



## LES ORFÈVRES MOSANS DEVANT L'HISTOIRE (XI<sup>E</sup>-XIII<sup>E</sup> SIÈCLES)

par Jean-Louis KUPPER, Jacques STIENNON et Philippe GEORGE\*

A la mémoire de Félix Rousseau

Si l'art mosan, plus que d'autres sans doute, est tenu avec raison pour un "art sinistré"<sup>1</sup>, du moins a-t-il la chance, rare au Moyen Age, d'avoir conservé le nom de quelques artistes. Autour de leur souvenir des oeuvres furent regroupées sur des critères stylistiques<sup>2</sup>.

"L'orfèverie est l'art mosan par excellence. Le XIIe siècle est son âge d'or"<sup>3</sup>. Dans ces siècles où un souffle créateur favorise le pays mosan, les orfèvres mentionnés s'appellent Renier de Huy, Godefroid de Huy, Nicolas de Verdun, Hugo d'Oignies, Jourdain de Liège.... De certains d'entre eux, seul le nom nous est parvenu<sup>4</sup>; d'autres ont laissé quelques traces supplémentaires.

Si aujourd'hui la recherche scientifique met mieux en évidence la notion d'ateliers d'orfèverie, qui semble prévaloir sur celle d'individus isolés<sup>5</sup>, l'historien ne peut rester insensible aux informations qui lui sont parvenues sur les hommes. Il doit analyser ces textes peu nombreux, laissant à l'historien de l'art le soin d'apprécier les rapports entretenus entre les différents centres de production et les influences exercées tant sur le plan stylistique que sur le plan technique.

---

\* Adresse des auteurs : Séminaire d'Histoire du Moyen Age de l'Université de Liège, Quai Roosevelt 1b (A4) à 4000 LIEGE.

<sup>1</sup> L'expression est de R. DIDIER dans son article "Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège", *Confluent. Mensuel du Centre de la Wallonie*, Namur, 1992, p. 19.

<sup>2</sup> L'art mosan a fait l'objet d'une bibliographie par G. CHAPMAN, *Mosan Art. An Annotated Bibliography*, Boston, 1988, et compte rendu par J. OLIVER, "L'Art mosan : un bilan", *Le Moyen Age*, t. XCVI, 1990, p. 317-322.

<sup>3</sup> Belle formule de S. GEVAERT (*L'orfèverie mosane au moyen âge*, Bruxelles, 1943, p. 5) reprise par Félix ROUSSEAU dans son précieux "manuel" *L'art mosan*, 2e éd., Gembloux, 1970 (qui servira pour nos références), 3e éd., Charleroi, 1993.

<sup>4</sup> D'autres orfèvres n'ont pas eu cette chance comme celui de la châsse de saint Feuillen à Fosses en 1086, dont le programme iconographique est conçu par le prévôt Bérenger, cf. HILLIN DE FOSSES, *Miracula sancti Foilliani*, éd. MGH, SS, t. XV, 1888, p. 927, et P. SKUBISZEWSKI, "L'intellectuel et l'artiste face à l'oeuvre à l'époque romane", dans Actes du Colloque *Le travail au Moyen Age, une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, 1990, p. 280.

<sup>5</sup> N. STRATFORD, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum, t. II, Northern Romanesque Enamel*, Londres, 1993, p. 32, note que ces biographies d'orfèvres ont été écrites dans le genre de Vasari. Résumé aussi dans D. THURRE, *L'atelier roman d'orfèverie de l'abbaye Saint-Maurice [d'Agaune]*, Sierre, 1992, p. 49-84.

L'inventaire du trésor de l'abbatiale de Saint-Hubert en Ardenne en 1096 nous livre le nom d'un orfèvre, Lambert le Vieux<sup>6</sup>. Travaillant sans doute à l'abbaye, il est l'auteur d'une "croix en or de grand poids sertie de pierres, que l'abbé Thierry Ier (1055-1086) avait fait exécuter et que l'évêque de Liège Henri de Verdun (1075-1091) avait interdit de détruire sous peine d'anathème". Il est assez exceptionnel de voir citer le nom d'un orfèvre dans un inventaire de ce type; la cathédrale et les abbayes bénédictines de Liège, ou de Stavelot et de Malmedy n'ont pas cette chance<sup>7</sup>. C'est sans doute la maîtrise et la qualité de l'orfèvre, vraisemblablement un moine de l'abbaye, qui en sont responsables<sup>8</sup>.

Bien sûr, l'attraction fascinante exercée par l'œuvre d'art l'a toujours emporté sur le dossier historique, malgré tout souvent maigre et quelquefois rébarbatif. Mais cette pauvreté d'informations est toute relative. En effet, comment ne pas être impressionné par la chance d'avoir sauvé, outre le nom de l'artiste, des informations précieuses sur leurs œuvres, mentions qui permettent de les enraciner dans leur contexte historique et d'assurer les points d'ancrage indispensables pour la chronologie et l'étude de l'art mosan.

A travers quelques exemples issus du pays de la Meuse moyenne et de ses alentours, nous proposons ici une réflexion sur ce thème dans les limites qui nous sont proposées. En effet, en 1911, dans le Catalogue de l'Exposition de Charleroi, qui sert de point de départ à la présente Exposition, l'introduction à la section consacrée à l'orfèvrerie civile et religieuse, de même que les œuvres d'art sélectionnées, concernent essentiellement "Frère Hugo d'Oignies, son école et son temps". Si elle justifie en partie le choix de notre problématique, cette focalisation de l'attention sur un seul artiste n'est plus concevable aujourd'hui. Notre champ de vision s'est considérablement élargi à la lumière de la recherche historique récente.

### RENIER DE HUY, UN ORFÈVRE FANTÔME?

Qui n'a déjà entendu parler de ce "chef-d'œuvre de l'art roman universel" qu'est la cuve baptismale de Saint-Barthélemy à Liège<sup>9</sup> ?

Nul n'ignore que cette dénomination est inexacte. Les fonts baptismaux appartenaient jadis à l'église Notre-Dame-aux-Fonts qui était la paroissiale primitive de Liège, en même temps qu'une annexe de la cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert. C'est dans ce sanctuaire, construit au pied même de la grande église liégeoise, que fut installée, à l'aube du XIII<sup>e</sup> siècle, la célèbre cuve métallique qui devait rester, jusqu'à la Révolution, le principal baptistère de la cité mosane.

<sup>6</sup> Pour toutes références, Ph. GEORGE, "Le trésor des reliques de l'abbaye Saint-Hubert en Ardenne", *Etudes & documents de la Région Wallonne. Monuments & Sites*, t. III, *L'ancienne abbaye de Saint-Hubert*, sous presse.

<sup>7</sup> J.-L. KUPPER, "L'inventaire du trésor de la cathédrale Saint-Lambert de Liège établi par l'évêque Réginard en 1025", *Art & Fact*, n° 15, 1996, p. 39-40; Ph. GEORGE, "Documents inédits sur le trésor des reliques des abbayes bénédictines de Saint-Laurent et de Saint-Jacques de Liège (XI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)", *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, t. CLVIII, 1992, p. et IDEM, *Les reliques de Stavelot-Malmedy. Nouveaux documents*, Malmedy, 1989.

<sup>8</sup> Information issue du *Cantatorium*, chronique anonyme composée pour usage monastique interne, peut-être par un confrère homonyme de l'orfèvre, Lambert le Jeune, entre 1098 et 1106.

<sup>9</sup> Pour toutes références, J.-L. KUPPER, "Les fonts baptismaux de Notre-Dame à Liège", *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n° 16-17, 1994.

Miraculeusement, pourrait-on dire, les fonts survécurent à la destruction de la cathédrale et de l'église Notre-Dame, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est en 1804 qu'ils furent transférés dans l'ancienne collégiale de Saint-Barthélemy, où ils suscitent encore l'admiration de tous.

Une chance, que l'on peut qualifier d'extraordinaire, nous vaut d'avoir non seulement gardé la cuve baptismale mais aussi un texte narratif, rigoureusement contemporain, qui relate la naissance du chef-d'œuvre. Ce précieux témoignage écrit est un poème anonyme, rédigé par un chanoine de la cathédrale liégeoise et qui a pour titre *Chronicon rythmicum Leodiense*<sup>10</sup>. A l'année 1118, la " Chronique rimée liégeoise " mentionne la mort de Hillin, abbé de Notre-Dame-aux-Fonts. Voici la traduction du passage qui nous intéresse : " Le noble abbé Hillin meurt [...]. En utilisant la technique du métal coulé, il fit faire (*fecit*) des fonts avec un art à peine comparable. Les douze bœufs qui supportent les fonts donnent l'image de la grâce. Le sujet traité est le mystère qui se réalise dans le baptistère. Voici Jean qui baptise le Seigneur et Pierre qui baptise le païen Corneille. On baptise Craton le philosophe. Vers Jean afflue le peuple. Ce qui recouvre les fonts montre les apôtres et les prophètes".

Cette description très fidèle et très précise ne laisse planer le moindre doute quant à l'identification de l'œuvre dépeinte : c'est bel et bien des fonts de Notre-Dame dont il est question dans ces quelques vers. Dès lors, la datation de la cuve ne présente-t-elle aucune difficulté. Théoduin, le prédécesseur de Hillin, était toujours en vie en 1107 et son successeur Hillin décéda en 1118 : c'est donc entre ces deux dates – 1107-1118 – que l'œuvre fut réalisée. Le métal utilisé est du laiton, c'est-à-dire un alliage de cuivre et de zinc<sup>11</sup>.

Est-il possible d'identifier l'artiste de génie qui réalisa les fonts conformément au programme théologique qui lui fut alors imposé ?

Un texte tardif, la *Chronique Liégeoise de 1402*, dont le passage qui nous intéresse aurait été rédigé vers 1280, attribue la création du bassin à l'orfèvre Renier de Huy<sup>12</sup>. Or il se fait qu'un orfèvre du nom de Renier a bel et bien existé :

<sup>10</sup> Ed. C. de CLERCQ, *Reimbaldi Leodiensis opera omnia*, Turnhout, 1966, p. 122-140; cf. Et. EVRARD, "Etudes sur le *Chronicon rhythmicum Leodiense*", *Annuaire d'Histoire liégeoise*, t. XXI, 1980-1981, p. 115-195, qui place sa composition en 1118-1119.

<sup>11</sup> Carbonate de zinc ou calamine, en quantité abondante, dans la vallée de la Meuse, dont le minerai de la Vieille-Montagne était d'une pureté exceptionnelle ( Fr. LADEUZE, L.DEJONGHE & F. PAUQUET, "La Vieille-Montagne, l'exploitation minière et la métallurgie du zinc dans l'ancien duché de Limbourg", *Bulletin du Crédit Communal de Belgique*, t. XLV, n° 178, 1991, p. 15-34). Pour les fonts, on sait que cuivre et plomb, ce dernier en quantité mineure (cf. infra), provenaient de l'étranger (A. JORIS, "Probleme der mittelalterlichen Metallindustrie im Maasgebiet", réimpr. dans ID., *Villes- Affaires-Mentalités. Autour du pays mosan*, Bruxelles, 1993, p. 259-279, et L. MARTINOT & ALII, "Le rôle des méthodes de laboratoire dans la recherche de la provenance de dinanderies médiévales", *Académie Royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, 1997, p. 19-36).

<sup>12</sup> *Alberonis Leodiensis episcopi jussu Renerus, aurifaber Hoyensis, fontes eneas in Leodio fecit mirabili ymaginum varietate circumdatos, stantes super XII BOVES diversimode se habentes. La Chronique liégeoise de 1402*, éd. E. BACHA, Bruxelles, 1900, p.131. Sur la date de rédaction de ce passage, cf. J. LEJEUNE, "La " Chronique liégeoise de 1402 " et Henri de Dinant (1253-1256)", *Mélanges Félix Rousseau*, Bruxelles, 1958, p. 418-419. On observera que le texte place erronément la naissance des fonts sous l'épiscopat d'Albéron II (1135-1145), alors qu'elle se situe sous celui d'Otbert (1091-1119). De ce texte, inséré entre la relation d'événements qui datent respectivement de 1137 et 1141, nous proposons la traduction suivante : " Sur l'ordre d'Albéron évêque de Liège, Renier, orfèvre de Huy, fit, à Liège, des fonts de bronze entourés par une variété admirable d'images et reposant sur douze bœufs adoptant des attitudes diverses ".

*Reinerus aurifaber* souscrit une charte originale de l'évêque de Liège Albéron Ier délivrée en 1125 en faveur de l'église Notre-Dame de Huy<sup>13</sup> ; *Reinerus aurifex* – sans doute le même personnage que le précédent – est commémoré à la date du 4 décembre dans l'*Obituaire de l'abbaye du Neufmoustier* près de Huy : or l'examen paléographique permet de placer aux alentours de l'année 1150 la rédaction de cette notice nécrologique<sup>14</sup>.

Toutefois, ces informations – fort intéressantes au demeurant – ne nous autorisent pas à affirmer que l'artiste-créateur des fonts de Liège fut cet orfèvre Renier de Huy dont l'existence est pourtant attestée dans la première moitié du XIIe siècle<sup>15</sup>.

Parcourant les travaux des historiens de l'art qui se sont intéressés aux fonts, nous retiendrons que Jacqueline Lafontaine-Dosogne, qui les a étudiés avec méthode et y décelait l'influence byzantine<sup>16</sup>, estimait – observation dont l'intérêt nous paraît évident – que l'artiste-créateur pourrait être un orfèvre<sup>17</sup>. Robert Didier, lui-aussi, formula une série d'observations remarquables par leur pertinence : " l'auteur-créateur des fonts, écrit-il, est parfaitement intégré dans le milieu mosan et rhéno-mosan. " Par surcroît, cet artiste de génie "est et doit être un orfèvre", c'est-à-dire un technicien davantage habitué à concevoir et à réaliser des représentations dans des œuvres de petite dimension. Robert Didier insiste également sur le message doctrinal, très complexe, qui émane des fonts liégeois : les apôtres – matérialisés par les douze bœufs supportant la cuve et par son couvercle, aujourd'hui disparu – ont reçu pour mission d' "enseigner toutes les nations" et de baptiser " au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit " (Matthieu, 28, 19). Dès lors, le mystère de la Trinité apparaît-il comme le thème essentiel défini par le commanditaire du bassin<sup>18</sup>, c'est-à-dire par Hillin, abbé de Notre-Dame.

<sup>13</sup> Ed. J. HALKIN, "Albéron Ier, évêque de Liège (1123-1128)", *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. VIII, 1894, n°2, p. 346. Sur la véracité de ce document, voir les observations de Ch. DEREINE, *Les Chanoines réguliers au diocèse de Liège avant saint Norbert*, Bruxelles, 1952, p. 76-77 et d'A. JORIS, "Conversion d'alleux en censives et pratiques testamentaires dans la région liégeoise au XIIIe siècle", *Miscellanea Mediaevalia in memoriam J.F. Niermeyer*, Groningue, 1967, p.217-221.

<sup>14</sup> J. LEJEUNE, "A propos de l'art mosan Renier, l'orfèvre, et les fonts de Notre-Dame", *Anciens Pays et Assemblées d'Etats*, t. III, 1952, p. 17-18 et n. 51.

<sup>15</sup> Sur ce point, en tout cas, notre opinion rejoint celle qui a été exprimée par Pierre et Berthe Colman dans une thèse pour le moins révolutionnaire (P. COLMAN & 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", *Aachener Kunstblätter*, t. LII, 1984, p. 151-186 et derniers rebondissements dans le *Bulletin de la Société Royale Le Vieux-Liège*, t. XIII, 1995, p. 291-300). Est-il besoin d'écrire que nous ne partageons pas du tout les vues de ces auteurs, relativement aux origines non-mosanes des fonts ; ces derniers sont bel et bien "l'oeuvre" de l'abbé Hillin de Notre-Dame qui en fut le commanditaire. Quant à l'orfèvre Lambert Patras, pseudo-auteur des fonts, il doit être relégué dans le groupe de personnages issus de l'imagination fertile du chroniqueur liégeois Jean d'Outremeuse (G. KURTH, "Note sur le nom de Lambert Patras", *Académie Royale de Belgique. Bulletin de la Classe des Lettres*, t. VIII, 1903, p. 734-7).

<sup>16</sup> Ce qu'avait déjà souligné J. PURAYE, "Essais sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège. L'iconographie. L'auteur", *La Vie Wallonne*, t. XXVI, 1952, p. 158-167.

<sup>17</sup> J. LAFONTAINE-DOSOGNE, "La tradition byzantine des baptistères et de leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège", *Cahiers archéologiques*, t. XXXVII, 1989, p. 45-68.

<sup>18</sup> R. DIDIER, "Les fonts baptismaux", *op. cit.* : la dévotion à la Vierge et de dogme de la Trinité hantèrent véritablement l'esprit du théologien liégeois Rupert de Saint-Laurent ou de Deutz (†1129) dont la pensée inspira, directement ou indirectement, le programme iconographique de la cuve de Notre-Dame ; Rupert, du reste, rédigea à Liège, entre 1108/1109 et 1119, son commentaire intitulé *De sancta Trinitate et operibus eius*.

Ajoutons que le diocèse de Liège, vers l'an 1100, réunissait presque idéalement toutes les conditions – économiques et techniques – susceptibles de donner naissance au chef-d'œuvre dont nous parlons. Enfin, travaillant de concert, mais conformément à la vision des choses qui leur est propre, historiens de l'art et historiens aboutissent à des résultats qui s'accordent et se complètent : coulés sur les bords de la Meuse au début du XIIe siècle, à l'initiative de l'abbé Hillin, les fonts de Notre-Dame constituent une des pièces maîtresses de l'art mosan.

Installés au cœur de la Ville Sainte, de la Nouvelle Jérusalem, les fonts seraient une œuvre de prestige qui viserait surtout à proclamer bien haut ce dont l'Eglise et la cité épiscopale de Liège pouvaient légitimement retirer vanité : un potentiel technique et artistique incomparable, sublimé par un immense savoir théologique<sup>19</sup>.

La cuve baptismale délivre un dernier message. Saint Jean-Baptiste, représenté sur le pourtour, condamne la violence et le pillage : cela revient à dire, lorsqu'on se replaçait dans le climat politico-religieux du XIe ou du XIIe siècle, qu'il convient de respecter les prescriptions de la Paix de Dieu et, en particulier, celles de la Paix qui avait été proclamée dans le diocèse de Liège par l'évêque Henri de Verdun en 1081. L'évocation des préceptes de la Paix de Dieu sur les flancs du bassin ne peut pas être, selon nous, le fruit du hasard. En effet, c'est précisément dans l'église de Notre-Dame-aux-Fonts que se réunissaient, depuis le début du XIIe siècle au moins, les dignitaires ecclésiastiques, les princes et les nobles – les guerriers – qui constituaient alors la juridiction de la Paix de Liège<sup>20</sup>.

La création de cet objet magnifique, né en période d'affaiblissement moral, signifie peut-être que certains dignitaires ecclésiastiques liégeois ont voulu réagir, avec ferveur, contre les coups du sort – qui, vers 1100, ne les épargnait guère<sup>21</sup> – et proclamer, par un chef-d'œuvre incomparable, l'ascendant de leur Ville Sainte. Au demeurant, on imagine sans peine le mystérieux pouvoir de fascination que cette merveille, coulée en un métal rutilant comme l'or, a pu exercer sur l'esprit des clercs et des guerriers qui se rassemblaient autour de l'évêque dans l'église Notre-Dame et prononçaient les sentences dirigées contre les pillards et les méchants qui avaient perturbé la Paix de Dieu.

Quant à Renier de Huy, il n'est pas une sorte de fantôme historique. Un orfèvre portant ce nom a réellement vécu, à Huy fort probablement, dans la première moitié du XIIe siècle. Toutefois, l'existence, incontestable, de Renier, ne prouve nullement qu'il soit l'auteur des fonts. Au vrai, même si Renier l'orfèvre est un personnage historique, son rôle comme créateur et fondeur de la cuve de Notre-Dame revêt toutes les apparences d'une légende.

<sup>19</sup> B. REUDENBACH, *Das Taufbecken des Renier von Huy in Lüttich*, Wiesbaden, 1984.

<sup>20</sup> On est en droit de supposer que les motifs de la cuve évoquent également trois des sept collégiales liégeoises, qui formaient comme une couronne spirituelle autour de la cathédrale dont elles étaient les filles : Sainte-Croix, Saint-Pierre, Saint-Jean-l'Évangéliste.

<sup>21</sup> J.-L. KUPPER, *Liège et l'Eglise impériale (XIe-XIIe siècles)*, Paris, 1981.

Que conclure de tout cela? Que l'historien ne perd jamais son temps lorsqu'il bâtit sa démonstration sur des documents sûrs. Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy ont été coulés " avec un art à peine comparable ". Une bonne fortune nous vaut d'avoir conservé, sur la naissance de cette merveille, un texte précis, dont la valeur, parce qu'il est tout à fait contemporain, est inestimable. Quiconque, dans la vieille collégiale liégeoise, vient admirer les fonts de Notre-Dame, devrait faire sienne la réflexion du peintre Georges Mathieu : "les artistes, eux, parfois, nous donnent des chefs d'œuvre absolus et l'idée d'un mystère". Ils cherchent et découvrent, de temps à autre, "la cachette de Dieu".

### GODEFROID DE HUY, "LE PLUS SUBTIL OUVRIR DE MONDE"

La personnalité de l'orfèvre Godefroid de Huy retient depuis longtemps l'attention des chercheurs<sup>22</sup>.

Tout comme pour Renier, c'est l'obituaire du Neufmoustier qui garde le souvenir de l'orfèvre Godefroid, dans une note du folio 99v, à la date du 25 octobre. La note comporte deux parties distinctes. La première est l'obit de l'orfèvre, retranscrit dans une écriture du dernier quart du XIIe siècle. Elle nous apprend seulement que l'orfèvre Godefroid, devenu religieux au Neufmoustier, décéda le 25 octobre d'une année inconnue.

A cette brève commémoration succède un commentaire explicatif de la carrière de l'orfèvre : bourgeois de Huy, devenu chanoine du Neufmoustier<sup>23</sup>, Godefroid était un orfèvre de renom qui réalisa plusieurs châsses de saints ainsi que certains vases pour des rois; pour la collégiale de Huy, il fit deux châsses, un encensoir et un calice en argent; pour le Neufmoustier, un remarquable reliquaire destiné à recevoir une articulation de saint Jean-Baptiste que lui avait offerte Amalric, évêque de Sidon, en récompense des vases remarquables qu'il lui avait confectionnés. L'écriture de ce commentaire date de la première moitié du XIIIe siècle.

Sous l'épiscopat de Raoul de Zähringen, évêque de Liège (1167-1191)<sup>24</sup>, les saints patrons hutois, Domitien, évêque de Tongres-Maastricht, et Mengold, chevalier-martyr légendaire, eurent droit à une élévation de leurs reliques<sup>25</sup>. Le culte de Mengold nous semble relever d'une initiative personnelle de l'évêque. Deux châsses sont alors réalisées et, selon la note de l'obituaire du Neufmoustier, il y a tout lieu de reconnaître la paternité de ces deux châsses<sup>26</sup>, aujourd'hui conservées

<sup>22</sup> Pour toutes références, Ph. GEORGE, "Le plus subtil ouvrir de monde " Godefroid de Huy, orfèvre mosan", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. XXXIX, 1996, p. 321-338.

<sup>23</sup> Cette condition de chanoine et les oeuvres hutoises réalisées lui valent cette note élogieuse, contrairement à l'orfèvre Renier, simplement cité.

<sup>24</sup> J.-L. KUPPER, *Raoul de Zähringen, évêque de Liège (1167-1191)*, Bruxelles, 1974.

<sup>25</sup> Ph. GEORGE, "*Vies et miracles* de saint Domitien, évêque de Tongres-Maastricht (535-549)", *Analecta Bollandiana*, t. CIII, 1985, p. 305-351, et IDEM, "*Les Miracles* de saint Mengold de Huy. Témoignage privilégié d'un culte à la fin du XIIe siècle", *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, t. CLII, 1986, p. 25-48.

<sup>26</sup> Le terme *feretrum* désigne une châsse, reliquaire transportable du genre des châsses rhéno-mosanes (du latin *ferre*, "porter"); le reliquaire de saint Jean-Baptiste est désigné par le terme *capsa*; sur la signification de ce dernier terme, voir Ph. GEORGE, "Un reliquaire, "souvenir" du pèlerinage des Liégeois à Compostelle en 1056?", *Revue Belge d'Archéologie & d'Histoire de l'Art*, t. LVII, 1988, p. 10-11.

à la collégiale de Huy, à l'orfèvre Godefroid, même si les siècles les ont fortement défigurées<sup>27</sup>. La translation des deux saints patrons de Huy eut lieu entre 1172 et 1189. Godefroid réalisa aussi un reliquaire de saint Jean-Baptiste pour le Neufmoustier. L'orfèvre Godefroid a doublement droit à la reconnaissance de ses confrères du Neufmoustier : d'abord pour la relique du Précurseur que lui a donnée Amalric et qu'il a, à son tour, offerte au Neufmoustier, établissement ecclésiastique placé sous la protection de ce même saint; ensuite pour le superbe reliquaire qu'il a réalisé de ses mains pour abriter la relique<sup>28</sup>.

A son retour de croisade, vers 1100, Pierre l'Ermite aurait érigé à Huy un sanctuaire dédié à saint Jean-Baptiste<sup>29</sup>, appelé bientôt *Novum monasterium*, ou *Neufmoustier*, autour duquel se constitua une communauté de chanoines réguliers de saint Augustin. En 1145 avait eu lieu l'invention des reliques de saint Jean-Baptiste à Sébaste en Palestine<sup>30</sup>.

Contrairement à plusieurs études qui ont remis en question le témoignage de la note de l'obituaire, nous en avons démontré l'historicité sur deux points précis.

Tout d'abord la personnalité d'Amalric de Sidon : ce chanoine prémontré de Floreffe fut vers 1135 le premier abbé du monastère prémontré de Saint-Abacuc (ou Saint-Joseph d'Arimathie)(1137-1138), avant de succéder en 1153 à Bernard comme évêque de Sidon; il mourut avant 1175. Ce sont ces dernières fonctions que retient la note de l'obituaire du Neufmoustier. Godefroid aurait réalisé quelques vases remarquables pour Amalric qui lui aurait fait don d'une articulation de saint Jean-Baptiste, patron du Neufmoustier.

Les listes de reliques du Neufmoustier mentionnent une relique du monastère prémontré de Palestine, - *de lapide Sancti Abacuc de quo maneat oleum* -, sans doute aussi acquise par l'intermédiaire de Godefroid, et qui *ipso facto* vient authentifier les relations entre les deux hommes. Il est même vraisemblable qu'Amalric aînt pu connaître Godefroid avant son départ pour la Terre Sainte.

<sup>27</sup> J. HELBIG, "Les châsses de Saint Domitien et de Saint Mengold de l'ancienne collégiale de Huy", *Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois*, t. XIII, 1877, p. 221-238, repris par J. de BORCHGRAVE en 1961. L'art de l'orfèvre Godefroid a été abondamment commenté par D. KÖTZSCHE, U. KREMPEL, N. STRATFORD ou par R. KROOS. La châsse de saint Mengold a fait l'objet d'une récente restauration à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique à Bruxelles.

<sup>28</sup> Le précieux reliquaire de saint Jean-Baptiste qu'offrit Godefroid au Neufmoustier a été volé le 24 juin 1632, selon une addition à une copie du XVII<sup>e</sup> siècle de l'obituaire.

<sup>29</sup> L'emploi du conditionnel pour l'action de Pierre l'Ermite après la bataille d'Ascalon du 12 août 1099 est motivé par l'article de H. WALLENBORN, "Pierre l'Ermite aux origines du Neufmoustier?", *Annales du Cercle hutois des Sciences & Beaux-Arts*, t. XLVIII, 1994, p. 221-239. Cf. J.-P. RORIVE, "Le domaine de l'abbaye du Neufmoustier des origines au début du XV<sup>e</sup> siècle", *Annales du Cercle Hutois des Sciences & Beaux-Arts*, t. XXXI, 1977, p. 38-41.

<sup>30</sup> Cf. P. MARAVAL, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient. Histoire et géographie. Des origines à la conquête arabe*, Paris, 1985, p. 290. Le culte de saint Jean-Baptiste en pays mosan pourrait faire l'objet d'une étude à part entière; signalons une relique dans la boîte de Momalle et dans le triptyque de Sainte-Croix de Liège (Ph. GEORGE, "La Sainte-Croix à Liège au XI<sup>e</sup> siècle", dans *Mélanges M.-Mad. Gauthier*, Rome, 1996, p. 39-48 (*Bolletino dell'Arte*, suppl. au n° 95), sans oublier que le discours de Jean-Baptiste *ad milites* (Luc, 3, 14) avait été merveilleusement illustré sur les fonts de Liège (1107-1118).

Ensuite, l'information de la note : elle émane certainement, directement ou non, de Maurice, chanoine de Neufmoustier vers 1230-1251<sup>31</sup>; il a fréquenté à Huy Jacques de Vitry, évêque d'Acres<sup>32</sup>, bien informé sur la Terre Sainte et notamment sur la carrière d'Amalric, à travers l'oeuvre de Guillaume de Tyr. Manifestant un grand intérêt pour l'histoire et pour l'art, Maurice a sans doute voulu sauvegarder le souvenir du célèbre orfèvre qu'il aurait pu connaître ou, tout au moins, dont il a connu le fils, Simon, lui aussi commémoré dans l'obituaire<sup>33</sup>.

Enfin, entre la note du Neufmoustier et les oeuvres de Jean d'Outremeuse, des coïncidences curieuses s'établissent. Jean d'Outremeuse peut-il compléter notre information sur l'orfèvre Godefroid, "le plus subtil ouvrir de monde"? La plus grande prudence est de mise dans l'utilisation de cet historiographe liégeois (1338-1400) qui en sait toujours plus que quiconque sur tout<sup>34</sup>.

C'est Jean d'Outremeuse qui donna le surnom de Claire à Godefroid de Huy. Jean Lejeune<sup>35</sup> en a démonté le mécanisme de création : dans *Ly Myreur des Histors*, l'orfèvre est simplement appelé Godefroid; dans la Geste, chronique rimée, Jean d'Outremeuse a besoin d'une laisse en "aire" : *Godefroit fut nommeis fis à Johan de Claire/ Qui at de Huy esteit, par longtemps devant, maire*<sup>36</sup>. Le nom était vraisemblable à Huy où il existait un lieu-dit Clairlieu<sup>37</sup>. Dans la *Chronique en bref*, Godefroid est surnommé "le noble orfèvre", et, en 1641, Laurent Mélart, digne continuateur de Jean d'Outremeuse, renchérit : "Godefroid de Claire, dit le Noble"<sup>38</sup>. On le voit : cette appellation, pour toute poétique qu'elle soit, n'en est pas moins sans fondement pour établir les origines de l'orfèvre.

Si les *Gesta abbreviata*, Gilles d'Orval et la note de l'obituaire ont fourni à Jean d'Outremeuse l'essentiel de son information sur Godefroid, trois points pourtant restent obscurs.

<sup>31</sup> G. KURTH, "Maurice de Neufmoustier", *Bulletin de l'Académie Royale des Sciences & Beaux-Arts*, 3e série, t. XXIII, 1892, p. 668-684 et IDEM, "Documents historiques sur le Neufmoustier", *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, 5e série, t. II, 1892, p. 39-67; J. BRASSINNE, "La première histoire de Huy. L'oeuvre de Maurice de Neufmoustier", *Bulletin de la Société d'Art & d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. XII, 1900, p. 111-114. Son activité littéraire est attestée de 1230 à 1251.

<sup>32</sup> Sur Jacques de Vitry, la bibliographie est abondante; cf. notamment Ch. RENARDY, *Les maîtres universitaires du diocèse de Liège. Répertoire biographique (1140-1350)*, Paris, 1981, n° 55 p. 137-139. Cf. *infra*.

<sup>33</sup> Jean Lejeune suggère qu'il aurait pu connaître Godefroid lui-même si celui-ci avait vécu assez âgé, ou l'un de ses contemporains (LEJEUNE, "Renier, l'orfèvre", *op. cit.*, p. 20); par contre, l'historien liégeois ne suit absolument pas la piste de Jacques de Vitry que nous allons explorer.

<sup>34</sup> Cf. J. STIENNON, "Une trouvaille de Jean d'Outremeuse : le combat de trois Ogier contre trois Roland", *Bulletin de la Société Royale Le Vieux Liège*, t. XIII, 1994, p. 151-164, et P. ALEXANDRE dans *le Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastiques*, t. XXVII, 1998, col. 406-408.

<sup>35</sup> J. LEJEUNE, "Renier l'orfèvre", *op. cit.*, p. 6 et n. 9.

<sup>36</sup> JEAN D'OUTREMEUSE, *La Geste de Liège*, éd. BORGNET & BORMANS, Bruxelles, t. IV, 18... p. 700. Un long passage (vers 36515 à 36570) est consacré à Godefroid.

<sup>37</sup> R. DUBOIS, *Les rues de Huy. Contribution à leur histoire*, Huy, 1910-1922, p. 150 et 309 (réimpr. anast., Bruxelles, 1975). Au début du XIIIe siècle y sera établi le couvent des Croisiers.

<sup>38</sup> L. MELART, *Histoire de la Ville et du Chateau de Huy*, Liège, 1641, p. 12.

D'abord, *Geste* et *Chronique* avancent que Godefroid a servi Lothaire et Conrad. Jean Lejeune faisait pertinemment remarquer que, si l'historiographe liégeois "ignore tout de Wibald (de Stavelot) et jusqu'à son nom, il cite les deux premiers monarques dont l'abbé de Stavelot avait été le conseiller puissant et écouté<sup>39</sup>". Ce qui a conduit les historiens à identifier l'orfèvre G., destinataire d'une lettre adressée par Wibald en 1148, avec Godefroid de Huy.

Ensuite, selon le *Myreur*, Godefroid resta 27 ans hors Huy. Or, lorsqu'on déduit 27 ans de 1172, date de la translation de Domitien, le calcul égale 1145, date du buste-reliquaire du pape Alexandre<sup>40</sup>. Enfin, le commanditaire des châsses est identifié, pour la première fois, par Jean d'Outremeuse avec l'évêque Raoul de Zähringen.

L'obituaire du Neufmoustier apporte d'autres informations sur les origines de la famille de Godefroid. Au 5 avril (f° 73v), on y trouve en effet la *Commemoratio Symonis filii Godefridi aurificis de Foro pro quo habemus dimidium fertis census jacens in platea quam Chineis appellatur*. Cette note d'une écriture du début du XIII<sup>e</sup> siècle concerne le fils de l'illustre orfèvre Godefroid, si présent dans la conscience collective au Neufmoustier. Au surplus, le choix du même établissement ecclésiastique ajoute un lien spirituel à la filiation physique des deux hommes. La mention *de Foro* indique la place du marché; dans son coin nord se trouve en effet la rue aux Fouarges - *ad fabricas* : aux forges - où sont regroupés les *febvres* dont une des spécialités est l'orfèvrerie<sup>41</sup>. Par ailleurs le lieu-dit *Chineis*, dont la moitié du cens avait été donnée par Simon au Neufmoustier, est situé dans le faubourg de Huy, là où plus tard s'élèveraient les forges et papeteries de Chinot<sup>42</sup>. "Le Hoyoux roulait ses eaux rapides et charriait le sable fin, produit par l'altération des grès, matière essentielle des émailleurs; de plus une fontaine jaillissait au *Chineis* : aux émailleurs hutois, elle donnait l'eau fraîche et pure que les émailleurs de Limoges puisaient à la "fontaine située auprès du cloître de Saint-Martial"<sup>43</sup>. Inutile par ailleurs de rappeler ici la longue tradition de l'industrie du métal dans la région<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> Lothaire fut empereur de 1133 à 1137, Conrad III de 1138 à 1152; le roi d'Angleterre viendrait comme client supplémentaire de l'orfèvre, en plus des deux empereurs. Etienne fut roi d'Angleterre de 1155 à 1154 et Henri II Plantagenêt de 1154 à 1189. Ce témoignage concernant le roi d'Angleterre est trop tardif et isolé pour que nous puissions suspecter une carrière de Godefroid en Angleterre; pareille position maximaliste permettrait de lui attribuer en outre les plaques d'émaux mosans d'Henri de Blois, évêque de Winchester (1129-1171) (STRATFORD, *Catalogue, op. cit.*, p. 53 sv. et sur les relations entre la Lotharingie et l'Angleterre, IDEM, p. 36 n. 80).

<sup>40</sup> Ph. GEORGE, *Les reliques de Stavelot-Malmedy, op. cit.*, n° 43, p. 90-92.

<sup>41</sup> A. JORIS, *La Ville de Huy au Moyen Age*, Paris, 1959, p. 146.

<sup>42</sup> F. DISCRY, *L'ancien bassin sidérurgique du Hoyoux (du XVe au XVIIIe siècle)*, Heule, 1970, p. 238-247.

<sup>43</sup> Nous avons repris ici un extrait de J. LEJEUNE, "Renier, l'orfèvre", *op. cit.*, p. 20-21, que l'on complète par GAUTHIER, Emaux, *op. cit.*, p. 24, et IDEM, *Emaux méridionaux. Catalogue international de l'Oeuvre de Limoges*, avec une contribution documentaire de G. FRANCOIS, t. I, *L'époque romane*, Paris, 1987, p. 34.

<sup>44</sup> Synthèse et commentaires dans STRATFORD, *Catalogue, op. cit.*, p. 21. Le cuivre est absent dans la région et sans doute importé du Harz; à ce propos, on ajoutera les récentes recherches qui indiquent également la Sardaigne ou l'Espagne comme origine probable du minerai de plomb (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", *Art & fact*, n° 15, 1996, p. 41-45).

La réputation des orfèvres mosans était célèbre. En 1144, Suger, abbé de Saint-Denis, appelle à son service des orfèvres lotharingiens<sup>45</sup>. Le mécénat de Wibald de Stavelot est bien connu<sup>46</sup>. La correspondance de cet abbé conserve deux lettres de celui-ci, adressées en 1148 à un orfèvre *G.*; cette initiale *G.* désigne le destinataire de la lettre, comme c'est souvent le cas dans les documents diplomatiques du Moyen Âge<sup>47</sup>.

Les deux lettres font apparaître les liens d'amitié et de confiance établis entre les deux hommes; Wibald s'y montre fin connaisseur d'art. Il se rappelle au bon souvenir de l'artiste car le temps passe et sa commande n'arrive pas; il demande aussi des nouvelles de la famille de l'orfèvre. *G.* lui répond dans un latin correct qui dénote son instruction et son savoir-vivre<sup>48</sup>.

L'identification de *G.* avec l'orfèvre Godefroid de Huy, très tôt faite par les historiens, fut réfutée par certains historiens de l'art qui se basaient sur des critères stylistiques<sup>49</sup>.

Deux détails n'ont jusqu'ici jamais été relevés: dans l'énoncé des délais nécessaires à la commande de l'abbé, l'orfèvre prend comme points de repères dans l'année la fête de saint Lambert et celle de sainte Marguerite<sup>50</sup>. Le choix de saint Lambert prouve peut-être des attaches liégeoises, au sens diocésain du terme, mais sans certitude aucune<sup>51</sup>. Par contre, pourquoi avoir choisi la fête de sainte Marguerite<sup>52</sup>, dans un énoncé qui nous semble être fait un peu au hasard et non pas à quelques jours près, sinon parce que cette fête représente un repère bien

<sup>45</sup> *Per plures aurifabros lotharingos*, SUGER, [Sancti Dionysii Liber] *De rebus in administratione sua gestis*, c. XXXII, trad. par Ph. VERDIER, "La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. XIII, 1970, p. 27.

<sup>46</sup> Ph. GEORGE, *Stavelot et Malmedy. Monachisme et hagiographie en Ardenne* (VIIe-XIIe siècle), Thèse inédite de doctorat à l'Université de Liège, 1994. Cf. le Catalogue de l'exposition *Wibald, abbé de Stavelot-Malmedy et de Corvey 1130-1158*, par J. STIENNON & J. DECKERS, Stavelot, 1982, p. 57-83.

<sup>47</sup> Les deux lettres sont publiées par Ph. JAFFE, *Bibliotheca Rerum Germanicarum. Monumenta Corbeiensia*, Berlin, t. I, 1864, n° 119 et 120. Bibliographie dans Th. REUTER, "Rechtliche Argumentation in den Briefen Wibalds von Stablo", dans *Papsttum Kirche und Recht im Mittelalter. Festschrift H. Fuhrmann*, Tübingen, 1991, p. 251-264.

<sup>48</sup> *Posthac tibi prolixius scribere intendimus de cura et provisione domus tuae, de regimine et ordinatione familiae tuae, de observatione et disciplina uxoris tuae*. 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!

<sup>49</sup> Cf. principalement la bibliographie de STRATFORD, *Catalogue, op. cit.*, et notamment W. VOELKLE, *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the true Cross*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1980, p. 11.

<sup>50</sup> *Considera tecum, quantum temporis sit a capite maii usque ad festum sanctae Margaretae, et ex tunc usque festum sancti Lamberti*.

<sup>51</sup> Saint Lambert, patron du diocèse de Liège (J.-L. KUPPER, "Saint Lambert. De l'histoire à la légende", *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, t. LXXIX, 1984, p. 5-49 et *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n° 9, 1993) fêté le 17 septembre, connu un culte important en Europe, principalement dans les régions germanophones, cf. le Catalogue de l'Exposition *Saint Lambert. Culte & iconographie*, Liège, 1980.

<sup>52</sup> Vierge martyre à Antioche (IIIe siècle), fêlée le 20 juillet. Bibliographie abondante, e. a. notice par J. DUBOIS, *Vies des Saints par les RR. PP. Bénédictins de Paris*, t. VII de juillet, 1949.

connu et important pour l'artiste? Lorsqu'on étudie le culte de cette sainte dans le diocèse de Liège<sup>53</sup>, on s'aperçoit tout d'abord qu'à l'époque il n'est pas très répandu; on constate ensuite que Marguerite est la patronne de l'église de Tihange, localité périphérique de Huy, où le Neufmoustier avait d'importants biens<sup>54</sup>. Bien sûr on ignore à quand remonte ce patronage même si Tihange est citée comme localité bien avant le XIIIe siècle<sup>55</sup>; mais la coïncidence méritait d'être relevée.

D'autres informations sont-elles susceptibles de compléter la biographie de l'orfèvre Godefroid?

Sur la châsse de saint Vanne à Verdun, réalisée en 1146, se lisait le nom d'un orfèvre Godefroid : HIC MANUS AURIFICIS DEMONSTRATUR GODEFRIDI<sup>56</sup>; de même, sur le couvercle d'un encensoir en bronze doré, aujourd'hui conservé aux Cloisters à New York : GODEFRIDUS FECIT TURIBULUM<sup>57</sup>. Il faut toutefois rester prudent car le nom de Godefroid est fréquent à l'époque<sup>58</sup>.

Selon la note de l'obituaire, Godefroid produisit "des vases et autres objets à l'usage des rois". L'orfèvrerie *religieuse* mosane a survécu tant bien que mal, et nous avons pu identifier quelques oeuvres à coup sûr "rattachables" à Godefroid; l'orfèvrerie *profane*, fort malheureusement, n'a pas eu cette chance<sup>59</sup>. Les mentions, tout comme les oeuvres, sont rares : en 1152, Wibald est en relations avec un orfèvre mosan, non identifié, pour la confection de la matrice du sceau de Frédéric Ier Barberousse<sup>60</sup>; le sceau d'Amalric de Sidon nous est, lui aussi, parvenu sans que l'on puisse en hasarder une quelconque attribution<sup>61</sup>.

<sup>53</sup> La meilleure base pour une étude de son culte dans nos régions est E. OVERGAAUW, *Martyrologes manuscrits des anciens diocèses d'Utrecht et de Liège*, Hilversum, 1993, p. 830-831. Le martyrologe du Neufmoustier, qui précède l'obituaire, porte d'ailleurs mention de la sainte au 13 juillet, et, au f. 82r, sa fête tient lieu de repère : *in die s(an)ctae Margaretae*. Le culte de Marguerite s'est surtout développé après les croisades.

<sup>54</sup> J.P. RORIVE, *op. cit.*, p. 102. Les listes des reliques de l'établissement hutois mentionnent une relique de Marguerite.

<sup>55</sup> A titre d'exemple, Tihange apparaît déjà vers l'an mil dans la chronique d'Hériger, qui y situe l'épisode de la révélation à saint Jean l'Agneau de son futur épiscopat : *in praedio suo Tietantia*, HERIGER, *Gesta episcoporum Leodiensium*, MGH, SS, t. VII, 1845, p. 177.

<sup>56</sup> Fr. RONIG, "Godefridus von Huy in Verdun", *Aachener Kunstblätter*, t. XXXII, 1966, p. 87-90.

<sup>57</sup> Notice de W. D. WIXOM dans *The Metropolitan Museum of Art, New York. Notable acquisitions 1979-1980*, p. 21. A noter aussi cet encensoir mosan du milieu du XIIIe siècle conservé au Musée de Lille et où se lit le nom de *Reiner(us)*, sans aucun autre renseignement (H. OURSEL, *Le Musée des Beaux-Arts de Lille*, Paris, 1984, p. 120-121).

<sup>58</sup> Par exemple, la *Vita Erminoldi*, biographie d'un abbé de Prüfening (+1121), mentionne un *Godefridus aurifaber*, aveugle guéri par l'intercession du saint.

<sup>59</sup> F. ROUSSEAU, *L'art mosan*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>60</sup> J. DEER, "Die Siegel Kaiser Friedrichs I. Barbarossa und Heinrich VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit", dans *Festschrift Hans Robert Hahnloser*, Bâle-Stuttgart, 1961, p. 47-102; R. KAHSNITZ, "Siegel und Goldbullen", dans le Catalogue *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart, t. I, 1977, p. 17-21, n° 28 et mention dans le Catalogue de l'exposition *Wibald*, *op. cit.*, n° 51 p. 79.

<sup>61</sup> Cf. D. M. METCALF, *Coinage of the Crusades and the Latin East in the Ashmolean Museum*, Oxford-Londres, 1983.

## NICOLAS, DE VERDUN À KLOSTERNEUBOURG : UN ITINÉRAIRE CHARGÉ

Nicolas de Verdun est, comme l'indique son nom, d'origine mosane. Son activité d'orfèvre est attestée de 1181 à 1205. La première de ces dates coïncide avec l'exécution de l'ambon de Klosterneubourg, la seconde avec celle de la châsse de Notre-Dame conservée à la cathédrale de Tournai. Entre ces chefs-d'œuvre, il est hautement probable que l'artiste a collaboré à la création de la monumentale châsse des Rois Mages conservée au Dom de Cologne. Dans l'évolution générale de l'art en Europe occidentale et, plus spécialement, dans celle de l'art mosan, le style de Nicolas de Verdun marque le passage de l'art roman vers l'art gothique. Il met également en valeur les liens étroits entre la technique de l'émaillerie et celle de la sculpture orfèvrée. Enfin, et surtout dans l'ambon de Klosterneubourg, l'action d'un conseiller spirituel met en valeur un programme iconographique fortement influencé par les concordances entre l'Ancien et le Nouveau Testament.

Proche de Vienne, Klosterneubourg est une fondation de Léopold d'Autriche – autrement dit saint Léopold – (1095-1136) - vers 1113. D'abord collégiale de chanoines séculiers, puis abbaye de chanoines réguliers de Saint-Augustin; l'église fut consacrée en 1136. Au cours de XIIe siècle, Klosterneubourg connaît une prospérité remarquable; l'abbaye participe activement à l'activité culturelle et artistique de la région. On n'en veut pour preuve que l'exécution, en 1181, de l'œuvre de Nicolas de Verdun. Mais, en 1330, un incendie ravage le monastère; sous le gouvernement du prévôt Stephan von Sierndorf (1317-1336), le *Verduner Altar* qui a échappé aux flammes, est transformé en *Flügelaltar*. Au XIXe siècle, l'église qui, a été renouvelée en style baroque, est l'objet de nombreuses restaurations. La mise en valeur de l'"autel" de Nicolas de Verdun provoque plusieurs études érudites, relayées par l'action liturgique et religieuse de Pius Parsch (1884-1934) : on célèbre souvent la messe devant le chef d'œuvre.

Mais pourquoi les autorités ecclésiastiques de Klosterneubourg se sont-elles adressées à un artiste mosan ? Ce choix l'explique par les relations qui existaient entre la région où est situé Klosterneubourg et la région de la Meuse moyenne et du Rhin. A proximité de Klosterneubourg s'élève l'abbaye cistercienne de Heiligenkreuz. Ce monastère est de tradition lotharingienne et rhénane. C'est une fondation de la quatrième fille de Cîteaux, l'abbaye de Morimond, dans le diocèse de Langres. A Morimond, une colonie de moines, conduite par Arnold, frère de l'archevêque de Cologne, avait organisé, à partir de 1115, la vie conventuelle. Très tôt, Morimond a essaimé en Rhénanie et dans l'Empire. Vers 1126, une quinzaine de jeunes Allemands qui avaient terminé leurs études à Paris, s'y font moines. Otton, futur évêque de Freising et fils de Léopold III de Babenberg, margrave d'Autriche, qui faisait partie de ce groupe, encourage la création en 1135, par son père, de la filiale de Heiligkreuz. Ce qui légitime, notamment, la présence de coutumes paléographiques de la *Schriftprovinz* mosano-rhénane dans les chartes de Heiligenkreuz<sup>62</sup> - Klosterneubourg fondé - on l'a vu - par le même attachement aux régions de la Meuse et du Rhin en s'adressant peu avant 1180, à un

<sup>62</sup> J. STIENNON, *L'écriture diplomatique dans le diocèse de Liège du XIe au XIIIe siècle. Reflet d'une civilisation*, Paris, 1960.

orfèvre mosan, Nicolas de Verdun, pour exécuter un retable célèbre dans l'histoire les arts appliqués du Moyen Age.

De cette œuvre, quelle était la disposition primitive? Quel est le sens de la dernière phrase de l'inscription qui la commente<sup>63</sup>? L'hypothèse ancienne qu'il s'agirait d'un revêtement d'autel (*Altarverkleidung*) - autrement dit un *antependium* - est aujourd'hui abandonnée. Elle ne colle pas avec le sens de l'inscription. La thèse suivant laquelle on aurait affaire à un ambon a pour elle la majorité des historiens de l'art. Mais, elle non plus, ne s'adapte pas exactement avec la teneur de l'inscription. Une nouvelle théorie veut que nous nous trouvions vraisemblablement en face d'une *Bible en images* qui aurait été fixée, attachée dans la nef de l'église, du côté de l'ambon, au-dessus de l'autel de la croix, à la façon d'un grand retable peint. Mais, dans ce cas non plus, il n'y a pas concordance parfaite avec l'inscription. Les panneaux servaient à une balustrade de bois (*structura tabularis*) qui entourait l'ambon, auquel elle était fixée, et qui tournait autour des parois latérales (*annexa*). Il y avait donc liaison étroite entre l'ambon et l'autel surmonté de la croix (*ab crucis altari de structura*). On conserve ailleurs d'autres exemples de cette connexion. Mais comment comprendre le terme *reflexa*? Ici, le mystère reste entier. En résumé, on peut comprendre que l'œuvre formait un rectangle ouvert autour de l'ambon - c'est-à-dire la chaire à prêcher - et que cet ambon était relié au maître-autel. Aujourd'hui, il consiste dans un retable d'autel (*Flügelaltar*), formé d'un panneau central flanqué de deux volets.

Cette Bible en images se compose de cinquante et un panneaux d'émaux champlevés qui retracent, sur une longueur de cinq mètres et une hauteur d'un mètre, l'histoire du monde répartie en trois grandes périodes : avant la Loi (*ante legem*), sous la Loi (*sub lege*) et sous la Grâce (*sub gratia*) - se conformant ainsi à une tradition bien ancrée dans l'évolution de l'art mosan, qui entend établir des concordances frappantes entre l'Ancien et le Nouveau Testament.

L'inscription qui court sur l'ensemble de l'œuvre confirme d'ailleurs cette conception : "Comment les événements sacrés des âges concordent entre eux, regarde-les représentés dans cette œuvre. Le commencement du monde, cherche-le dans la première zone. Les figures ombreuses de la loi se trouvent au-dessous. Dans la zone intermédiaire, la Grâce donne les périodes encore en cours. Ce que, jadis, les prophètes chantaient sous des figures obscures, le témoignage nouveau du Créateur l'a rendu clair, lui qui vint, avec une force divine, réparer la chute qui, par le serpent, a frappé nos premiers parents. Si tu médites convenablement les préfigures de l'Ancienne Loi, elles ne contiennent à peu près rien, dans leurs formes extérieures, de la splendeur de la Grâce. Par conséquent, il est évident

<sup>63</sup> QUALITER ETATUM SACRA CONSONA SINT PERARATUM/ 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/ ESSE DEDIT 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 TRIBUT MUNDO PIETAS DIVINA SECUNDO : / ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO/ NEC NON UNDENO GWERNHERUS CORDE SERENO/ SEXTUS PREPOSITUS TIBI VIRGO MARIA DICAVIT / QUOD NICOLAUS OPUS VIRDUNENSIS FABRICAVIT. / 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 AMBONIQUR REFLEXA. La traduction est donnée ci-dessous.

qu'elles n'ont été que la préfiguration de ce que l'amour divin a offert dans une seconde Création. En l'année 1181, l'heureux Wernher, sixième prévôt, a dédié à toi, Vierge Marie, l'œuvre que Nicolas de Verdun a exécutée. Pour le Christ, en l'année 1431, le prévôt Stephan, de la famille des Syrendorf, a transféré cette œuvre, dorée et renouvelée çà et là par des panneaux, de l'autel de la Croix à la balustrade annexée à l'ambon auquel elle était attachée".

Conforme à la démonstration de Rupert de Deutz, ancien moine de Saint-Laurent de Liège, qui rappelle que l'œuvre de la Trinité est tripartite, depuis la création du monde jusqu'à sa fin, le retable de Klosterneubourg développe une triple correspondance entre des événements qui se sont déroulés d'abord depuis la création de la lumière jusqu'à la chute du premier homme, ensuite depuis le péché originel jusqu'à la Passion du Christ, enfin depuis la Résurrection jusqu'au Jugement dernier. Ainsi, pour ne prendre que deux exemples, sont groupés la naissance d'Isaac, la naissance de Sanson, la Nativité du Christ; la traversée de la Mer Rouge, la mer d'airain du temple de Salomon, le Baptême du Christ, et ainsi de suite. Comme l'a écrit Suzanne Collon-Gevaert, "dans cet ensemble, tout est couleurs et reflets chatoyants. Jouant avec l'éclat de l'or et des bleus profonds, une main singulièrement habile semble reprendre dans une harmonie raffinée, des thèmes cent fois traités auparavant"<sup>64</sup>.

La châsse des Rois Mages de Cologne n'est pas signée, et c'est sur des critères stylistiques qu'elle est attribuée à Nicolas de Verdun<sup>65</sup>. La châsse de Notre-Dame de Tournai fut réalisée par Nicolas en utilisant 109 marcs d'argent et 6 marcs d'or, comme l'atteste l'inscription qui court sur la base de l'œuvre avec la date d'achèvement : ANNO AB INCARNATIONE DOMINI MCCV CONSUMMATUM EST HOC OPUS AURIFABRUM. HOC OPUS FECIT MAGISTER NICOLAUS DE VERDUN CONTINENS ARGENTI MARCAS CIX, AURI MARCAS VI. Dietrich Kötzsche a eu raison d'écrire à son propos que Nicolas de Verdun terminait sa carrière par un chef d'œuvre comparable aux fonts baptismaux de Liège.

## JOURDAIN DE LIÈGE, LE MIRACULÉ RECONNAISSANT

La méconnaissance et l'oubli entourent presque nécessairement les œuvres d'art perdues tout comme les artistes dont on ne possède plus les productions. La critique historique, l'exploitation judicieuse des sources permettent cependant de reconstituer de temps à autre l'aspect général d'un document iconographique<sup>66</sup>. En ce qui concerne les artistes dont l'existence n'est plus attestée que par une

<sup>64</sup> S. COLLON-GEVAERT, dans *Art mosan aux XIe et XIIIe siècles*, Bruxelles, 1961, p. 252.

<sup>65</sup> Sur l'ensemble de l'activité de Nicolas de Verdun, cf. les ouvrages et articles de K. DREXLER & Th. STROMMER, O. von FALKE, A. WEISBERGER, H.R. HAHNLOSER, O. HOMBURGER, L. REAU, O. DEMUS tous cités par G. CHAPMANN dans sa bibliographie, *op. cit.*, p. 316-328; on y ajoutera V.O. LUDWIG, *Der Verduner Altar*, Vienne, 1929 et *Sept merveilles de Belgique*, Bruxelles, 1978, p. 33-63..

<sup>66</sup> Cf. notamment S. GEVAERT, "Les médaillons émaillés de la châsse de saint Héribert à Deutz", *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Liège 1932, pp. 145-148; Fr.-L. GANSHOF, "Twee aantekeningen op het gebied van de vroegmiddeleeuwse archeologie. I. Metalen "antependia" in het noord-oosten van Gallie tijdens de VIIIe eeuw", *Gentse Bijdragen tot de kunstgeschiedenis*, t. XII, 1949-1950, pp. 120-122; F. VERCAUTEREN, "Note sur une châsse du XIe siècle", *Miscellanea Leo van Puyvelde*, Bruxelles 1949, pp. 304-308.

mention dans des sources narratives ou diplomatiques, la notice qui leur est consacrée dans les dictionnaires est forcément réduite et ne correspond pas nécessairement à l'importance réelle que le personnage pouvait occuper dans le milieu culturel de son temps. Tel paraît bien être le cas de l'orfèvre Jourdain qui vécut à la fin du XII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>67</sup>.

Ce personnage est absent, en effet, de tous les dictionnaires familiers aux historiens de l'art. Cette disgrâce ne paraît pourtant pas méritée, à lire le seul texte qui constitue notre source. Il s'agit de la *Lectio in translatione beati Bertuini*, écrit, au début du XIII<sup>e</sup> siècle, après 1202-1203, par un témoin oculaire des faits qu'il raconte et à qui Sylvain Balau accorde, à juste titre, " la meilleure autorité " <sup>68</sup>.

Le nom de saint Bertuin est indissolublement lié à celui de Malonne, bourgade située sur la Sambre, à huit kilomètres au sud-ouest de Namur, dans un vallon agreste et resserré, siège d'un établissement ecclésiastique dont la fondation remonte à saint Bertuin à la fin du VII<sup>e</sup> siècle. Diverses congrégations s'y succédèrent : bénédictins jusqu'aux invasions normandes, chanoines dirigés par un abbé au début du Xe siècle jusqu'en 1147. A cette date, l'évêque de Liège Henri de Leez y installe des chanoines de Saint-Augustin<sup>69</sup>. Leur nouvel abbé, Gautier, est un ancien enfant du pays. Devenu prévôt de l'église cathédrale de Plock en Pologne, aux destinées de laquelle préside son frère Alexandre, Gautier retournera bientôt dans les territoires de l'Est, pour diriger l'évêché de Wroclaw (Breslau). Toute une série d'œuvres et d'ouvrages d'art spectaculaires sont dûs à l'initiative de ces deux prélats mosans de Pologne : église de Wroclaw, église de Czerwinsk et, surtout, portes de bronze sculptées de la cathédrale de Plock (depuis le XIV<sup>e</sup> siècle à la cathédrale de Sainte-Sophie à Novgorod)<sup>70</sup>. Dès 1150, l'auteur du récit de la *Translatio* a quitté l'état de chanoine séculier pour embrasser la règle de saint Augustin à Malonne. C'est ainsi qu'il poursuit sa carrière monastique sous les abbés Eudes, venu de Saint-Gilles de Liège, Albert, cité en 1172, 1176 et 1178, et Conon, mentionné dans les chartes à partir de 1186.

Pour rehausser le prestige d'une communauté dont l'existence, au cours du XII<sup>e</sup> siècle, avait connu des moments difficiles, l'abbé Conon choisit un moyen que les annales monastiques du moyen âge nous ont rendu familier. Le fondateur de l'abbaye, saint Bertuin, avait été enterré près de l'oratoire qu'il avait, paraît-il, construit de ses propres mains. Plus tard, sa dépouille avait été transportée dans l'église abbatiale dédiée à saint Pierre et saint Paul. Mais au cours des âges, sa sépulture était pratiquement tombée dans l'oubli, et elle n'était connue que de quelques initiés. Conon projeta donc de faire de ce tombeau un lieu de

<sup>67</sup> Pour toutes références, J. STIENNON, "Un contemporain de Nicolas de Verdun : l'orfèvre-sculpteur Jourdain de Liège", *Festschrift K.H. Usener*, Marbourg, 1967, p. 51-54.

<sup>68</sup> Ed. *Acta Sanctorum Belgii selecta*, t. V, Bruxelles, 1789, p. 183-190, d'après un légendier d'Utrecht, aujourd'hui perdu. Il y a lieu de réviser cette édition d'après le ms. 329 de la Bibliothèque des Bollandistes, étudié par M. COENS, "Note sur un ancien manuscrit de Malonne", *Analecta Bollandiana*, t. LIII, 1935, pp. 130-139. S. BALAU, *Etude critique des sources de l'histoire du pays de Liège au Moyen Age*, Bruxelles 1903, pp. 497-498.

<sup>69</sup> Cf. U. BERLIÈRE, *Monasticon belge*, t. I, Maredsous 1890-1897, p. 140-148; Ch. DEREINE, *Les chanoines réguliers*, *op. cit.*, p. 232-234.

<sup>70</sup> J. STIENNON, "La Pologne et le pays mosan au Moyen Age", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, t. IV, Poitiers 1961, p. 466.

pèlerinage. Mais pour mener à bien cet acte publicitaire, il fallait, au préalable, qu'un monument fût exécuté pour recueillir les reliques insignes du bienheureux fondateur de Malonne.

C'est alors qu'un événement miraculeux permit à l'abbé Conon de réaliser son projet dans des conditions inespérées. Son cousin germain, à qui le liait une solide amitié, habitait Liège, où il exerçait principalement la profession d'orfèvre. Jourdain – c'est le nom de ce personnage – fut un jour frappé d'une paralysie qui s'attaqua surtout aux mains, à tel point qu'il ne pouvait ni boire ni manger, ni vaquer à une quelconque occupation sans le secours d'autrui. Tenaillé par la douleur, il se fit transporter auprès de son cousin à Malonne où il espérait supporter plus patiemment son infirmité. Arrivé à l'abbaye, il se joignit à un groupe de quelques malades qui allaient vénérer les reliques de saint Bertuin et se lava les mains dans de l'eau qui avait été en contact avec les ossements du bienheureux. Une amélioration sensible de son état récompensa son acte de pitié.

Comme notre Jourdain avait appris que la communauté désirait élever à saint Bertuin une châsse digne de ses mérites, il promit, pour marquer sa reconnaissance, d'exécuter à titre gracieux une œuvre d'art en l'honneur du saint protecteur.

Mais la nature humaine est oublieuse. Jourdain tardait à remplir son engagement. Une nuit, saint Bertuin – ou l'un de ses messagers – lui apparut pour le lui rappeler, en le menaçant d'une rechute s'il différait encore sa promesse.

Aussi, dès le matin qui suivit cette intervention surnaturelle, notre orfèvre se présenta devant les chanoines – parmi lesquels se trouvait l'auteur du récit – et leur demanda qu'on lui fournît du bois, matière première du frontal, du devant d'autel, qu'il désirait exécuter.

L'instant de la surprise passé, on s'emploie à livrer à Jourdain le bois, dans la qualité et la quantité désirées. L'artiste se met à la tâche et ses mains répondent parfaitement tant à ses intentions créatrices qu'aux exigences du travail.

Aussi, soulevé par l'enthousiasme, la piété et la réussite, Jourdain entreprend sans tarder l'exécution d'un deuxième frontal. Ces deux œuvres d'art complètement achevées, notre artiste s'attaqua enfin au labeur ultime que l'exécution des deux *antependia* avait si bien préparé : la confection d'une châsse où les reliques de saint Bertuin pussent être conservées avec l'honneur qui leur était dû et être offertes à la dévotion des fidèles. L'ouvrage fut achevé à grands frais et un des chanoines de Malonne – un certain Grégoire – prit une part importante dans tout ce qui requérait l'intervention d'une doctrine théologique particulièrement sûre.

L'abbé Conon, que travaillaient déjà depuis un certain temps les inconvénients de la vieillesse et les désagréments des infirmités, pouvait dès lors demander à être déchargé du gouvernement de l'abbaye. C'est ce qu'il fit, et l'élection canonique porta précisément sur la chaire abbatiale de Malonne ce même Grégoire qui était intervenu si activement, comme conseiller théologique, dans la genèse de la châsse de saint Bertuin.

Grégoire s'occupa immédiatement de préparer la translation solennelle des restes du fondateur de Malonne. Cette cérémonie eut lieu en 1200, en présence des abbés de Gembloux, Brogne, Floreffe, Heylissem, des communautés de Notre-Dame de Namur et de Fosses. De nombreux laïques, de tout âge et de toute qualité, se pressaient autour des reliques de saint Bertuin, que le talent de l'orfèvre

Jourdain avait si bien mises en valeur. Le comte de Namur lui-même, Philippe le Noble, était là, entouré d'autres chevaliers.

Quelles constatations tirer de ce texte curieux ? La première, c'est qu'il nous fournit ce que les autres sources ne nous avaient pas encore – ou à peine – livré : la mention d'un orfèvre qui est bien de Liège, de la capitale du diocèse et de la principauté. Les grands orfèvres mosans sont de Huy, d'Oignies ou de Verdun. Jourdain, lui, est authentiquement liégeois (*concivis Leodiensis*). On imagine mal, en effet, que cette métropole ecclésiastique, peuplée de communautés religieuses opulentes et de dignitaires naturellement disposés à jouer le rôle de mécènes, eût été – par un caprice étrange du sort – privée de la présence agissante d'artistes travaillant pour une clientèle lettrée qui leur servait en même temps de guide en matière de théologie et d'iconographie<sup>71</sup>. De fait, la cité de Liège connaît à la fin du XIIe siècle, une activité artistique digne de considération.

Mais l'orfèvre Jourdain ne se contente pas de travailler à Liège. Par ses liens de parenté avec l'abbé de Malonne, par les travaux qu'il exécute dans ce monastère, il établit la jonction entre l'école de la Meuse liégeoise et l'école d'orfèvrerie de l'Entre-Sambre-et-Meuse, qui brille d'un éclat particulier à cette époque. D'autre part, la présence de Philippe le Noble à la cérémonie de translation des reliques est hautement significative. Sans doute est-il là, en cette circonstance, en sa qualité de principal dynaste de la région. Mais, plus spécialement, le marquis de Namur, prince épris de faste, est sans doute – si l'on se base sur les travaux du regretté Paul Rolland – à l'origine de l'exécution, par Nicolas de Verdun, de reliquaires de la Vraie Croix ; et c'est probablement le même Philippe le Noble qui facilitera la prise de contact du grand orfèvre mosan avec le milieu ecclésiastique tournaisien<sup>72</sup>. Ce prince a dû certainement examiner avec intérêt les œuvres exécutées par Jourdain à Malonne : l'activité de ce dernier sur les bords de la Sambre s'insère, par conséquent, dans un réseau serré de relations artistiques et politiques qui unit la Meuse liégeoise, l'Entre-Sambre-et-Meuse et l'art scaldien.

Autre constatation : Jourdain est, fort probablement, un personnage d'une certaine surface sociale. Cette conclusion ne peut être tirée ni de son titre de *concivis* dont la traduction doit être nuancée suivant les cas, ni de sa parenté avec l'abbé de Malonne – tous les dignitaires ecclésiastiques n'étant pas exclusivement recrutés au sein de l'aristocratie. Sans dénier toute valeur à ces éléments, nous préférons cependant attacher plus d'importance au fait que Jourdain, frappé de paralysie, devait recourir à l'aide de *domestici*. Ou bien ce terme désigne des serviteurs sans spécification spéciale, ou bien il se rapporte à des apprentis ; de toute manière, il indique une situation de fortune qui place Jourdain à un niveau social comparable à celui de l'orfèvre G., le correspondant de Wibald de Stavelot.

<sup>71</sup> L'importance de Liège comme centre artistique aux XIe et XIIe siècles, a été bien mise en valeur par K.-H. USENER, "Das Breviar Clm. 23261 der Bayerischen Staatsbibliothek und die Anfänge der romanischen Buchmalerei in Lüttich", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3e série, t. I, 1950, pp. 78-92. F. ROUSSEAU, "La Meuse et le pays mosan en Belgique. Leur importance historique avant le XIIIe siècle", *Bulletin de la Société Archéologique de Namur*, t. XXXIX, 1930 (réimpr. anast., Bruxelles, 1977).

<sup>72</sup> P. ROLLAND, "Une pénétration de l'art mosan dans l'art scaldien : l'orfèvrerie", *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Liège 1932, pp. 157-176.

On notera aussi que Jourdain, tout en étant surtout orfèvre (*auri fabricae professionis praecipuum*), est également sculpteur sur bois. C'est même ce dernier aspect de ses activités artistiques qui est mis surtout en valeur dans le texte de la *Translatio*.

Cette diversification témoigne des liens étroits qui existaient entre l'orfèvrerie et la sculpture sur bois en pays mosan. Jourdain a d'ailleurs des exigences qui révèlent l'homme d'expérience et qui nous informent sur le traitement du matériau : il réclame, en effet, non pas n'importe quel bois, mais du bois vieux (*annosum*) rendu plus solide, plus resserré (*compactum*) par un séjour prolongé en coupe.

Quant au mobilier liturgique dont Jourdain dote l'église de Malonne, il s'agit, par deux fois, d'un frontal (*frontale*). Cet élément décoratif s'identifie avec un *antependium*, autrement dit avec le revêtement, habituellement sculpté, qui recouvrait la face antérieure de l'autel. Pas besoin d'insister sur l'importance de ces œuvres d'art – universellement connues – qui ont été, la plupart du temps, sculptées dans la pierre ou le métal précieux. Les *antependia* ou frontaux de bois sont plus rares.

Le texte de la *Translatio* garde le silence complet sur la matière dont était faite la troisième œuvre de Jourdain. Comme ce dernier était surtout orfèvre, qu'il s'agit d'une châsse et qu'on insiste sur le fait que son exécution a entraîné de grands frais, il est évident que cette châsse devait être de métal précieux, ornée de figures, et probablement décorée de plaques d'émail, dans une présentation analogue à celle des œuvres d'art similaires, de la même époque et du même pays mosan<sup>73</sup>.

On peut regretter que le narrateur ait manifesté un mutisme aussi absolu à l'égard de l'iconographie des trois œuvres de Jourdain. Ce qui l'intéressait ce n'était pas de faire de l'histoire de l'art, mais de rédiger un récit édifiant. On doit lui être, en tout cas, reconnaissant d'avoir sauvé de l'oubli le nom d'un artiste mosan et de nous avoir donné, sur la genèse d'objets d'art précis, des renseignements circonstanciés.

De notre côté, nous retiendrons que cet orfèvre-sculpteur travaille dans la période qu'a si magnifiquement illustrée Nicolas de Verdun. Il est stimulant, pour l'esprit et la recherche, de penser que l'un ou l'autre témoignage de son talent s'offre peut-être aujourd'hui à nos regards, de façon anonyme, dans les vitrines d'un musée ou le trésor d'une église<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> L'actuelle châsse de saint Bertuin de 1601, oeuvre de l'orfèvre namurois Henri Libert, récemment étudiée par Robert Didier, conserve une structure peut-être inspirée de l'ancienne fierte mais n'en incorpore aucun élément ancien.

<sup>74</sup> On sait que les orfèvres étaient très souvent chargés d'exécuter la matrice des sceaux. Ed. PONCELET, *Les sceaux et les chancelleries des princes-évêques de Liège*, Liège 1938, pp. 18-19 : " A Liège, comme ailleurs, donner le nom d'un habile orfèvre, c'est donner le nom d'un graveur de sceaux ". En se basant sur ce fait, peut-être pourrait-on attribuer à Jourdain la gravure de la matrice du sceau de l'abbé de Malonne " assis avec crosse et mitre, tenant de la main gauche un livre ouvert, légende enlevée " appendu à une charte de 1213, relatant un accord entre les abbayes de Malonne et de Brogne (ARCHIVES DE L'ETAT A NAMUR, *Chartrier de l'abbaye de Brogne*, éd. V. BARBIER, *Histoire de l'abbaye de Malonne*, Namur, 1894, p. 287, n° 9 ; reprod. ibid. en regard de la p. 60, fig. I). Comme l'acte est délivré par l'abbé Grégoire, qui fut précisément le conseiller de l'orfèvre Jourdain, cette hypothèse pourrait y trouver un aliment supplémentaire.

## HUGUES DE WALCOURT/HUGO D'OIGNIES : L'ORFÈVRE SIGNE SON OEUVRE

Pour Hugo, talentueux orfèvre du début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>75</sup>, les informations historiques sont plus nombreuses. Sur sa famille d'abord, originaire de Walcourt : Hugo avait une sœur et trois frères prêtres, dont Gilles, prieur d'Oignies, petit établissement religieux de la basse Sambre. Sur son activité ensuite : l'extraordinaire ensemble de reliquaires conservé aujourd'hui chez les Sœurs de Notre-Dame à Namur : le trésor d'Oignies.

Grand pourvoyeur de reliques, le cardinal Jacques de Vitry (+ 1240) fut un riche mécène qui a permis à Hugo "de réaliser toutes ses possibilités d'artiste, de constituer un ensemble unique, où presque tous les types de reliquaires sont représentés"<sup>76</sup>. Marie d'Oignies (+1213) entretient au prieuré un climat de religiosité et de mysticisme très favorable à la création artistique. Trois œuvres sont signées sous le nom d'Hugo suivi de la mention *Orate pro eo*; sur l'une d'elles on lit *frater* Hugo, c'est-à-dire qu'Hugo devint vraisemblablement frère convers à la fin de sa vie (?) dans le prieuré dirigé par son frère aîné; il s'est représenté sur la plaque de couverture de l'évangélaire comme offrant le livre au Christ et à saint Nicolas, patron du prieuré.

*Hugo [de Walcuria] qui fuit in arte auri fabricae operator famosissimus*<sup>77</sup> grave de sa propre main sur la couverture de l'évangélaire, qu'il "chante le Christ par son art".

### EN GUISE DE CONCLUSION

D'autres noms d'orfèvres mosans nous sont parvenus sans que l'on puisse avoir des informations précises sur leur œuvre : Hubert du Neufmoustier<sup>78</sup>, Gérard de Constantinople<sup>79</sup> ...

<sup>75</sup> F. COURTOY, "Le trésor du Prieuré d'Oignies aux Soeurs de Notre-Dame à Namur et l'oeuvre du Frère Hugo", *Bulletin de la Commission Royale des Monuments & Sites*, Bruxelles, t. III, 1952, p. 119-256; IDEM, *Connaissance des arts*, n° 311, 1978, p. 70-72; VAN OOTEGHEM (J.), "Encore l'inscription de l'Évangélaire de Hugo d'Oignies", *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 5e série, t. XLVI, 1960, p. 548-557; *Sept merveilles, op. cit.*, p. 65-95.

<sup>76</sup> F. ROUSSEAU, *Les origines du trésor d'Oignies*, Arlon, s.d. [1978], p. 15.

<sup>77</sup> *Fundatio ecclesiae Oyniacensis*, éd. dans *Analectes pour servir à l'Histoire ecclésiastique de la Belgique*, t. X, 1873, p. 102 : chronique anonyme de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>78</sup> Au 29 septembre, l'Obituaire du Neufmoustier commémore l'orfèvre Hubert (F° 88v, mention de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, d'après E. CLOSSET, *L'Obituaire du Neufmoustier-lez-Huy. Etude des mains médiévales*, t. I, p. XLVII, mémoire inédit de licence en Histoire à l'Université de Liège, 1987-1988).

<sup>79</sup> Orfèvre mosan oeuvrant à Constantinople vers 1206 (?), cf. M.-Mad. GAUTHIER, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Fribourg, 1983, n° 40 p. 76.

Les monétaires comme les graveurs de sceaux mériteraient aussi plus d'attention. Les sources historiques fournissent plus de renseignements sur les élévations et translations de reliques; le XIIe siècle en est particulièrement fécond : par exemple, le 13 avril 1145, Wibald inaugure le chef-reliquaire du pape Alexandre et, le 11 août 1169, Raoul de Zähringen procède à la translation des saints Trudon, Eucher et Libert. Très intéressants également les rapprochements opérés par certains sur la maîtrise des techniques<sup>80</sup>. La technologie moderne commence à apporter sa contribution et permet des interprétations jusqu'ici à peine entrevues<sup>81</sup>; elle promet beaucoup. Enfin l'acceptation de l'adjectif "mosan" dans notre titre, au sens géographique strict du terme, laisse ici de côté les distinctions réelles des diverses écoles à travers les styles déployés, de la Meuse moyenne à la haute Meuse, en passant par l'Entre-Sambre-et-Meuse. Voici le "concept à géométrie variable" de l'art mosan cher à Robert Didier : les régions sont touchées à des époques différentes, les formes d'art se développent par décalage...

Bien sûr, l'étude spécialisée des oeuvres met en évidence la notion d'atelier(s) d'orfèverie<sup>82</sup>, elle établit les échanges et interactions entre ceux-ci, et atteste la diversification des tâches, qui, parfois, seront assimilées par le même artisan. Toutefois, qui dit atelier, dit aussi chef d'atelier. En rassemblant les documents sur ces orfèvres, nous cernons leur biographie et enrichissons notre connaissance de la filiation des oeuvres d'art<sup>83</sup>. Les craintes et doutes des historiens de l'art, l'élargissement ou le rétrécissement du catalogue de l'oeuvre de l'orfèvre se succèdent dans la littérature<sup>84</sup>. Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy ont récemment défrayé la chronique, les châsses de Huy émergent progressivement de la déconsidération qu'on leur portait généralement<sup>85</sup>, la châsse de saint Remacle de Stavelot ne peut être dissociée des lettres des moines de Stavelot et de Solignac de 1263 et 1268<sup>86</sup>....

<sup>80</sup> J.-Cl. GHISLAIN, "Réflexions sur le voyage de l'abbé Wibald de Stavelot en Aquitaine et les débuts de l'émaillerie champlevée mosane", *Bulletin d'information des Amis du MARAM*, n° 9, 1982, p. 5-13. On peut aussi se poser bien des questions sur la réception réelle du fameux traité du moine Théophile auprès des orfèvres, peut-être érigé un peu trop rapidement comme la panacée. Les contacts entre les établissements religieux sont aussi une belle piste de recherche (Ph. GEORGE, "Les confraternités de l'abbaye de Stavelot-Malmedy", *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, t. CLXI, 1995, p. 105-169).

<sup>81</sup> L. MARTINOT, G. WEBER & Ph. GEORGE, "La clé de saint Hubert", *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n° 21-23, 1996.

<sup>82</sup> Voir récemment N. STRATFORD, "Un triptyque émaillé mosan du XIIe siècle de Beaufays", *Bulletin de la Société Royale Le Vieux-Liège*, n° 262, t. XII, 1993, p. 465-469 et IDEM, "Some "Mosan" enamel fakes in Paris", *Aachener Kunstblätter*, t. LX, 1994, p. 199-210.

<sup>83</sup> Un état de la question autour de l'oeuvre de l'atelier de Godefroid de Huy est fait par N. STRATFORD, *Catalogue, op. cit.*, p. 90-97 dans son étude du pignon de la châsse de sainte Ode d'Amay, aujourd'hui au British Museum.

<sup>84</sup> A titre d'exemple, un aperçu sommaire de la recherche historique relative à Godefroid de Huy : Th. JÜLICH, "Godefroy von Huy, der Goldschmied "G" und vergleichbare Fälle - Zur Problematik der Forschung zu Künstlerbiographien im Hohen Mittelalter", dans *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Francfort, 1994, p. 193-203.

<sup>85</sup> Leur détérioration séculaire permet en effet difficilement de se rendre compte de leur état originel.

Le nom d'un orfèvre a finalement peu d'importance en soi, qu'il s'appelle Renier ou Godefroid. L'oeuvre, quant à elle, reste et atteste finalement du fait primordial : la maîtrise de l'orfèvrerie dans la région mosane aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. La réputation des orfèvres mosans – lotharingiens<sup>87</sup> – est bien établie quand vers 1145 Suger fait appel à eux pour sa grande croix à Saint-Denis<sup>88</sup>. La mémoire de l'orfèvre, aussi brève soit-elle dans les sources, témoigne de la haute considération portée au travail de l'artiste. Nicolas de Verdun est qualifié de *magister Nicolaus*, le "maître", l'artisan spécialisé qui domine son art<sup>89</sup>. Il finira par signer son oeuvre, la marque ou les poinçons ne sont pas loin. L'individualisation poursuit son cours.

Le commanditaire lui aussi a droit à toute notre attention. Sans lui l'artiste n'a guère la possibilité de donner la pleine mesure de son talent. Versailles sans Louis XIV n'existe pas! Ainsi Hillin pour les fonts, Raoul de Zähringen et le chapitre collégial hutois pour les châsses de Huy, Jacques de Vitry et Marie d'Oignies pour le trésor d'Oignies, Henri de Leez et Hugues de Pierrepont pour les châsses d'Amay<sup>90</sup>...

A côté du commanditaire, parfois confondu avec lui, il y a l'inspirateur des images auprès de l'orfèvre, la confrontation des idées entre l'idéologue et l'artiste, et toute la typologie des programmes théologiques que les oeuvres d'art reflètent. "Je sais que mon art recommande la foi, que mon oeuvre poursuit la Vérité" écrivait G(odefroid). L'inspiration créatrice d'un Wibald rejoint celle d'un Suger. L'un et l'autre furent des hommes de très haute culture qui évoluèrent dans l'entourage des rois. Ils furent les Malraux du XII<sup>e</sup> siècle!

<sup>86</sup> En 1263, les moines de Solignac demandent des reliques de saint Remacle, ce qui leur est accordé en 1268 quand le transfert de celles-ci dans la nouvelle châsse alors achevée est réalisé (Ph. GEORGE, *Les reliques*, *op. cit.*, p. 36). Ph. GEORGE, "Le dossier historique des châsses en Wallonie", *Actes du Symposium sur les châsses en Wallonie*, Gerpennes, 1999, sous presse.

<sup>87</sup> A. DIERKENS, "Existe-t-il un art lotharingien?", *Publications de la Section Historique de l'Institut Grand-Ducal Luxembourgeois*, t. CX, 1994, p. 221-230.

<sup>88</sup> Entre autres, cf. J. BRODSKY, "Le groupe du triptyque de Stavelot : notes sur un atelier mosan et sur ses rapports avec Saint-Denis", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1982, p. 103-120.

<sup>89</sup> Cf. RENARDY, *op. cit.*, t. I, p. 81.

<sup>90</sup> Cf. nos contributions respectives au Colloque organisé à Amay en 1997, sous presse.