de Maasgouw*, 1955, p. 129 et sv.

TIMMERS J. J. M., *Het "premier art roman" in de Nederlanden. De Stiftskapitel van de Servaaskerk te Maastricht*, dans *De Maasgouw*, 89, 1967, p. 37 et sv.

TIMMERS J. J. M., *Het Gouden Huis*, dans *Synthèse. Twaalf facetten van Cultuur en natuur in Zuid-Limburg*, p. 149-171.

TIMMERS J. J. M., *Lombardische elementen in de bouwsculptuur van Rolduc*, dans *Miscellanea J. Duverger*, Gand, 1968, pp.541-553.

TIMMERS J. J. M., *Scemate longobardino*, dans *De Maasgouw*, 72, 1953, p. 162 et sv

TIMMERS J. J. M., *St-Serviatus Noodkist en de Heiligdomsvaart*, Maastricht, 1962.

TIMMERS J. J. M., *Veertiende-eeuwse steensculptuur te Luik en Hoei*, dans *Maasgouw*, 1950, p. 94-97.

TOLLENAERE L., *L'iconographie des fonts baptismaux romans de Furnaux*, dans *Namurcum*, 30, 1953, p.7-13.

TOLLENAERE L., *La sculpture sur pierre dans l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane in-8°*, Gembloux, 1957..

TOMSIN P., *Réflexions à propos des fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy. Procédés de fonderie et métrologie*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p. 267-303.

TONDREAU L., *Enluminure romane en Hainaut (XIe – XIIe siècles)*, Gembloux, 1973.

TONDREAU L., *Les fresques de la chapelle castrale de Mons* dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1950.

TONDREAU L., *Un manuscrit décoré du XIIe siècle : la Bible de Bonne-Espérance*, dans *Analecta Praemonstratensia*, t. 44, 1968, p. 61-77.

TOUSSAINT J., *De Renier de Huy à Félix Roulin*, dans *Art du Laiton/Dinanderie*, n° hors série de *Confluent*, 1992.

TOUSSAINT J., *L'abbaye de Gembloux : Les origines et l'âge d'or*, dans *Wallonie, art et histoire*, 12, Gembloux, J. Duculot, 1972.

TROLL S., *Funde zum Heribertschrein*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 11, 1939, p. 26 et sv.

TULPINCK C., *Étude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la Renaissance*, dans *Mémoires couronnés de l'Académie Royale de Belgique*, t. LXI, Bruxelles, 1901-1902.

ULRIX, F., *Fouilles archéologiques récentes à l'abbatiale Saint-Laurent de Liège*, dans *Saint-Laurent de Liège*, Liège, 1968. p.25 et sv.

USENER K. H., *Das Breviar CLM 23261 der Bayerischen Staatsbibliothek und die Anfänge der Romanischen Buchmalerei in Lüttich*, dans *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, t. III, 1950, p. 78-92.

USENER K. H., *Kreuzigungdarstellungen in der mosanen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. IV, 3, juillet-sept, 1934, p. 201-209.

USENER K. H., *Les débuts du style roman dans l'art mosan*, dans *l'Art Mosan, journées d'études...*, éd. P. FRANCASTEL, Paris, 1953, p. 103-112.

USENER K. H., *Reiner von Huy und seine Künstlerische Nachfolge*, in *Margurger Jahrbuch für kunstwissenschaft*, 1933, p. 91-104.

USENER, K. H., *Zur Datierung des Kreuzfußes von Saint-Omer*, dans *Festschrift für Richard Hamann zum Geburtstage*, p.163 et sv.

VAN BALBERGHE E., *Une relevé des manuscrits de Parc conservés à la Bibliothèque de l'Université de Louvain avant 1914*, dans *Analecta Praemonstratesia*, t. 43, 1967, p. 62-71.

VAN BASTELAER D. A., *Étude sur un reliquaire-phylactère du XIIIe siècle*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, XXXVI, 1880, pp. 32-52.

VAN CLEVEN J. (sous la dir.), *Neogothiek in België*, Gand, 1994.

VAN DE CASTEELE D., *Dessin authentique du retable en argent doré que l'abbé Wibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot (1130-1150)*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, XXI, 1882, p. 232-233.

VAN DE CASTEELE D., *Fonts Baptismaux à Huy, à Seraing, à Esneux*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, XIII, 1877, p. 195-219.

VAN DE KERCKHOVE ANTOINE, *Histoire de l'abbaye cistercienne de Val-Dieu à travers les siècles dès son origine jusqu'à nos jours (1215-1939)*, Liège, G. Simenon, 1938.

VAN DEN BOSSCHE B., *Anmerkungen zu einer theologischen Betrachtungsweise des Marienschreins*, dans *der Marienschrein. Eine Festschrift*, P. F. WYNANDS (éd.), Aix-la-Chapelle, 2000, p. 101-114.

VAN DEN BOSSCHE B., *La chasse de Saint Remacle à Stavelot (Étude iconographique et stylistique des bas-reliefs et des statuettes)*, dans *Aachener Kunstblätter*, 58, 1989-1990, p. 47-73.

VAN DEN BOSSCHE B., *La chasse de Saint Remacle à Stavelot*, Mémoire présenté à l'Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, 1989-1990.

VAN DEN BOSSCHE B., *La chasse de Saint Remacle, chef-d'oeuvre de l'art rhéno-mosan*, dans *De Facto*, n° 1, mars 1991, p. 41-45.

VAN DEN BOSSCHE B., *Le trésor de l'église Saint-Sébastien à Stavelot*, Stavelot, 1991.

VAN DEN GHEYN, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèques Royale de Belgique*, Bruxelles, 13 vols. , a 1901.

VAN DEN STEEN DE JEHAY, X., *La cathédrale de Saint-Lambert à Liège*, 2e éd., 1880.

VAN DRIVAL E., *L'exposition de Malines*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1865, p. 523.

VAN ENGEN J., *Theophilus Presbyter and Rupert of Deutz. The Manual Arts and Benedictine Theology in the Early Twelfth Century*, in *Viator*, 11, 1980, pp. 147-163.

VAN GRAMBEREN A., *Les fonts de Saint-Barthélemy à Liège*, dans le *Bulletin des Métiers d'art*, 6^e année, 1906-1907, p. 321-323.

VAN HEULE H., *Le cancel de l'église St Jacques de Liège*, dans *Chronique Archéologique du Pays de Liège*, 17, 1926, p. 52-56.

VAN NISPEN TOT SEVENAER, E., *De westbouw van de Saint-Servaas te Maastricht*, in *de Maasgouw*, 1956, c. 87-sv.

VANDER VIN H., *Catalogue des collections de tableaux, dessins, gravures, antiquités, curiosités et objets d'histoire naturelle, formant le cabinet van Huerne*, Gand, 1844.

VANDEVYVERE I., *Essai sur les fonts baptismaux remarquables des environs d'Audenarde et de Grammont*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, X, 1871, p. 226-242.

VANMECHELEN R., *Haillot et les potiers mosans. Recherches récentes sur les ateliers de production céramique en Meuse moyenne*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, pp. 222-230.

VANNISPEN TOT SEVENAER E., *Uit de bouwgeschiedenis der Sint Servaaskerk te Maastricht*, Maastricht, 1933.

VENDRIX P., *La musique à Liège du Xe au XIIIe siècle*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, pp. 245-250.

VERBEEK A., *Die Aussenkrypta: Werden einer Bauform des frühen Mittelalters*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 13, 1950, p.7-38.

VERBEEK A., *Romanische Westchorhallen an Maas und Rhein*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 9, 1936, p.59-87.

VERBEEK A., *Schwarzhheindorf: Die Doppelkirche und ihre Wandgemälde*, Düsseldorf, 1953.

VERBEEK A., *Spuren der frühen Bischofskirchen in Tongern und Maastricht*, dans *Bonner Jahrbücher*, 1958, p. 346 et sv.

VERBEEK A., *Zentralbauten in der Nachfolge der Aachener Pfalzkapelle*, dans *das erste Jahrtausend II*, 1964, p.898-948.

VERBOIS L.-P., *Les fonts baptismaux de Saint Barthélemy à Liège. Étude technologique*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, CV, 1993, p. 92-130.

VERCAUTEREN F., *Cent ans d'histoire nationale en Belgique*, Bruxelles, la renaissance du livre, 1959.

VERDIER P., *Émaux mosans et rhéno-mosans dans collections des États-Unis*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 44, 1975, pp. 3-84.

VERDIER P., *L'origine structurale et liturgique des transepts de nef des cathédrales de Novara et Pavie*, dans *Arte del Primo Millennio*, Turin, 1964, p.345 et sv.

VERDIER P., *La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, in *Cahiers de Civilisation médiévale*, XIII, 1970, p. 1-31.

VERDIER P., *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement Dernier*, in *Cahiers de Civilisation médiévale*, 19, 1973, p. 97-121 et p. 109-213.

VERDIER P., *Les transepts de nef*, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'école française de Rome*, 64, 1952, p. 162-180.

VERDIER P., *The Twelfth-Century Chasse of St. Ode from Amay*, dans *Walraff-Richartz Jahrbuch*, t. 42, 1981., p. 7-94.

VERDIER P., *Un ivoire mosan du XIIe siècle et la reliure de l'Évangélaire d'Anastasia*, dans *Bulletin du Musée National de Varsovie*, XV, 1974, p. 51-64.

VERDIER P., *Un monument inédit de l'art mosan du XIIe siècle. La crucifixion symbolique de Walters Art Gallery*, in *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 30, 1961, p. 115-175.

VERLET P., *Orfèvrerie mosane et orfèvrerie parisienne au XIIIe siècle*, dans *l'Art mosan. Journées d'études*, Paris, 1952, p. 213-215.

VERLINDEN C., *Les empereurs belges de Constantinople*, Bruxelles, 1945.

VERZONE P., *Les églises du haut moyen âge et le culte des anges, note sur les origines monumentales de l'architecture mosane*, dans *l'Art mosan Journées d'études*, Paris, 1952, p. 71-80.

VIERSET-GODIN et LAVALLEYE E., *Église Notre-Dame à Huy représentée en plans, élévations, coupes et détails géométriques d'après les plans de restauration approuvés par la Commission royale des Monuments*, Liège, 1854.

VIERSET-GODIN, *Église collégiale de Huy : Description du trésor*, dans *Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie*, 1, 1862, p.397-408.

VOELKE W., *The Iconography of the Finding of the True Cross in Mosan Art of the last Half of the Twelfth Century*, Columbia University Thesis 1907, 1968.

VOELKLE W., *The Stavelot Triptych, in: Mosan Art and the legend of the True Cross*, New-York, 1980.

VÖGE W., *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den Königlichlichen Museen zu Berlin*. I; Teil, *die Elfenbeinbildwerke*, Berlin, 1900-1902.

VÖGE W., *Das Westportal der Kathedrale von Senlis und der plastische Still am Ende des 12 Jahrhunderts*, étude de 1906, rééditée dans *Bildhauer des Mittelalters*, Berlin, 1958.

VOGEL J.P.N.M., *Sammlung der prächtigen Edelgesteinen womit der Kasten der dreyen heiligen Weisen Königen ausgezieret ist*, Bonn, 1781.

VOISIN J., *Des fiertes de Notre-Dame de la cathédrale de Tournay*, dans *Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai*, 6, 1860, p. 101-120.

VOLBACH, W. F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz, 1952.

VOLBACH, W. F., *Ivoires mosans du haut moyen âge dans la vallée de la Meuse*, dans *L'art mosan. Journées d'études*, Paris, 1953, p.39 et sv..

VOLK P., *Aus der mittelalterlichen Klosterbibliothek von Sint-Jacob in Lüttich*, dans *Benediktinische Monatschrift*, t. 5, 1923, p. 328-338.

VOLK P., *Baron Hüpsch und der Verkauf der Lütticher Sint-Jacobs bibliothek, 1788*, dans *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, t. 42, 1925, p. 201-218.

VON EEUW A., *Ein Beitrage zur Reiner von Huy*, dans *Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, Liège, 1982, p. 211-220.

VON EUW A. et PLOTZEK J. M., *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, Band I, Cologne, Schnütgen-Museum, 1979.

Von EUW A., *Das wissenschaftliche Kolloquim in Lüttich*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, II, Cologne. 1973, p.63-64..

VON EUW A., *Elfenbeinarbeiten des 9. bis 12. Jahrhunderts*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, Cologne, II , 1973, p. 377-386.

VON EUW A., *Elfenbeinarbeiten von der Spaätantike bis zum hohen Mittelalter*, Darmstadt, Francfort, 1976-1977.

VON EUW A., *Zur Buchmalerei im Maasgebied von den Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, dans *Rhein und Maas, Kunst und Kultur, 800-1400*, 2, Cologne, 1973, p. 343-360.

VON FALKE O. et FRAUBERGER E., *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunst-Historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Francfort, 1904.

VON FALKE O. et MEYER E., *Romanische Leuchter und Gefäße, Gießgefäße der Gotik (Bronzeegeräte des Mittelalters I)*, Berlin, 1935.

VON FALKE O., *Der Bronzeleuchter des Mailänder Doms*, dans *Pantheon*, 7, 1931, p.127-132 et p. 196-202.

VON FALKE O., *Der Dreikönigenschrein des Nikolaus von Verdun im Kölner Domschatz*, München Gladbach, 1911.

VON FALKE O., *Der Meister des Tragaltars von Stavelot*, in *Pantheon*, X, 1972, p. 279-283.

VON FALKE O., *Französische Bronzen des 12 Jahrhunderts*, dans *Jahrbuch des preußischer Kunstsammlungen*, 1922, 43, p. 43 et sv.

VON FALKE O., *Meister Nicolaus von Verdun und der Dreikönigenschrein im Kölner Domschatz*, dans *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1905, col. 165-182.

VON FALKE O., SCHMIDT R. et SWARZENSKI G., *Der Welfenschatz*, Francfort, 1930.

VON FISENNE L., *Kunstdenkmaler des Mittelalters. Baukunst, Recueil de Monuments relevés et dessinés par L. von Fisenne*, Aix-la-Chapelle, 1880.

VON FISENNE L., *L'art mosan du XIIe au XVIe siècle. Ouvrages en métal*, Aix-la-Chapelle, 1887.

VON FISENNE L., *Kunstdenkmale des Mittelalters. L'art monumental du Moyen Âge*, Aix-la-Chapelle, 1880.

VON FISENNE L., *L'antique église collégiale de Mont-Ste-Odile près de Ruremonde*, Aix-la-Chapelle, 1882.

VOS J. J., *L'église abbatiale de Lobbes*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, 5, 1864, p. 439-44.

VOS J. J., *Lobbes, son abbaye et son chapitre : ou, histoire complète du monastère de Saint-Pierre à Lobbes et du chapitre de Saint Ursmer à Lobbes et à Binche*, Louvain, 1865.

VRIJDAG, E., *De tympaan in Breust*, *Msg.* 1942, blz. 31.

WAAGEN G., *Galleries and cabinets of art in Great Britain*, supplemental volume, Londres, 1857.

WAAGEN G., *Treasures of art in Great Britain*, Londres, 1854.

WALICKI M., *Compte rendu: A. Goldschmidt, Die Bronzettüren von Nowgorod und Gnesen*, dans *Biuletyn Historii Sztuki i Kultury*, III, 1934, pp. 59-92.

WALICKI M., *Sztuka polske za Piastów i Jagiellonów*, dans HAMANN R. (sous la dir.), *Historia Sztuki*, V, 1934, pp. 913-1044.

WALICKI M., *Wyposażenie artystyczne dworu i kościoła*, dans *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII Wieku*, Dir. M. Walicki, Varsovie, 1971, pp. 249-303.

WARDEIN TEKIPPE R., *Typologie et fonctions des reliquaires mosans*, dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, 2007, p. 144-151.

WARICHEZ J., *L'abbaye de Lobbes depuis les origines jusqu'en 1200*, Université de Louvain, *Recueil de travaux d'histoire et de philologie*, fasc. 24, Casterman, 1909.

WARMEMBOL E., *Les antiquités égyptiennes de Gustave Hagemans. De la sublime porte à la Porte de Hal*, dans *la Caravane du Caire*, Bruxelles, 2006, p. 121-143.

WASHBURN J., *The Heribert Shrine in Cologne Deutz*, Mémoire (inédit) de l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris IV, 1979-1980.

WEALE J., *Belgium, Aix-la-Chapelle and Cologne*, Bruxelles, 1859.

WEALE J., *Catalogue des objets d'art religieux du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*, Malines, 1864, n° 406, p. 55.

WEALE J., *Instrumenta ecclesiastica. Choix d'objets d'art religieux du moyen age et de la renaissance exposés à Malines en 1664*, Bruxelles, 1867.

WEALE J., *l'Ostensoir de l'abbaye de Herkenrode*, dans *le Beffroi*, 3, 1866-1870, p. 347-348.

WEISGERBER A., *Studien zu Nikolaus von Verdun und der rheinischen Goldschmiedekunst des 12 Jahrhunderts*, Bonn, 1940.

WEISS K., *der Schatz des regulierten Chorhernstiftes für Klosterneuburg in Niederösterreich*, dans *Mitteilungen der Kaiserliche königliche Zentral-kommission*, Vienna, 1861, p. 234.

WEISS K., *Nicolaus von Verdun*, dans *Mitteilung der Kaiserliche Königliche Zentralkommission*, 7, Vienne, 1862, p. 310.

WERNER O., *Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge*, dans *Archäologie und Kunstwissenschaften*, 1, 1977, et II, 1981, p. 106-170 .

WERNER O., *Über das Vorkommen von Zink und Messing im Altertum und im Mittelalter*, in *Erzmetall*, 23, 1970, 6, pp. 259-269.

WESCHER, P., *Eine Miniaturhandschrift des XII. Jahrhunderts aus der Maasgegend*, dans *Berliner Museen*, 1928, S. 90 et sv.

WESTWOOD J. O., *A descriptive Catalogue of the fictile Ivories in the South Kensington Museum. With an account of the continental Collections of classical and medieval Ivories*, London, 1876.

WHITE L., *Theophilus redivivus*, in *Technology and Culture*, V, 1964, 2, p. 224-233.

WIJNANDS D. P. J. (sous la dir.), *der Aachener Marienschrein*, Aix-la-Chapelle, 2000.

WILHELMY W., *Die Kaiserkrone des Musée diocésain in Namur : Entstehung, Funktion und Stiftungsumstände*, dans les actes du colloque *Autour de Hugo d'Oignies*, Namur, novembre 2003, p. 203-208.

WILLEMSSEN M. A. H., *Le trésor sacré de S. Servais à Maastricht*, Maastricht, 1874.

WILLEMSSEN, M. A. H., *Het heiligdom van S. Servaas te Maastricht*, Maastricht, 1912.

WITTEKIND S., *Altar-Reliquiar-Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne-Weimar-Vienne, 2004.

WITTERT A., *La miniature et le miniaturistes à Liège*, in-8°, Liège, 1876.

WYATT M. D. et OLDFIELD E., *Notices of Sculpture in Ivory. A Catalogue of Specimens of ancient Ivory-Carvings in various Collections*, Londres, 1856.

XAHYET G., *Traditions liégeoises sur les fonts baptismaux de Notre-Dame*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, p.21-42.

YERNAUX J., *l'église abbatiale de Stavelot*, dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, 1932, p. 91-154.

YERNAUX J., *Les premiers siècles de l'abbaye de Stavelot-Malmédy, (648-1020)*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. 19, 1910.

ZATSCHEK J., *Wibald von Stablo. Studien zur Geschichte der Reichskanzlei und Reichspolitik unter der älteren Staufern*, dans *Mitteilungen des Instituts für österreichischen Geschichtsforschung*, t. 10, 1923, p. 237-493.

ZEHNDER G., *Die Siegburger Servatiusschatz*, in *Heimatbuch der Stadt Siegburg*, II, 1967, p. 383-471.

ZYKAN J., *Die Restaurierung und Wiederaufstellung des Verduner Altars im Stift Klosterneuburg*, dans *Österreichisches Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 5, 1951, p. 6-13.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

- 2-1 Carte du diocèse de Liège au milieu du XIIe siècle.
(d'après *L'art mosan, liège et son Pays à l'époque romane*, p. 45)
- 3-1 l'abbaye Saint-Jacques par Remacle LE LOUP.
(d'après *Liège dans la gravure ancienne et moderne*, p. 32)
- 3-2 L'évangélaire de Notger. Plat supérieur.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 12)
- 4-1 Collection du comte de Renesse-Breidbach. Oliphant.
(photo *MRAH*)
- 4-2 Collection du comte de Renesse-Breidbach. Situle.
(photo *MRAH*)
- 4-3 Collection du comte de Renesse-Breidbach. Châsse de Sayn.
(photo *MRAH*)
- 5-1 Croix émaillée ornée de scènes typologiques (avers).
(d'après le catalogue *die Zeit der Staufer*, p. 248)
- 5-2 Croix émaillée ornée de scènes typologiques (revers).
(d'après le catalogue *die Zeit der Staufer*, p. 249)
- 5-3 Croix émaillée ornée de scènes typologiques (revers).
(d'après M.M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 128)
- 5-4 Croix émaillée ornée de scènes typologiques (avers).
(d'après N. STRATFORD, *Medieval enamels*, pl. XIII)
- 6-1 Le faux triptyque mosan de la collection Soltykoff au *V&A Museum*.
(d'après la *Gazette des Beaux-Arts*, 1861)
- 6-2 et 6-3 Exemple annoté du catalogue de la vente Soltykoff.
(bibliothèque des *MRAH*)
- 7-1 et 7-2 Les triptyques de la collection Dutuit (ex-Soltykoff).
(d'après N. STRATFORD, *medieval enamels*, pl. 74-75)
- 8-1 Collection Spitzer. Planche du catalogue illustré.
En haut à gauche le saint Pierre de la collégiale de Tongres (*MRAH*).
(bibliothèque des *MRAH*)
- 9-1 Collection Spitzer. Planche du catalogue illustré.
En haut à droite saint Paul. Origine indéterminée (*Musée des thermes et de Cluny*).
(bibliothèque des *MRAH*)
- 10-1 Émaux détachés d'un reliquaire de l'église Saint-Donatien à Bruges.
Ancienne collection van Huerne .
(photo *MRAH*)

- 10-2 La croix de Scheldewindeke. Ancienne collection du Sénateur Vergauwen ?.
(photo *MRAH*)
- 11-1 Staurothèque mosano-byzantine (fermée). Ex-collection Vergauwen.
(d'après un cliché du catalogue de la Collection Martin-Leroy. Bibliothèque *MRAH*)
- 11-2 Staurothèque mosano-byzantine (ouverte). Ex-collection Vergauwen.
(d'après un cliché du catalogue de la Collection Martin-Leroy. Bibliothèque *MRAH*)
- 12-1 Pignon roman de la châsse de sainte Ode d'Amay. Sainte Ode (*British Museum*).
(d'après N. STRATFORD, *Catalogue of the medieval Enamels*, pl. XXI)
- 13-1 Les pignons romans de la châsse de sainte Ode d'Amay dans la collection de Hollingworth-Magniac (vue d'ensemble)
(d'après le catalogue de la Collection de Sir Julius Werner à Hollingworth Magniac. Bibliothèque *MRAH*)
- 13-2 les pignons romans de la châsse de sainte Ode d'Amay dans la collection de Hollingworth-Magniac (détail : les pignons)
(d'après le catalogue de la Collection de Sir Julius Werner à Hollingworth Magniac. Bibliothèque *MRAH*)
- 14-1 à 6 Croix mosane et pied de croix émaillé. Remontage moderne. Vue d'ensemble et détails.
(d'après GOMEZ-MORENO, *Le mystère des huit évangélistes*, p. 264)
- 15-1 Napoléon Didron. Vignette reproduisant la marque de fabrique de la fonderie.
(d'après DIDRON, *Manuel des œuvres de bronze et d'orfèvrerie*, fig. 156)
- 15-2 Petites têtes émaillées détachées de la châsse de saint Annon.
(d'après le catalogue de l'exposition *The Year 1200*, n° 184)
- 16-1 Volet gauche du faux *diptychon leodiensie*.
(photo *MRAH*)
- 17-1 Volet droit du faux *diptychon leodiensie*.
(photo *MRAH*)
- 18-1 Autel portatif de Stavelot, collection Fischbach (*MRAH* acquisition de l'année 1863).
(photo *MRAH*)
- 18-2 Sandales de saint Remacle, collection Fischbach (*MRAH* acquisition de l'année 1868).
(photo *MRAH*)
- 18-3 Chef reliquaire du pape Alexandre (*MRAH* acquisition de l'année 1860).
(photo *MRAH*)
- 19-1 Sedes d'Hermalle-sous-Huy, ancienne collection Hagemans (*MRAH* acquisition de l'année 1861).

(photo *MRAH*)

19-2 Le tableau reliquaire de la sainte Croix. Ancienne collection Soltykoff (*MRAH* acquisition de l'année 1861).

(photo *MRAH*)

19-3 Ivoire de la *Crucifixion*. Collection Essingh (*MRAH* acquisition de l'année 1865).

(photo *MRAH*)

20-1 Pignon de saint Monulphe provenant de Saint-Servais de Maastricht. Collection Soltykoff (*MRAH* acquisition de l'année 1861).

(photo *MRAH*)

20-2 Pignon de saint Candide, provenant de Saint-Servais de Maastricht. Collection Soltykoff (*MRAH* acquisition de l'année 1861).

(photo *MRAH*)

21-1 Pignon de saint Gondulpe provenant de Saint-Servais de Maastricht. Collection Soltykoff (*MRAH* acquisition de l'année 1861)

(photo *MRAH*)

21-2 Pignon de saint Valentin, provenant de Saint-Servais de Maastricht. Ancienne collection Soltykoff (*MRAH* acquisition de l'année 1861)

(photo *MRAH*)

22-1 Excursion archéologique de la gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc à Soisson, 1886.

(D'après le *Bulletin de la Gilde de saint-Thomas et de saint-Luc*, I, 1886, Album)

23-1 Jules Helbig.

(d'après *Middeleeuwse Muurschilderingen*, p. 174)

23-2 Le chanoine Edmond Reusens.

(d'après *Middeleeuwse Muurschilderingen*, p. 204)

24-1 Le vitrail de la *Passion* de la cathédrale Saint-Étienne de Châlons-sur-Marne.

(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 211)

24-2 la châsse de saint Alban à Nesle-la-Reposte avant sa restauration. Dessin par FICHOT.

(d'après L. PRESSOUYRE dans *Gesta*, 1970, p. 19, fig. 3)

25-1 Émaux mosans/Émaux français : *La Nativité*.

(d'après N. STRATFORD, *Catalogue*, pl. 138)

25-2 Émaux mosans/Émaux français : *l'Ascension*.

(d'après N. STRATFORD, *Catalogue*, pl. 141)

25-3 Émaux mosans/Émaux français : *Samson portant les portes de Gaza* (Moulins).

(d'après *The year 1200*, n° 175)

- 26-1 Les plaques émaillées de Henry de Blois (*British Museum*).
(d'après N. STRATFORD, *Catalogue*, pl. I)
- 27-1 Émaux mosans/Émaux anglais : Coffret émaillé de l'ancienne collection Frésart.
(d'après le catalogue *The Year 1200*, n° 170)
- 27-2 Émaux mosans/Émaux anglais : ciboire Warwick.
(d'après M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 29)
- 28-1 Art mosan/Scandinavie : Retable orfèvré de Odder. *Musée national de Copenhague*.
(d'après les actes du Colloque *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 96)
- 28-2 Art mosan/Scandinavie : fermail orfèvré.
(d'après le catalogue *The Year 1200*, n° 103)
- 28-3 Art mosan/Scandinavie : boucle de ceinture.
(d'après le catalogue *The Year 1200*, n° 102)
- 29-1 Art mosan/Pologne : *In Principio* de la Bible de Czerwinsk.
(d'après les actes du Colloque *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 145)
- 29-2 Art mosan/Pologne : le plat de reliure de l'évangélaire d'Anastasia.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 245, G. 7)
- 29-3 Art mosan/Italie : plat de reliure du trésor de San'Marco de Venise.
(d'après *die Zeit der Staufer*, p. 451)
- 32-1 Pignon de la châsse de saint Hadelin vers 1050. *Christus Belliger*.
(d'après A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *la châsse de saint Hadelin*, pl. I)
- 33-1 Pignon de la châsse de saint Hadelin, vers 1050. *Le Christ couronnant Hadelin et Remacle*.
(d'après A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *la châsse de saint Hadelin*, pl. II)
- 34-1 Godefroid de Huy. Châsse de saint Mengold.
(d'après *Liège autour de l'an mil*, p. 154)
- 34-2 Godefroid de Huy. Châsse de saint Domitien.
(d'après A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *la châsse de Saint Hadelin*, p. 100)
- 35-1 Châsse de Saint Héribert. Deutz.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 277, H 17)
- 36-1 Châsse de saint Hadelin. Celles/Visé.
(d'après A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *la châsse de saint Hadelin*, p. 96)
- 36-2 Châsse de saint Maur de Florennes.
(d'après *Apollo*, 1988 , p. 228)
- 37-1 Nicolas de Verdun. Châsse de Notre-Dame de Tournai.

- (d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 127, fig. 12)
- 37-2 Nicolas de Verdun. Châsse des Rois Mages de Cologne.
(d'après H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer*, p. 107)
- 38-1 Pignon de la châsse de saint Servais. Maastricht.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 245, G 8)
- 38-2 Buste aquamanile. Aix-la-Chapelle.
(d'après H. SCHNITZLER, *Rheinische Schatzkammer*, p. 47)
- 39-1 Châsse de Charlemagne. Aix-la-Chapelle.
(d'après E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, p. 241)
- 39-2 Châsse de Charlemagne. Détail. L'empereur Henri IV.
(d'après E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, p. 243)
- 40-1 Châsse de Notre-Dame. Aix-la-Chapelle.
(D'après P. J. WYNANDS, *der Aachener Marienschrein*, p. 51)
- 40-2 Châsse de sainte Elisabeth. Marbourg.
(d'après le catalogue *Schatz aus den Trümmern*, p. 226)
- 41-1 Châsse de saint Remacle. Stavelot.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 130)
- 41-2 Châsse de Notre-Dame (Huy).
(d'après le *Bulletin de l'IRPA*, 1970)
- 42-1 Châsse de saint Gertrude. Nivelles.
(d'après le catalogue *Schatz aus den Trümmern*, p. 114)
- 42-2 Châsse de saint Éleuthère. Tournai.
(d'après le catalogue *Schatz aus den Trümmern*, p. 220)
- 43-1 Châsse de saint Symètre. Lierneux.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 146)
- 44-1 Retable de saint Remacle. Stavelot (gravure 1666).
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 117)
- 44-2 Médaillon émaillé du retable de saint Remacle. *Operatio*.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 25)
- 45-1 Le chef reliquaire du pape Alexandre provenant de l'abbaye de Stavelot.
(Photo *MRAH*)
- 46-1 Le triptyque de la sainte Croix provenant de l'abbaye de Stavelot.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 26)
- 46-2 Le retable de la *Pentecôte* provenant de l'abbaye de Stavelot.

- (d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 114)
- 47-1 Le phylactère de Lobbes.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 152)
- 48-1 Le triptyque de la sainte Croix de la collégiale Sainte-Croix.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 111)
- 48-2 Le bras-reliquaire de Charlemagne.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 144)
- 49-1 et 2 Les triptyques de la sainte Croix de l'ancienne collection Dutuit.
(d'après N. STRATFORD, *Catalogue of medieval enamels*, pl. 74-75)
- 50-1 Le pied de croix émaillé de Saint-Omer.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 123)
- 51-1 Reconstitution du pied de croix émaillé de Saint-Denis, d'après Lasko.
(d'après P. SPRINGER, *Kreuzfüße*, p. 200)
- 51-2 Reconstitution du pied de croix émaillé de Saint-Denis, d'après Labarte.
(d'après P. SPRINGER, *Kreuzfüße*, p. 200)
- 52-1 à 5 Émaux champlevés de la collection Martin-Leroy.
(d'après M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge Occidental*, p. 133)
- 53-1 à 6 Émaux champlevés attribués à Godefroid de Huy.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays*, p. 115, fig. 5-6 et STRATFORD, *op.cit.*, pl. 9-20)
- 54-1 Le retable émaillé de Klosterneuburg. Nicolas de Verdun.
(d'après F. RÖHRIG, *der Verduner Altar*, pl. 1)
- 54-2 Le retable émaillé de Klosterneuburg. Détail : *la Résurrection*.
(d'après F. RÖHRIG, *der Verduner Altar*, pl. 39)
- 54-3 Le retable émaillé de Klosterneuburg. Détail : *le Baptême du Christ*.
(d'après F. RÖHRIG, *der Verduner Altar*, pl. 15)
- 55-1 La châsse des Rois Mages. Détail : le prophète Jonas.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 141)
- 55-2 La châsse de Notre-Dame. Tournai. Détail : *le Baptême du Christ*.
- 56-1 La châsse de saint-Maur. Florennes.
(d'après R. DIDIER, dans *Apollo*, 1988, p. 208)
- 56-2 Le triptyque de Florennes.
(photo *MRAH*)
- 58-1 et 2 Hugo d'Oignies. Évangélaire.
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*, cat. 1, p. 194-197)

- 58-3 et 4 Hugo d'Oignies. Calice et Patène.
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies* cat. 3-4, p. 200-201)
- 59-1 Hugo d'Oignies et atelier. Second phylactère de saint André.
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*, cat. 11, p. 227)
- 59-2 Hugo d'Oignies. Phylactère du doigt de Marie d'Oignies.
(photo *MRAH*)
- 59-3 Hugo d'Oignies. Phylactère de saint Martin (revers).
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*, cat. 14, p. 233)
- 60-1 Hugo d'Oignies. Reliquaire de la côte de saint Pierre.
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*, cat. 5, p. 205)
- 60-2 Hugo d'Oignies. Croix filigranée.
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*, cat. 6, p. 212)
- 60-3 Hugo d'Oignies. Croix filigranée.
(photo *MRAH*)
- 61-1 Atelier d'Oignies ? Calice dit de saint Berthuin.
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 311)
- 61-2 Atelier d'Oignies ? Monstrance reliquaire de l'ancienne collection Bourgeois.
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 315)
- 61-3 Hugo d'Oignies ? porte du reliquaire de saint Feuillen de Fosses.
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 306)
- 61-4 Hugo d'Oignies ou atelier. Monstrance.
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*, cat. 7, p. 217)
- 61-5 Hugo d'Oignies ou atelier. Bras-reliquaire de saint Adrien. Floreffé.
(d'après le catalogue *Autour de Hugo d'Oignies*, p. 309)
- 62-1 Pignon de la châsse de sainte Gertrude de Nivelles.
(d'après le catalogue *Schatz aus den Trümmern*, p. 155)
- 63-1 saint Nicaise. Namur.
(d'après le catalogue *Schatz aus den Trümmern*, p. 325)
- 63.2la Vierge de la trésorerie de Walcourt.
(d'après le catalogue *Schatz aus den Trümmern*, p. 323)
- 64-1 Aix-la-Chapelle. Vierge au donateur.
(d'après *E. G. GRIMME, der aachener Domschatz*, p. 264)
- 64-2 Aix-la-Chapelle. Vierge à l'Enfant.
(d'après *E. G. GRIMME, der aachener Domschatz*, p. 264)

- 64-3 le reliquaire de Siméon.
(d'après E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, p. 266)
- 65-1 Aix-la-Chapelle. Reliquaire de l'éponge du Christ
(d'après E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, p. 85)
- 65-2 Aix-la-Chapelle. Buste reliquaire de Charlemagne.
(d'après E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, p. 89)
- 65-3 Aix-la-Chapelle. Reliquaire de Charlemagne.
(d'après E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, p. 91)
- 65-4 Aix-la-Chapelle. Reliquaire Tourelle.
(d'après E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, p. 95)
- 65-5 Aix-la-Chapelle. Mors de chape.
(d'après E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, p. 98)
- 68-1 Bible de Tours. La Création d'Adam et Eve.
(d'après W. CAHN, *la Bible romane*, p. 47)
- 68-2 Bible de Stavelot. *In Principio*.
(d'après W. CAHN, *la Bible romane*, p.133)
- 68-3 Aix-la-Chapelle. Pala d'Oro. Détail : Entrée du Christ à Jérusalem.
(d'après E. G. GRIMME, *der aachener Domschatz*, p. 207)
- 69-1 Les fonts baptismaux de Notre-Dame / Saint-Barthélemy.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 28)
- 69-2 Émail champlevé : *le Baptême du Christ*.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 115, fig. 5)
- 69-3 Pseudo psautier de Berlin : *le Baptême du Christ*.
(d'après N. STRATFORD, *Catalogue*, pl. 25)
- 70-1 Fonts de Saint-Barthélemy. Hypothèse de reconstitution du couvercle
(d'après le *Bulletin des métiers d'arts*, 1906)
- 70-2 Fonts de Saint-Barthélemy. Aquarelle par A. Schaepkens
(d'après *Le Trésor de l'art ancien*)
- 70-3 Fonts de Saint-Barthélemy. Hypothèse de reconstitution du couvercle
(d'après le *Bulletin des métiers d'arts*, 1906)
- 71-1 Encensoir de Lille
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 108)
- 71-2 Christ de laitton. *MRAH 3672*.
(photo *MRAH*)

- 71-3 Christ de laitton *MRAH* 6260.
(photo *MRAH*)
- 71-4 Christ de laitton. *Schnütgen Museum*.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 241, G. 2)
- 73-1 Évangélique de Judith de Flandres.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 230, F 25)
- 73-2 Sacramentaire de Manasses.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 193).
- 73-3 FLORUS, *Commentaires sur les Épîtres de saint Paul*.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 228, F 21)
- 74-1 Évangélique de Bonviller.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 228, F 22)
- 75-1 Évangélique de Saint-Laurent. Saint Luc.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 229, F 19)
- 76-1 Grégoire de Naziance. Stavelot.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 194)
- 77-1 *Christ en Majesté*. Bible de Stavelot de 1097.
(d'après *Rhin-Meuse*, F 19, p. 229)
- 78-1 Initiale B. Psautier de Wolbodon.
(d'après *Saint-Laurent de Liège*, p. 140)
- 79-1 Initiale P. Bruxelles, *KBR*, Ms 104-105.
(d'après M.-R. LAPIÈRE, *La lettre ornée dans les manuscrits mosans*, p. 343, fig. 291)
- 80-1 Bible de Floeffe. *Festin des Fils et des filles de Job*.
(d'après *The Glory of Byzantium*, n° 314)
- 81-2 Bible de Floeffe. *Transfiguration et Dernière Cène*.
(d'après *The Glory of Byzantium*, n° 314)
- 82-1 Feuillelet Wittert.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 296, J 25)
- 82-2 Pseudo psautier de Berlin. *Prédication et Baptême des catéchumènes*.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 296, J 26)
- 82-3 Sacramentaire de Cologne.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 294, J 21)
- 83-1 Psautier de Lambert le Bègue.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 198)

- 83-2 Psautier de Lambert le Bègue.
(d'après *Rhin-Meuse*, L. 10, p. 335)
- 84-1 Mons. Chapelle castrale des comtes de Hainaut. Peinture murale. Relevé.
(d'après *Middeleeuwse Muurschilderingen*, p. 326)
- 84-2 Peinture murale. Bandeau ornemental. Floreffe.
(d'après *Middeleeuwse Muurschilderingen*, p. 309)
- 85-1 Bois-et-Borsu. Le Couronnement de la Vierge.
(d'après *Middeleeuwse Muurschilderingen*, p. 183)
- 85-2 Van Eyck. La Vierge d'Autun.
(d'après la catalogue *Liège et Bourgogne*, 1968)
- 88-1 Photographie ancienne. Saint-Nicolas-en-Glain.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 66, fig. 91)
- 88-2 Église du Neufmoustier à Huy. Gravure du XVIe siècle reproduite au XIXe siècle.
(d'après *Liège autour de l'an mil*, p. 50)
- 89-1 Ocquier. Église Saint-Remacle.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 87)
- 89-2 Saint-Pierre à Saint-Trond. Baside orientale.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 62, fig. 85)
- 89-3 Xhignesse. Chapelle Saint-Pierre.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 89)
- 90-1 Saint-Servais de Maastricht. Abside orientale.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 59, fig. 79)
- 90-2 Sainte-Gertrude de Nivelles. *Westbau* .
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 83, fig. 115)
- 91-1 Amay. Sainte-Ode. Massif occidental.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 25, fig. 46)
- 91-2 Liège. Saint-Barthélemy. Restitution de l'état dans la 2^e/2 du XIIe siècle
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 81, fig. 7)
- 92-1 Saint-Servais de Maastricht. *Westbau*.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 70, fig.87)
- 92-2 Saint-Barthélemy de Liège. *Westbau*
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 79, fig.107)
- 92-3 Saint-Servais de Maastricht. *Westbau* vu du sud.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 76, fig.103)

- 93-1 Abbatiale de Stavelot.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 67)
- 94-1 typologie sociale des églises mosanes. Élévations, d'après L. F. Génicot.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 85)
- 94-2 typologie sociale des églises mosanes. Élévations et plans.
(d'après L. F. GÉNICOT, *Catalogue*, Celles, 1972)
- 95-1 Priorale Saint-Pierre et Saint-Paul, de Saint-Séverin en Condroz
(d'après A. LEMEUNIER, M. PIAVAUX et autres, *Architecture romane en Belgique*, p. 63)
- 95-2 Église Saint-Hadelin de Celles.
(d'après A. LEMEUNIER, M. PIAVAUX et autres, *Architecture romane en Belgique*, p. 27)
- 96-1 Cathédrale Saint-Lambert. Dessin du XVI^e siècle
(d'après M. BUYLE, T. COOMANS et autres, *Architecture gothique en Belgique*, p. 33)
- 96-2 Cathédrale Saint-Lambert. M. Piavaux, plan d'après R. Forgeur.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 64)
- 97-1 Collégiale Sainte-Croix. Gravure de C. Delsaux.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 95)
- 98-1 Villers-la-Ville. Vue intérieure du transept.
(d'après M. BUYLE, T. COOMANS et autres, *Architecture gothique en Belgique*, p. 45)
- 99-1 Plan d'implantation de l'architecture défensive
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 186, fig.303)
- 99-2 Tour de Nil-Saint-Vincent.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 187, fig.305)
- 99.3 Tour de Nandrin.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 191, fig.311)
- 99.4 Tour d'Amay.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 191, fig.312)
- 102-1 Pavie. Santa Maria del'popolo.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 87, fig.125b)
- 102-2 Rolduc. Plan de l'abbatiale.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 97, fig.132)
- 103-1 Rolduc. Base de colonne. Sirène.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 99, fig.136)
- 103-2 Bolvedro-di-Tremezzo. Chapiteau. Sirène.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 100, fig.137)

- 103-3 Rolduc. Base de colonne avec griffons.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 100, fig.138)
- 103-4 Milan. Sant' Ambrogio. Chapiteau avec griffon.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 101, fig.140)
- 104-1 Rolduc. Base de colonne. Lions.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 157, fig. 3)
- 105-1 Fonts baptismaux de Furnaux. Détail : base léonine.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 122, fig.190)
- 105-2 Ravenne. Musée national d'Antiquités. Lion.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 123, fig.191)
- 106-1 Utrecht. Centraal Museum. Saint Jean-Baptiste.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 131, fig.210)
- 106-2 Liège. Musée Curtius. Vierge dite de dom Rupert.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 172)
- 106-3 Maastricht. Saint-Servais. Tympan de la *Majestas Domini*.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 130, fig.208)
- 107-1 Nivelles. Sainte-Gertrude. Statue colonne du portail occidental.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 112, fig.170)
- 107-2 Lodi. Cathédrale. Statue colonne du portail occidental.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 112, fig.169)
- 107-3 Liège. Site de la cathédrale saint-Lambert. Chapiteau sculpté, fin XIIe siècle.
(d'après *Liège autour de l'an mil*, p. 185)
- 107-4 Liège. Saint-Barthélemy. Statue acéphale retrouvée dans la maçonnerie.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 166)
- 108-1 Fragment de cancel provenant de l'abbaye Saint-Jacques.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 154, fig.261)
- 108-2 Fragment sculpté provenant de l'abbaye de Saint-Trond.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 157, fig.267)
- 108-3 Fragment de cancel provenant de l'abbaye Saint-Jacques.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 156, fig.264)
- 108-4 Clèves. Château. Chapiteau sculpté.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 159, fig.274)
- 109-1 Clèves. Château. Frise ornée de palmettes.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 158, fig.270)

- 109-2 Liège. Saint-Jacques. Fragment du cancel. Frise sculptée.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 159, fig.271)
- 109-3 Liège. Musée Curtius. Portail d'Apollon.
(d'après E. DEN HARTOG, *Romanesque architecture*, p. 161, fig.278)
- 110-1 Maastricht. Saint-Servais. *Bergportaal*. Détail.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 169)
- 110-2 Maastricht. Saint-Servais. *Bergportaal*. Vue d'ensemble.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 115, fig. 5)
- 111-1 Dinant. Bethléem avant restauration.
(documentation photographique. Diathèque *MRAH*)
- 111-2 Dinant. Bethléem revu et corrigé à la sauce néogothique.
(documentation photographique. Diathèque *MRAH*)
- 112-1 Louvain. Tête de Christ. XIe siècle.
(d'après *Liège autour de l'an mil*, p. 143)
- 112-2 Liège. Saint-Jean. Sedes Sapientiae.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 180)
- 112-3 La-Gleize. Vierge de Calvaire.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 386, N 13)
- 112-4 Liège. MARAM. Christ de Rausa.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 27)
- 113-1 Maître mosan des madones en marbre blanc.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 379, O 8)
- 113-2 Maître mosan des madones en marbre blanc.
(d'après *Rhin-Meuse*, P. 378, O7)
- 113-3 Maître mosan des madones en marbre blanc.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 381, O 9)
- 113-4 Maître mosan des madones en marbre blanc.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 384, O 13)
- 114-1 Ivoire dit de Notger.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 12)
- 114-2 Ivoire de la *Majestas Domini* du Codex Douce 292.
(d'après *Liège autour de l'an mil*, p. 124)
- 114-3 *Majestas Domini*. Dessin en pleine page. Stavelot. Grégoire de Naziance.

- 115-1 Collégiale de Tongres. Ivoire de la *Crucifixion*.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 183)
- 116-1 Rouen. Ivoire de la *Majesté*.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 222, F 11)
- 116-2 MRAH. Ivoire de la *Crucifixion*.
(photo MRAH)
- 117-1 Trésor de la cathédrale de Liège. Ivoire des *Trois résurrections*.
(d'après *Liège autour de l'an mil*, p. 128)
- 117-2 Essen. Ivoire de l'abbesse Theophano.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 206, E 12)
- 118-1 Paris. Ivoire de la *Transfiguration* provenant d'Afflighem.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 288, J. 14)
- 118-2 Bible de Floreffe. La *Transfiguration* (détail du fol. 4)
(d'après *The Glory of Byzantium*, n° 314)
- 122-1 Fragments de vitraux trouvés lors des fouilles de l'abbatiale de Stavelot.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 209)
- 122-2 Autel portatif de Stavelot. Plat supérieur.
(photo MRAH)
- 132-1 Châlons-sur-Marne. Vitrail de la *Passion*.
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 211)
- 124-1 Bulle d'or de Frédéric Ier Barberousse
(d'après *Liège autour de l'an mil*, p. 58)
- 124-2 Saint-Jacques. Sceau de l'abbé Albert
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 51, II 15)
- 125-1 Bras-reliquaire de Charlemagne. détail.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 244, G 6)
- 125-2 Triptyque de la collégiale Sainte-Croix. Détail du volet droit.
(d'après A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *la châsse de saint Hadelin*, p. 180, fig. 133)
- 126-1 Aix-la-Chapelle. Grand sceau de la ville.
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 49, II 11)
- 126-2 Aix-la-Chapelle. Détail du pignon de la châsse de Charlemagne
(d'après *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane*, p. 38)
- 126-3 Liège. Sceau de l'évêque Jean d'Arkel
(d'après *Rhin-Meuse*, p. 53, II 20)

127-1 et 2 Châsse de saint Hadelin. Bandes épigraphiques. Milieu XIe siècle.
(d'après A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *la châsse de saint Hadelin*, p. 162, fig. 108)

127.3 Châsse de saint Hadelin. Bandes épigraphiques. Vers 1170.
(d'après A. LEMEUNIER et R. DIDIER, *la châsse de saint Hadelin*, p. 163)

127.4 *MRAH*. Tableau reliquaire de la sainte Croix. Revers. Vers 1210-1220.
(photo *MRAH*)

TABLE DES MATIÈRES

Table des Matières

INTRODUCTION.....	3
1ère partie : LA GENÈSE DU CONCEPT D'ART MOSAN.....	7
I. L'ART MOSAN : NAISSANCE D'UN CONCEPT.....	8
A. terminologie.....	8
B. la Meuse et le concept d'une identité territoriale.....	11
C. les premières marques d'intérêt pour le patrimoine mosan.....	15
D. la redécouverte de l'art mosan au XIXe siècle.....	25
1. un patrimoine en liberté.....	27
2. les collectionneurs d'art médiéval et l'art mosan.....	34
a. Les précurseurs.....	36
b. Les amateurs.....	47
c. l'art mosan dans les collections privées	56
d. Un patrimoine en exil.	57
e. l'art mosan dans les collections belges du XIXe siècle.....	60
f. l'art mosan et le marché de l'art au XXe siècle.....	63
g. pastiches, faux et restaurations abusives.....	64
les restaurations abusives	65
Les assemblages frauduleux, les faux et les fac-simile	71
3. la recherche historique en Belgique et l'art mosan.....	76
a. un terrible constat.....	78
b. Initiatives officielles.....	79
c. la section nationale du Musée royal d'Antiquités, d'Armures et d'Artillerie. .	82
d. le rôle des sociétés historiques et archéologiques.....	88
e. le tourisme archéologique et les transports ferroviaires.....	91
f. la recherche scientifique en Belgique et la formation du concept d'art mosan..	93
4. la progression du concept d'art mosan à l'étranger.....	98
5. Charles de Linas et l'art mosan.....	103
6. la reconnaissance du concept d'art mosan.....	104
II. VERS UNE DÉFINITION.....	110
A. Problèmes de catégorisation.....	113
1. la Meuse, la Wallonie et la Flandre.....	114
a. l'art mosan est-il un art flamand ?	114
b. l'art mosan est-il un art wallon ?.....	119
2. la Meuse, la Lotharingie et l'Empire.....	124
a. l'art mosan est-il un art lotharingien ?	124
b. l'art mosan est-il un art impérial ?	127
3. l'art mosan, un art chrétien.	128
4. art rhénan, art mosan, art rhéno-mosan?	130
B. l'art mosan et ses contacts avec l'étranger.	133
1. l'art mosan et la France.	134
a. la question mosano-limousine.....	134
b. Émile Mâle, Suger et le symbolisme typologique.....	142
c. l'art mosan et le premier gothique français.....	145
d. émaux mosans et émaux franco-mosans.....	147
e. l'art mosan, le style 1200 et le premier gothique.....	149
2. l'art mosan et l'Angleterre.....	155

3. l'art mosan et la Scandinavie.....	165
4. l'art mosan et la Basse-Saxe	167
5. l'art mosan et la Pologne.....	169
a. la porte de Gniezno.....	173
b. les manuscrits	176
c. le plat de reliure de l'évangélaire d'Anastasia.....	177
6. l'art mosan et l'Italie.....	180
a. les Xe et XIe siècles.....	181
b. les XIIe et XIIIe siècles.....	183
c. le XIVe siècle.....	186
7. l'art mosan, Byzance, la Palestine et le monde musulman.....	187
III. LES EXPOSITIONS D'ART MOSAN.....	194
A. l'exposition de Malines, 1864.....	195
B. l'exposition rétrospective de Bruxelles, 1880.....	198
C. l'Exposition rétrospective de Liège, 1881.....	201
D. l'Exposition rétrospective d'art industriel. Bruxelles, 1888.....	203
E. l'Exposition de l'art ancien au Pays de Liège. Liège, 1905.....	204
F. l'Exposition des arts anciens du Hainaut. Charleroi, 1911.....	206
G. l'Exposition de l'art ancien au Pays de Liège. Paris, 1924.....	208
H. l'Exposition de l'art ancien au Pays de Liège et des anciens arts wallons. Liège, 1930.....	211
I. L'exposition internationale Art mosan et arts anciens du Pays de Liège. Liège, Paris, Rotterdam, 1951-52.....	213
J. l'exposition Rhin-Meuse. Cologne, Bruxelles, 1972.....	216
2ème partie : ÉTAT DE LA QUESTION.....	227
I. ORFÈVRERIE.....	228
A. l'orfèvrerie préromane : Xe-XIe siècles.....	229
1. les sources manuscrites.....	229
2. les orfèvreries du XIe siècle.....	232
a. les reliefs de Susteren.....	232
b. les pignons de la châsse de saint Hadelin de Visé-Celles (pl. 33 et 34).....	234
B. Godefroid de Huy.....	238
1. historique des recherches.....	238
a. prémices.....	238
b. Otto van Falke et la consécration d'un mythe.....	243
c. attaques et ripostes ; la guerre des châsses.....	249
d. vers une réconciliation.....	256
e. Godefroid, des années soixante à nos jours.....	260
2. Godefroid et les textes.....	265
a. l'Obituaire du Neufmoustier.....	266
b. les chroniques de Jean d'Outremeuse.....	270
c. la correspondance de Wibald et de l'orfèvre G.....	271
d. de rebus administratione sua gestis.....	275
3. Godefroid, son école, son atelier : les attributions.....	279
a. les œuvres attribuées à Godefroid de Huy.....	280
les reliquaires de Stavelot.....	280
le groupe des châsses.....	284
les pignons de la châsse romane de sainte Ode (pl. 12-1) :.....	292

le triptyque de l'église Sainte-Croix et le bras-reliquaire de Charlemagne (pl. 48-1 à 2).....	293
b. attributions à l'atelier ou à l'école de Godefroid.....	295
les triptyques Dutuit	296
le triptyque de Stavelot (pl. 46-1).....	297
l'atelier de Maastricht.....	299
les hypothétiques vestiges du pied de croix de Suger (pl. 50-1 à 3).....	300
le groupe hennuyer.....	303
4. Synthèse.....	304
C. Nicolas de Verdun.....	308
1. la redécouverte de Nicolas de Verdun.....	308
2. l'ambon de Klosterneuburg (pl. 54-1 à 3).....	313
a. l'inscription de dédicace.....	313
b. les campagnes de restauration	315
c. reconstitution de l'œuvre originelle.....	316
d. iconographie	318
3. la châsse des rois mages (pl. 37-2).....	327
a. les restaurations	327
b. iconographie	329
c. chronologie	332
4. La châsse de Tournai (pl. 37-1).....	336
a. de Notre-Dame à sainte Ursule.....	336
b. questions stylistiques.....	337
5. Nicolas de Verdun : individu ou atelier ?.....	339
6. questions d'attributions.....	341
a. la châsse de saint Annon de Siegburg.....	341
b. la châsse de saint Albin.....	343
c. l'évêque émaillé de Chicago.....	344
d. le chandelier de Milan.....	344
e. les prophètes d'Oxford.....	346
f. la boucle de ceinture et le fermoir (pl. 28-2 à 3).....	346
g. les épaulières émaillées	346
h. les statuettes de la cathédrale de Worms.....	348
i. l'ostensoir d'Arras.....	350
j. membra disjecta.....	350
7. l'origine artistique de Nicolas de Verdun.....	351
a. le couloir artistique lotharingien.....	351
b. l'art insulaire.....	355
c. la question des influences antiques et byzantines.....	357
d. la statuaire rémoise.....	360
D. les orfèvreries des années 1200-1260.....	361
1. l'orfèvrerie mosane des années 1200-1230	362
a. la châsse de Saint Marc, une œuvre mosane ?.....	364
b. les reliquaires de la sainte Croix.....	366
la staurothèque de Tongres.....	367
le cadre reliquaire (MRAH Inv. 1035) (pl. 19-2).....	370
le cadre reliquaire de l'ancienne collection Vergauwen.....	370
le triptyque de Florennes (MRAH Inv. 6) (pl. 56-2).....	371

2. les châsses.....	374
a. la châsse de saint Maur de l'abbaye de Florennes (pl. 36-2).....	374
b. les châsses de sainte Ode d'Amay et de sainte Ermeline de Meldert.....	378
c. les châsses de Charlemagne et de Notre-Dame à Aix-la Chapelle	382
la châsse de Charlemagne (pl. 39-1).....	384
la châsse de Notre-Dame (pl. 40-1).....	388
d. la châsse de saint Remacle de Stavelot et la châsse de Notre Dame de Huy... 393	
la châsse de saint Remacle de Stavelot (pl. 40-1).....	393
la châsse de Notre Dame de la Collégiale de Huy (pl. 41-2).....	397
e. la châsse de saint Éleuthère (pl. 42-2).....	400
f. la châsse de saint Symètre à Lierneux (pl. 43-1).....	403
E. Hugo d'Oignies et l'école Entre-Sambre-et-Meuse.....	404
1. la redécouverte du trésor d'Oignies.....	404
2. Hugo, l'art national et les particularismes régionaux.....	405
3. Hugo, orfèvre mosan ?.....	408
4. Hugo et les voies de diffusion du premier gothique.....	411
5. questions d'attributions	413
6. le point de vue des historiens.....	416
7. le point de vue des philologues.....	418
F. le gothique confirmé.....	422
1. orfèvreries de la seconde moitié du XIIIe siècle.....	423
a. le polyptique de Floreffe.....	423
b. la châsse de sainte Gertrude de Nivelles (pl. 42-2).....	425
c. le saint Nicaise, alias saint Blaise de Namur (pl. 63-1).....	429
d. la Vierge de la trésorerie de Walcourt (pl. 63-2).....	430
2. le XIVe siècle.....	431
a. le trésor d'Aix-la-Chapelle.....	433
b. la région mosane.....	435
II. LA DINANDERIE.....	437
A. historique des recherches.....	439
B. Les fonts baptismaux de Notre-Dame-aux-Fonts.....	452
1. La littérature ancienne.....	453
a. Les fonts dans les récits des chroniqueurs et des historiens de l'ancien régime	453
b. le XIXe siècle.....	459
2. questions d'attribution.....	461
3. les sources artistiques.....	471
a. le modèle antique	471
b. Byzance.....	474
c. les fonts baptismaux de Liège : une œuvre byzantine ?.....	475
4. les bœufs et le couvercle.....	485
a. les bœufs.....	485
b. le couvercle.....	490
5. Les inscriptions.....	491
6. programme iconographique et symbolique.....	496
7. questions de chronologie.....	502
8. entourage et descendance artistique.....	504
a. l'encensoir de Lille (pl. 70-1).....	504

b. les christs en laiton (pl. 71).....	507
c. le pseudo psautier du Kupferstichtkabinett de Berlin (pl. 69-3).....	511
d. les fonts baptismaux de laiton et de pierre.....	512
9. les fonts au laboratoire.....	514
10. Conclusion.....	520
III. ART PICTURAL.....	523
A. l'Enluminure.....	523
1. historique des recherches.....	523
2. questions particulières.....	533
a. les manuscrits préromans.....	533
b. le XIe siècle : naissance de l'enluminure mosane.....	539
c. les débuts du style roman dans l'art mosan.....	547
d. le XIIe siècle.....	550
les rapports avec l'orfèvrerie.....	550
style prémontré ou style mosan ?.....	552
une certaine iconographie.....	555
la question des carnets de modèles (pl. 69-3 et 82).....	556
questions de chronologie.....	558
e. le XIIIe siècle.....	561
la fin d'un âge d'or.....	561
le groupe des psautiers (pl. 83-1 à 2).....	563
Jean de Valkenburg est-il un artiste mosan ?.....	568
f. le XIVe siècle.....	571
B. les autres formes d'expression picturale.....	575
1. la peinture murale (pl. 83 et 84).....	575
a. époque préromane.....	579
b. époque romane.....	581
c. époque gothique.....	586
2. la peinture sur panneau.....	590
a. la croix d'Oplinter.....	590
b. la châsse de sainte Odile.....	591
c. les panneaux d'Alken.....	592
d. le triptyque Norfolk.....	594
e. les panneaux de Walcourt.....	596
f. l'affaire van Eyck.....	597
IV. ARCHITECTURE.....	603
A. le XIXe siècle : découverte d'un patrimoine architectural en péril, prise de conscience et négligence.....	603
B. vers une définition de l'architecture mosane : variations sur un même thème.....	607
C. l'architecture romane de la Meuse.....	612
1. évolution du débat scientifique.....	612
2. questions disputées.....	632
a. l'influence de la chapelle palatine.....	633
b. la question du massif occidental.....	638
c. les cryptes extérieures.....	645
d. corrente comasca - scemate longobardino.....	648
e. la question de l'architecture clunisienne et prémontrée.....	655
D. l'architecture gothique en région mosane.....	658

1. historique des recherches.....	658
2. questions disputées.....	663
a. le style de transition.....	663
b. la cathédrale Saint-Lambert (pl. 96-1 à 2).....	666
c. le rôle des cisterciens dans la diffusion du style gothique.....	670
d. l'approche iconologique.....	672
e. le réveil tardif du gothique mosan.....	673
E. l'architecture civile et défensive.....	675
1. l'architecture civile.....	675
2. l'architecture défensive (pl. 99 1 à 4).....	677
V. SCULPTURE.....	681
A. historiographie d'un malentendu.....	681
B. questions particulières.....	701
1. la sculpture monumentale.....	701
a. l'époque romane	701
l'atelier de Rolduc-Maastricht.....	702
Nivelles.....	707
problèmes d'attributions.....	709
le portail Bourdon (pl. 109-3).....	712
b. l'époque gothique.....	716
Saint-Servais de Maastricht, le Bergportaal (pl. 110-1 à 2).....	717
le Bethléem, à Huy (pl. 11- 1 à 2).....	719
2. les fonts baptismaux.....	722
a. historique des recherches.....	722
b. décor et symbolisme.....	729
3. la sculpture mobilière sur bois (pl. 112-1 à 4).....	732
a. problématique.....	732
b. l'apport des technologies modernes.....	734
4. les ivoires.....	735
a. historique des recherches.....	735
b. origine et attributions.....	738
c. chronologie.....	741
d. le XIIe siècle et les relations avec la Rhénanie.....	753
e. le problème de la permanence des modèles carolingiens.....	755
f. les rapports avec d'autres techniques	757
VI. LES PARENTS PAUVRES DE L'ART MOSAN.....	761
A. les sceaux (pl. 124-126).....	761
B. le vitrail.....	765
C. l'épigraphie.....	770
CONCLUSION.....	773
ANNEXES.....	789
BIBLIOGRAPHIE.....	813
TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	914
TABLE DES MATIÈRES.....	931