





ORFÈVRERIE
MOSANE,
LIÉGOISE,
NAMUROISE,
MONTAIGNE...
ORFÈVRERIE
WALLONNE

Philippe George

Orfèvrerie mosane, liégeoise, namuroise, montoise... Orfèvrerie wallonne

→ [Philippe George](#)

Pour Chloé

Comment ne pas déplorer la stérilité voire la futilité des longs débats portant sur « l'art wallon »? À croire que ceux qui en rajoutent sur le sujet manquent de repères historiques, et autres, à un point tel qu'ils ressentent le besoin de déverser sans cesse leurs critiques et de noyer leurs lacunes dans l'encre noire sur des pages blanches! Le titre de cette contribution sur l'orfèvrerie wallonne, le travail des métaux précieux en Wallonie, sera à cet égard provocateur à leurs yeux. Pourquoi rechercher, comme après 1830, les mêmes controverses que le mot « Belgique » a pu susciter? On se doute bien qu'il existe une pluralité d'expressions artistiques comme historiques, pendant ces longs siècles d'Ancien Régime, dans la mosaïque de nos territoires : parfois de réelles convergences, parfois une unité, parfois des précisions utiles à apporter. Doit-on pour autant ignorer la permanence, l'originalité et la splendeur de l'artisanat et de l'industrie du métal, en général, précieux en particulier, dans les régions qui constituent aujourd'hui la Wallonie? Ici précisément dans le cadre de l'émission de télévision de la RTBF « Ma Terre », si bien cadrée par Corinne Boulangier autour du sillon Sambre-et-Meuse, sorte de colonne vertébrale d'une Wallonie historiquement performante, dans un domaine en gage perpétuel de son avenir. Quelle symbiose!

La belle exposition « Terres wallonnes », organisée par le « Centre d'action culturelle de la Communauté d'expression française » en 1973, était l'illustration de la première *Histoire de la Wallonie*. Nous l'avons visitée alors qu'elle était au Vertbois à Liège, devenu aujourd'hui le siège du Conseil économique et social wallon. Faut-il y voir un prolongement historique? Un même lieu passe ainsi de nos jours d'une exposition culturelle, où l'économie, l'artisanat et l'art étaient à

l'honneur, à une nouvelle institution régionale wallonne, dans des bâtiments superbement restaurés, et en incorporant de surcroît le siège de la Commission royale des Monuments, Sites & Fouilles. Quelle symbiose!

Du privé au public, du public au privé. La Wallonie est aussi connue à l'étranger par des ventes extraordinaires d'orfèvreries chez les antiquaires ou de grandes expositions internationales publiques. Du médaillon du retable de Stavelot, acheté chez Sotheby's à Londres par le Musée de Berlin, à la superbe exposition sur la chässe de sainte Gertrude de Nivelles organisée à Cologne et à Paris, le « Moyen Âge wallon », une expression aussi à inventer, brille de tous ses feux... au-delà de nos frontières actuelles, et cet éclat se prolonge *mutatis mutandis* à l'époque moderne par l'orfèvrerie, qu'elle soit religieuse ou civile, aux poinçons des différentes villes du territoire de la Région. La fédéralisation en cours en Belgique va-t-elle un jour créer un poinçon wallon pour perpétuer la mémoire de cet extraordinaire savoir-faire séculaire? L'orfèvrerie devient l'un des ambassadeurs de Wallonie un peu partout dans le monde et l'on se plaît à rêver qu'un jour les œuvres puissent acquérir dans les musées wallons toute la fascination et l'estime que la collection privée leur octroie, parfois de manière spectaculaire, lors d'exceptionnelles foires d'antiquités. C'est heureux que la Région wallonne s'intéresse aussi à l'art et au patrimoine, dans la mesure de ses compétences légales, et vienne souvent directement à la rescousse de musées dont le quotidien est plus généralement fait d'astuces et de bouts de ficelles, faute de moyens financiers. La muséologie en chambre, faite de règlements et d'administration, est souvent peu en phase avec la réalité du terrain. L'Institut du Patrimoine wallon est, quant à lui, un acteur pleinement engagé tous azimuts.

L'éveil culturel par l'art au Moyen Âge

Dans la lente marche de l'Antiquité vers le Moyen Âge, si un syncrétisme religieux s'accomplit entre le christianisme, adopté par les Romains comme religion d'État dès la fin du IV^e siècle, et les croyances des peuples barbares, une même osmose s'opère entre les traditions artistiques antiques et franques. D'abord imitation, comme ces bustes sur les monnaies mérovingiennes à l'image de ceux des monnaies romaines, ensuite permanences de motifs traditionnels de l'Orient chrétien (palmiers, feuillages entrelacés, croix pattées), mais aussi innovations surtout dans les arts du métal. La richesse de l'orfèvrerie se manifeste d'emblée dans la tombe du roi Childéric († 481 ?) (fig. 1), fils supposé de Mérovée, exceptionnelle découverte archéologique à Tournai en 1653 : roi franc fédéré aux Romains, il s'y révèle tel un haut fonctionnaire impérial avec sa fibule en or et son anneau sigillaire, qui témoignent de son assimilation à la romanité, mais aussi avec un important trésor de monnaies romaines, et un mobilier composé principalement de parures et accessoires vestimentaires en or massif (Paris, Bibliothèque nationale de France).

Des Mérovingiens aux Carolingiens. Les Ottoniens et Byzance

Comment dissocier la numismatique de l'orfèvrerie ? Les ateliers mérovingiens monnaient en or (Huy, Namur, Dinant, Tournai). Le revers des monnaies donne le lieu d'émission ou la signature des monétaires qui garantissent le poids et l'aloi du numéraire.

Par l'abondant mobilier funéraire mis au jour, les cimetières mérovingiens, en majorité au sud de la frontière linguistique, apportent un lot d'objets de la vie quotidienne qui révèlent l'art mérovingien. La nécropole de Grez-Doiceau (fig. 2), en Brabant wallon, mise au jour en 2002, étonne par la grande richesse de la tombe d'une « dame » de l'aristocratie, ensevelie avec ses plus belles parures en or (deuxième tiers du VI^e siècle). Sans s'attarder sur la francisque ou le scramasaxe, l'armurerie et l'orfèvrerie mérovingiennes sont surtout connues par la décoration d'épées, par des bijoux et par des accessoires vestimentaires, comme les fibules ou les plaques-boucles (Musées de Namur, Musée Gaumais à Virton, Musée royal de Mariemont). La damasquinure, art d'incruster ou de plaquer du métal sur un support

métallique différent, prend son essor dès la fin du VI^e siècle. D'abord monochrome, elle joue ensuite sur le contraste de tons et de matières, sans doute sous l'impulsion d'artisans orientaux. Si chaque garniture forgée est unique, les décors sont copiés et essentiellement géométriques (entrelacs, torsades, hachures, pointillés, zigzags...), les motifs le plus souvent zoomorphes ou végétaux, plus rarement humains. Progressivement la coloration s'impose avec du cloisonné de grenats ou de verroteries, puis avec des pierres en bâte. Patrick Périn met en évidence la tendance artistique vers l'abstraction. Au Vieux Cimetière d'Arlon (Arlon, Musée archéologique, VII^e siècle) furent découverts une *bullā*, boîte ovoïde en argent repoussé et gravé de petites dimensions, à charnière, porte-amulettes ou reliquaire, et une broche quadrilobée en or avec filigranes et cabochons. Le petit reliquaire d'Andenne (Namur, Musée diocésain, second quart du VIII^e siècle) présente un décor d'entrelacs à angle aigu et d'animaux stylisés à l'extrême. D'un point de vue général, les techniques sont diversifiées. L'orfèvre mérovingien est un artisan doué de talents multiples : ce n'est pas par hasard si saint Éloi († 659), le monnayeur de Dagobert, fut choisi comme patron pour les orfèvres.

Même si sous Charlemagne, « le cœur de l'Empire battait sur la Meuse » (Eugène Ewig), la renaissance culturelle engendrée sous les Carolingiens ne brille pas d'un éclat particulier en Wallonie au vu des œuvres conservées, sauf peut-être la taille du cristal de roche, mais le terrain est fertile pour l'avenir. À la même époque, les civilisations arabe et byzantine connaissent une formidable efflorescence et cette dernière aura un réel impact sur l'art de nos régions, sans négliger les influences de l'art insulaire ou de l'art ibérique. Ce manque de vestiges est étonnant car on sait, par exemple, par l'hagiographe de saint Lambert au VIII^e siècle « l'abondance d'or, d'argent, d'émaux, de pierres précieuses et de bijoux de toutes espèces » qui ornait le mausolée du saint patron à Liège. Rien n'était trop beau pour rendre hommage aux corps saints. La résurgence des idéaux du classicisme antique, l'œil braqué sur Rome ou sur Byzance, sont cependant prometteurs. « Une œuvre aujourd'hui disparue, mais connue par des manuscrits dignes de foi, montre l'esprit des productions de cette époque : l'arc en argent que le célèbre Éginhard († 840) – le biographe de Charlemagne – fait réaliser, vers 820-825, pour l'église Saint-Servais de Maastricht, dont il

Fig. 1
La « Dame » de Grez-
Doiceau : bague.
Photo L. Baty © SPW,
Patrimoine



Fig. 2
La « Dame » de Grez-
Doiceau : fibule digitée à
tête semi-circulaire à décor
complexe, visage humain
et têtes d'oiseaux, grenats,
argent, or, nielle.
Photo L. Baty © SPW,
Patrimoine



est abbé laïc. La forme de cet arc d'une trentaine de centimètres de haut est directement issue de l'arc de Titus à Rome et l'iconographie s'inspire de motifs classicisants, dont les prototypes se trouvent dans des œuvres paléochrétiennes et dans des décorations de bâtiments officiels » (Alain Dierkens).

Il faut signaler la réforme du système monétaire par Charlemagne et reparler des monnayeurs-orfèvres. À la fin du VIII^e siècle, l'or disparaît au profit de l'argent. Le nom de l'empereur figure sur des pièces issues des ateliers de Liège, Huy, Namur et Dinant. Ces ateliers vont se multiplier le long de la Meuse, et les empereurs, successeurs de Charlemagne, des Ottoniens aux Saliens, continueront à y émettre. Les féodaux viendront se substituer à l'empereur sur les monnaies émises dès le XI^e siècle.

Faut-il parler des vikings et de leur art ? C'est une parenthèse artistique. Charlemagne les redoutait et leurs raids en profondeur, par la remontée des cours d'eau, ont laissé peu de traces historiques. Les énormes sommes payées comme tributs par les Carolingiens au IX^e siècle ont disparu : le métal reçu était presque aussitôt fondu. Le trésor d'or de Hon (Norvège), de la seconde moitié du IX^e siècle, incorpore des pièces probablement acquises dans l'Empire franc. Les motifs animaliers, végétaux et les entrelacs typiques de l'art scandinave vont inspirer l'art décoratif (pré)roman. On observe aussi une interaction dans l'art ornemental. Dans l'orfèvrerie scandinave, tous les métaux précieux étaient importés et l'argent domine. En tout cas, les désastres que les invasions normandes entraînent dans nos régions (Liège, 881, Stavelot, 883, etc.) furent le déclencheur de la reconstruction.

Toutes les églises construites ou reconstruites sur l'espace wallon autour de l'an mil vont nécessiter une décoration adéquate. La défiance envers les représentations en ronde bosse, évocatrices des divinités païennes, s'estompe et permet la réalisation d'« images de caractère plus concret » (Jean-Pierre Caillet).

Les premières sculptures qui ornèrent les sanctuaires furent naturellement celles du Christ, de la Vierge et des saints, dont les textes attestent la présence avant 1100, qu'elles soient en bois ou en métal, mais dont les témoins significatifs parvenus jusqu'à nous sont rares.

L'ivoirerie liégeoise offre les principaux traits de la plus ancienne plastique mosane. La plus ancienne *sedes sapientiae*, celle de Walcourt (ca 1026?), est une statue-reliquaire de pèlerinage recouverte de feuilles d'argent, qui relève de l'art ottonien et de son interprétation sur les bords de la Meuse, par l'intermédiaire de modèles colonais. L'art ottonien, art du Saint Empire romain de la Nation germanique, sous la dynastie des Ottoniens, dès 962, et des Saliens, dès 1024, se montre l'héritier de l'art carolingien. En sculpture, c'est la fonte du bronze qui revient à l'honneur de même que le retour de la ronde bosse, en particulier la grande plastique (Hildesheim). Les manuscrits et arts précieux (orfèvrerie, ivoirerie) complètent cette propension au faste (Trèves, Essen).

En 972, Otton I^{er} marie son fils à la princesse constantinopolitaine Théophano et développe des liens avec Byzance. Ivoires, manuscrits à peintures et étoffes voyagent. Outre l'iconographie l'influence byzantine se manifeste dans le style par le classicisme, par le calme des drapés, et par la noblesse des visages. Un sentiment de rivalité, né sous les Carolingiens, et une réelle fascination pour Byzance renforcent cet attrait. « L'Occident emprunte le plus souvent en désordre à Byzance quelques éléments hétérogènes qu'il recompose au gré de sa fantaisie avec beaucoup d'autres, issus d'autres traditions, et qu'il intègre à son univers esthétique, avec une liberté créatrice inconcevable à Byzance » (Jannic Durand).

Une culture identitaire autour de l'an mil (XI^e-XII^e siècles)

La Meuse, le grand fleuve wallon, est célébré par tous. La Meuse, la Sambre et tous les affluents irriguent une région dont la culture et la religion feront l'unité et l'identité : le pays mosan. Le pays mosan, c'est, en gros, l'ancien diocèse de Tongres-Maastricht-Liège, dont les articulations sont constituées par le cours inférieur de la Meuse et de ses affluents. Le modeste puis majestueux fleuve du nord est devenu « fleuve sacré » : son eau est sanctifiée par les nombreux dépôts de reliques qui en jalonnent le cours et par le souvenir des saints « mosans », les autochtones mais aussi les allochtones adoptés et particulièrement vénérés sur place. 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.

Sous la conduite d'un évêque, le *pater patriae*, le diocèse et la principauté de Liège vont connaître aux XI^e et XII^e siècles une période faste et constitutive de tout leur avenir. À l'ouest, un autre fleuve traverse les terres wallonnes, l'Escaut, dont la course vers la mer s'achève en Flandre. Deux cités se distinguent comme épicycles artistiques : Liège et Tournai. Le fait qu'elles soient, l'une comme l'autre, le siège d'un diocèse n'est-il pas significatif? Ainsi, sur ses deux artères fluviales, sur ses entités principautaires, morcelées mais parfois unificatrices, sur ses diocèses, la Wallonie va puiser, dans son art médiéval, les ferments d'une prise de conscience culturelle, aux accents régionaux et locaux affirmés et aux interactions multiples. Ceux-ci contribueront à construire l'identité des Wallons avant la lettre : sur ce point, le Moyen Âge est incontestablement fondateur.

L'orfèvrerie, art mosan par excellence

« L'orfèvrerie est l'art mosan par excellence. Le XII^e siècle est son âge d'or », écrivait Félix Rousseau.

À Liège, vers 1107-1118, surgit un chef-d'œuvre d'art mosan qui exalte le sacrement de baptême, à l'initiative de l'abbé Hillin, très soucieux de ses prérogatives en la matière : les fonts (fig. 3) baptismaux de Notre-Dame, petite église baptismale construite sur le flanc de la cathédrale Saint-Lambert ; après la Révolution, ils furent transférés à l'église Saint-Barthélemy à Liège. Ces premiers fonts connus coulés en métal se présentent sous la forme d'une cuve cylindrique légèrement évasée (± H. 59 × diamètre 97,5 cm) portée par dix bœufs, à l'origine douze comme la Mer d'airain du temple de Jérusalem, préfiguration traditionnelle des douze apôtres qui, au dire du *Chronicon rythmicum Leodiense*, chronique contemporaine, étaient figurés sur le couvercle aujourd'hui perdu. Le procédé à la cire perdue utilisé consiste à couler le métal en fusion – du laiton, un alliage de cuivre et de zinc – dans le modèle original d'une épreuve en cire dont il prend la place, le noyau étant préservé dans une argile réfractaire. Un orfèvre a créé l'épreuve, un fondeur l'a coulé comme on faisait depuis longtemps pour les cloches. Créées sur le pourtour de la cuve, cinq scènes sont éclairées par de superbes inscriptions en hexamètres léonins sur les bandeaux des moulures supérieure et inférieure et complétées sur la paroi de propos expliquant l'image. La scène centrale montre le Christ baptisé par Jean, ceint à la taille

par l'onde généreuse et stylisée du Jourdain, l'Esprit Saint sous la forme d'une colombe, surmonté de Dieu le Père ; à droite, deux anges, les mains recouvertes d'un voile, s'inclinent respectueusement. Les autres scènes montrent la prédication de saint Jean-Baptiste, le baptême des catéchumènes, deux personnages baptisés par saint Jean-Baptiste, le baptême du centurion Corneille sur ordre de saint Pierre, et le baptême du philosophe Craton par saint Jean l'Évangéliste. La composition de la scène centrale puise aux mêmes sources que les intailles carolingiennes de cristal de roche gravé de la seconde moitié du IX^e siècle, conservées aujourd'hui à Rouen et à Fribourg-en-Brigau. Cette tradition carolingienne reçoit son inspiration initiale de Byzance. Les éléments les plus caractéristiques en sont d'abord le schéma vertical de la scène – le Christ, la colombe, et le Père – qui symbolise la Trinité ; ensuite, pour les autres baptêmes de Corneille et de Craton, le Père est évoqué par la main de Dieu – *dextera Dei* – qui sort du ciel ; d'autre part, la représentation du Jourdain autour des hanches du Christ et le mouvement de baptême de Jean ; et, enfin, le linge tenu par les anges, motif conventionnel de l'art byzantin. Les drapés raffinés sont très antiquisants. L'art mosan puise son inspiration dans l'art ottonien, dans l'art carolingien, dont les sources sont l'art antique. C'est à Liège toutefois qu'un théologien a guidé l'orfèvre dans l'exécution de son chef-d'œuvre, surprenante synthèse de la pensée de l'époque (Robert Didier). Divers niveaux de sens de lecture interviennent. L'iconographie du baptême du Christ est ainsi typiquement occidentale dans son esprit et dans ses motifs, mais des innovations s'y perçoivent : le Père – *pater* – nimbé et barbu figure en buste au-dessus d'un segment de ciel semi-circulaire et se penche vers son Fils baptisé avec l'inscription « Celui-ci est mon Fils bien aimé... » (Mathieu 3, 17). Dans la prédication de Jean-Baptiste apparaît un soldat qui pourrait faire allusion à la Paix de Dieu instituée à Liège en 1081, dont le tribunal était précisément à Notre-Dame-aux-Fonts. L'histoire du baptême de Craton est notamment transmise par des légendiers mosans des XI^e-XII^e siècles. Pierre et Jean pourraient rappeler les collégiales liégeoises du même titulaire en conflit précisément à propos du baptême, et les douze bœufs identifiés aux abbés de Notre-Dame, dont Hillin était le dernier. Par procédé à la cire perdue, l'orfèvre a créé l'épreuve, un fondeur l'a coulée dans le laiton comme on faisait depuis longtemps pour les cloches. L'artiste

est anonyme et son identification avec Renier de Huy, plausible, n'est pas implicitement étayée. À l'instar des ivoires mosans, il maîtrise admirablement les reliefs, détachant les figures du fond et les regroupant en scènes narratives animées dont l'équilibre est parfait. L'eau, omniprésente dans l'art mosan, est en plus évoquée ici par le Jourdain sous forme de cloche qui cache la nudité du Christ. L'évêque Notger fut l'initiateur d'une urbanisation symbolique sacrée de Liège, dont la Meuse est le fleuve sacré. Les allusions multiples décelables démontrent une fois encore tout le symbolisme et l'intellectualisme de l'art mosan. Des analyses archéométriques furent pratiquées sur la cuve mais leur interprétation reste difficile et le dossier, vicié *ab ovo*, est malaisé à reprendre à la suite des controverses qui en sont nées. Malheureusement, une thermoluminescence ne put être faite, faute de matériau, et d'autres analyses auraient peut-être été plus convaincantes, car, pour citer le physicien Georges Weber, sauf cas exceptionnel, l'interprétation archéométrique ne doit s'opérer que par le croisement des résultats de plusieurs disciplines.

L'eau est également présente dans l'art mosan par la représentation des fleuves du Paradis, le Géon, le Fison, le Tigre et l'Euphrate, dont les émaux champlevés des écoinçons de l'évangélaire de Notger (fig. 4 et 5), du troisième quart du XII^e siècle, en sont une des plus belles illustrations. Un climat intellectuel exceptionnel sous-tend la création artistique. À cette époque, le pays mosan est l'un des grands foyers de la civilisation occidentale. Les Écoles liégeoises, qui rayonnent dans toute l'Europe, ne manquent ni de professeurs ni d'élèves de renom. La « Renaissance du XII^e siècle » prend son essor et donne naissance à un humanisme chrétien avant la lettre. Le lien entre l'orfèvrerie et l'hagiographie est bien sûr naturel. La Bible reste la source principale de référence. Les rapports entre texte et image sont complexes. Par un phylactère ou un livre ouvert tenu par un personnage, l'imagier traduit un message spirituel, un commandement de Dieu ou une citation biblique. Parfois même un dialogue semble s'instaurer entre les personnages, comme sur l'autel portatif de Stavelot. Les inscriptions peuvent aussi participer à l'iconographie.

Des thèmes sont particulièrement chers à l'art mosan : la passion du Christ et la rédemption par la croix, thèmes amplifiés par toutes les concordances entre

l'Ancien et le Nouveau Testament, thème de prédilection, s'il en est, sublimé par l'émaillerie et par l'enluminure. Le triomphe du christianisme sur le mal s'accomplit par le sacrifice de la Croix. Les arts précieux mettent en scène l'harmonie entre l'ancienne et la nouvelle Loi avec un sens allégorique, très intellectualisé. La personnification des vertus est fréquente dans l'art mosan : les médaillons de Stavelot en sont une des plus belles illustrations. Les « quaternités » (Philippe Verdier) imposent leur forme aux œuvres : les quatre évangélistes, les quatre vertus cardinales, les quatre fleuves et les quatre arbres du paradis, les quatre bêtes... Quant à l'arbre de vie, thème issu de l'art oriental, il est symbole d'immortalité.

L'iconographie mosane est d'une incomparable richesse. « L'art mosan est fils de l'eau et du feu » (Jacques Stiennon). C'est une « révolution visuelle » (Joyce Brodsky) aussi bien stylistique que programmatique. Le symbolisme présent dans tout l'art roman prend ainsi, en pays mosan, une dimension supplémentaire, forgée à l'aune de la pensée théologique, conjointement à une sensibilité humaine qui va aller croissant. Au XII^e siècle, le « salut par l'art » chez Wibald deviendra au XIII^e siècle « le Christ chanté par l'art de l'orfèvre » chez Hugo d'Oignies, inscription latine niellée, ajouté à son nom, sur le plat de reliure de l'évangélaire d'Oignies.

Les châsses mosanes, un patrimoine d'exception

La châsse, du latin *capsa*, caisse, est un des types les plus spectaculaires de reliquaires, surtout quand elle est de grandes dimensions. Le coffre allongé surmonté d'un toit à double versant est l'héritier du sarcophage ou du cercueil, qui abritait à l'origine le corps saint, le squelette le plus complet possible du saint patron local. Dans le cours du XIII^e siècle, les châsses évoluent vers des formes et des structures architecturales, qui reproduisent de véritables églises miniatures, en pleine efflorescence de l'art gothique. Elles cachent parfois tout un trésor de reliques les plus diverses. Le terme « fierte », du latin *feretrum*, *ferre*, porter, insiste sur la mobilité de la châsse et la possibilité de l'emmener en procession. Du XI^e au XIII^e siècle, leurs dimensions varient approximativement d'une longueur d'un à deux mètres, d'une largeur de 30 à 60 cm et d'une hauteur de 50 cm à un mètre. Les évêques de Liège ont procédé à



Fig. 3
Liège, Saint-Barthélemy,
fonds baptismaux de
Notre-Dame. Détail.
Photo G. Focant © SPW,
Patrimoine



< Fig. 4
Liège, Grand Curtius,
évangélaire de Notger.
© Liège, Trésor de la
cathédrale

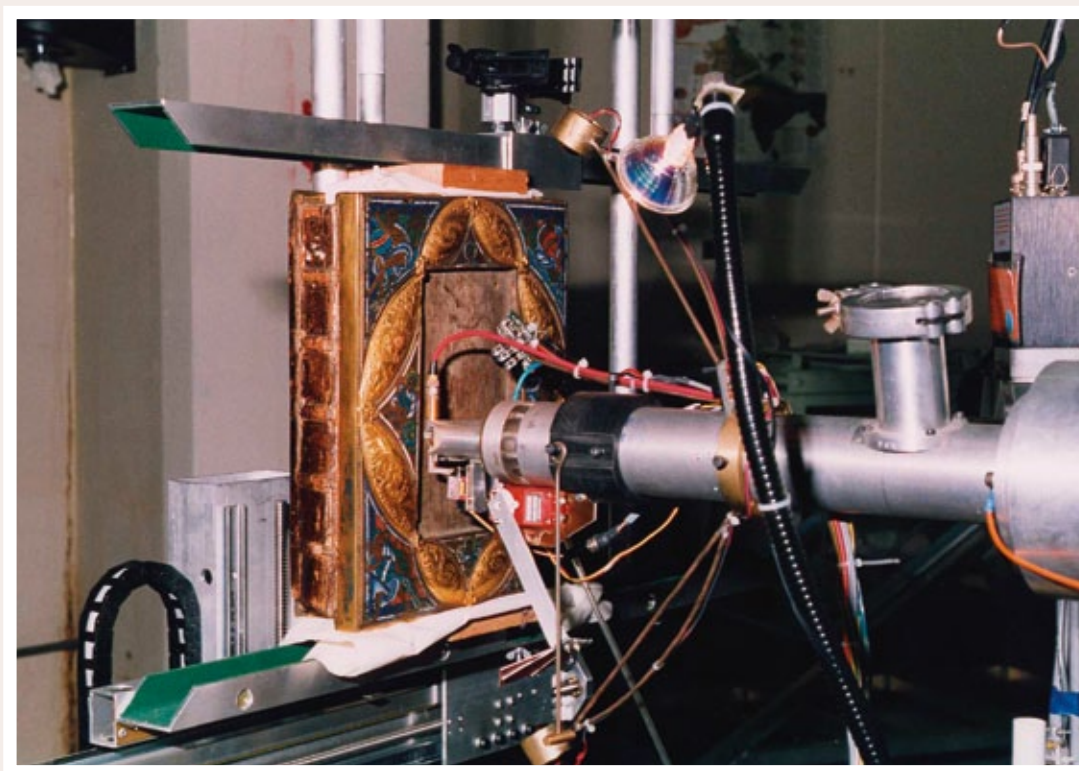


Fig. 5
Analyse au cyclotron de
l'Université de Liège des
émaux de l'évangélaire
de Notger (Liège, Grand
Curtius).
© Georges Weber

maintes élévations ou translations de reliques, c'est-à-dire l'exhumation ou le déplacement d'un corps reconnu saint. Les documents historiques sont nombreux à côté des quelques œuvres d'art seulement conservées. Les châsses sont des orfèvreries utilitaires qui ont subi des adaptations séculaires en fonction des circonstances. Au cours du Moyen Âge et pendant tout l'Ancien Régime, les restaurations ont pu transformer et parfois défigurer bon nombre d'entre elles. Malgré ses dimensions réduites, l'épigraphie est très présente sur les châsses. Sa fonction ornementale et esthétique n'est pas à négliger. Les inscriptions en latin – on l'oublie trop souvent – ne sont lisibles que de près, par ceux... qui savent lire ; elles ne sont donc accessibles qu'à des initiés à même de les comprendre, dans leurs allusions et références, quand elles ne se limitent pas simplement à donner l'identité du saint personnage représenté. Parfois, les inscriptions nomment l'orfèvre lui-même, avec même une demande de prière en sa faveur (Jacqueline Leclercq-Marx).

La plus ancienne du groupe des grandes châsses mosanes, la châsse de saint Hadelin de Celles est aujourd'hui à Visé, par suite du transfert du chapitre de chanoines en ces lieux en 1338. Ses deux pignons (*ca* 1046?) montrent, l'un la figure du Christ guerrier entouré de l'Alpha et de l'Oméga, pignon théophanique, et l'autre le Christ couronnant Remacle et son disciple Hadelin, pignon hagiophanique. Sur ses longs côtés du XII^e siècle se déroule l'histoire d'Hadelin. Trois orfèvres, trois mains différentes, réalisent les scènes des huit reliefs des longs côtés de la châsse de saint Hadelin au XII^e siècle (1165-1170, et *ca* 1180). La figure du Christ guerrier, accompagné, selon l'inscription, du lion, de l'aspic et du basilic, ces monstres issus de l'Écriture, frappe par sa singularité iconographique. Le décor de la châsse est sobre, voire austère. Sur ses longs côtés, à travers la vie, les miracles et la mort du saint, est évoqué le monde agricole, – la terre –, dont l'importance au Moyen Âge est capitale : les moissonneurs abreuvés et la cession d'un domaine en faveur du saint.

À Huy, au Trésor de la collégiale, les deux châsses de saint Domitien, évêque de Tongres-Maastricht (*ca* 535), et de saint Mengold (fig. 6), chevalier-martyr du XII^e siècle, sont l'œuvre de l'orfèvre Godefroid vers 1170. C'est son style que l'on retrouve aussi sur le pignon de l'ancienne châsse de sainte Ode d'Amay, aujourd'hui à

Londres ; l'autre est à Baltimore. Selon l'inventaire du trésor, dressé par le chanoine-coûtre Jean d'Abs en 1274, les châsses de Domitien et de Mengold étaient placées sur l'autel dans le chœur de la collégiale de Huy. Une âme de chêne sert de support aux plaques d'argent et de cuivre dorés, finement clouées. À l'origine, trois compartiments de deux caissons montraient six statuettes de saints militaires accompagnant Mengold, et de saints apôtres ou confesseurs, Domitien. Pour Mengold, le faite de la toiture est un crétage fleuroné, surmonté de trois pommes de pin ; celui de la châsse de Domitien, un crétage ajouré fait d'animaux fantastiques affrontés, récupéré de l'ancienne châsse. Sur la toiture en argent repoussé au décor de palmettes et d'acanthes, quatre médaillons laissent voir des anges en buste tenant un phylactère avec des textes des béatitudes. Une intéressante décoration de vernis bruns est présente aux nimbes, lésènes, bordures des toitures et encadrements. À Stavelot, l'ancienne, ou plutôt les anciennes châsses de saint Remacle, l'abbé fondateur vers 650, ont disparu.

Hormis Visé, Huy et Stavelot, l'histoire des châsses mosanes est aussi l'histoire de *membra disjecta* dont s'enorgueillissent les musées européens ou américains. Les châsses de l'ancienne cathédrale de Liège n'ont pas survécu à la Révolution, tout comme celles d'autres abbayes telles Saint-Laurent et Saint-Jacques de Liège, Lobbes, Saint-Trond, et Malmedy. L'inventaire du trésor de Saint-Lambert en 1025 mentionne une châsse « en or » et pas moins de six « en argent ». Le coffre rouge ancien de la châsse de saint Lambert, qu'une dendrochronologie trop rapide faite lors de l'ouverture de 1985 placerait vers l'an mil, est contenu dans la châsse de 1896 (Liège, cathédrale), alors que l'âme en bois d'une châsse de saint Lambert, privée de son orfèvrerie, exposée au Trésor, daterait du XV^e siècle. Stavelot a remplacé sa châsse au XIII^e siècle, tout comme Amay. Le temps marque ainsi de son empreinte les trésors d'église en renouvelant et en adaptant au goût du jour les précieux réceptacles. C'est aussi le cas des châsses de Saint-Symphorien ou de Saint-Ghislain en Hainaut, dont les émaux ont été rapprochés de ceux du groupe mosan. Les inventaires des trésors sont rarement détaillés mais ils attestent l'existence de châsses importantes, aujourd'hui disparues comme à Gembloux ou à Fosses. Au XII^e siècle, cinq châsses ornaient le maître-autel de l'abbatiale de Malmedy.



Fig. 6
Huy, Trésor de Notre-Dame,
châsse de saint Mengold,
détail du pignon
hagiographique.
© Bruxelles, KIK-IRPA

Reliques et arts précieux en pays mosan

Les châsses ne constituent pas toute l'orfèvrerie religieuse mosane. Il faut aussi compter avec les phylactères, les tableaux-reliquaires, les staurothèques, les autels portatifs, les pignons-lipsanothèques, les reliquaires anthropomorphiques et tant d'autres. On le voit : les reliques ont des relations privilégiées avec les arts précieux.

Au XII^e siècle, les orfèvres-émailleurs mosans produisent un type particulier de reliquaire, appelé « phylactère » au XIX^e siècle. Dans l'épaisseur de l'âme de bois qui sert de support à l'orfèvrerie, une cavité est ménagée pour abriter des reliques. Du phylactère de Namur, vers 1150, originaire de Waulsort à celui récemment redécouvert et vraisemblablement originaire de Lobbes (Collection privée), ces reliquaires étaient peut-être suspendus au-dessus de l'autel, comme on sait que l'étaient au XVI^e siècle certaines reliques de Stavelot devant l'autel de saint Remacle. La forme quadrilobée des phylactères, particulièrement appréciée, et leur jeu géométrique complexe, se retrouvent sur des enluminures, des vitraux et des orfèvreries de l'époque. Le schéma utilisé « permettait de regrouper des scènes de manière particulièrement démonstrative et symbolique en représentant au centre la scène principale et autour les scènes complémentaires » (Étienne Bertrand). Les staurothèques, comme l'étymologie du mot l'indique, exaltent le *lignum vitæ*, le bois de la sainte Croix. Leur forme peut varier et leur iconographie exalte souvent le Jugement dernier.

L'art mosan eut une prédilection pour les triptyques-reliquaires. Le plus célèbre est celui de Stavelot, conservé aujourd'hui à la Pierpont Morgan Library à New York. Un triptyque aujourd'hui aux Cloisters à New York organise un décor émaillé de Jugement dernier autour du réceptacle de la Croix. Ses volets sont décorés de vernis bruns remarquables faits de cercles et losanges entrelacés de motifs végétaux, du type escalier. Au début du XIII^e siècle, le triptyque de Florennes, au sommet trilobé, combine, pour son ornementation, différentes techniques stylistiquement plus proches du style de Nicolas de Verdun. Son revers est orné d'un grand décor hagiographique figuré au vernis brun.

Les croix-reliquaires peuvent ne conserver que des reliques du précieux Bois, ou diversifier celles-ci selon les

lieux de culte d'où elles émanent. La sainte Croix prime pourtant dans l'organisation générale iconographique de l'œuvre. On pense d'abord à ces somptueuses croix émaillées, aujourd'hui à Londres, Baltimore ou Berlin. Sur celle de la Walters Art Gallery de Baltimore, sur une croix-arbre de vie le Christ est crucifié entre quatre vertus, allégories angéliques ailées en bustes, l'Espérance, l'Innocence, la Foi et l'Obéissance. L'orfèvrerie est l'illustration émaillée de commentaires scripturaires ou exégétiques, spécialement créée pour des connaisseurs, et vraisemblablement dans le cadre d'un culte de la sainte Croix. Le très célèbre pied de croix, provenant de l'abbaye de Saint-Bertin au Musée de Saint-Omer, somptueuse orfèvrerie mosane, serait une réplique réduite du socle monumental de la croix au corpus d'or de Suger à Saint-Denis. Les autels portatifs, eux aussi, incorporaient des reliques. À prélat important, souvent en voyage sur les routes, autel portatif prestigieux.

Quant aux reliquaires anthropomorphiques ou « parlants », le bras-reliquaire de Charlemagne, aujourd'hui au Louvre, est un coffre recouvert de plaques de cuivre repoussé alternant les figures de saints et d'empereurs en bustes sous de larges arcades aux écoinçons émaillés. Le symbolisme du reliquaire s'inscrit dans le contexte politique de la canonisation de l'empereur en 1165. L'abbaye bénédictine de Lobbes possédait deux bras (Binche, collégiale Saint-Ursmer), l'un de saint André aux émaux champlevés comparables aux émaux mosans (vers 1160) et l'autre de saint Pierre (Hainaut ? argent, filigranes et nielles, vers 1230).

Phylactères, triptyques, croix-reliquaires ou autels portatifs sont des œuvres de petites dimensions, des travaux d'orfèvres, qui s'adaptent parfaitement à une dévotion privée, l'oratoire d'un prélat, qui appréciait leur programme théologique et iconographique et la préciosité de leur art.

L'abbaye de Stavelot-Malmedy occupe une place de choix par les œuvres principales d'art mosan conservées. Si la personnalité de Wibald, abbé de Stavelot-Malmedy (1130-1158) est depuis longtemps en pleine lumière par son activité politique et par son mécénat artistique, elle laisse dans l'ombre celle de son frère Erlebold, dont nous avons retrouvé les traces discrètes dans les années 1980 : aux côtés de Wibald, il a été le gardien fidèle – le coûtre, en latin *custos* – des reliques

de l'abbaye et le gestionnaire du patrimoine abbatial. À Wibald la gloire, à Erlebold la besogne. Il lui succédera comme abbé et concourra à magnifier l'*aura* d'un frère qui fut le conseiller de trois empereurs et aussi un élément de liaison entre l'Orient et l'Occident. Wibald ne devint-il pas même abbé du Mont-Cassin, berceau du monachisme bénédictin ? Ses contacts se traduisent dans son activité spirituelle et il fait preuve d'une conception universaliste dans les domaines théologique et culturel : Suzanne Wittekind et Guy Lobrichon en ont reconstitué avec brio tous les schémas, qui parlent à travers les sources écrites et artistiques. Vers 1145, le chef-reliquaire du pape Alexandre (Bruxelles, Musées royaux d'Art & d'Histoire) superpose un autel portatif et une tête en argent, très antiquisante, du saint pape. Le beau grand dessin du XVII^e siècle (Liège, Archives de l'État) permet d'imaginer le grand retable de près de 3 m², dont on perd trace vers 1735, qui servait de décoration à la châsse de saint Remacle. Sur l'intrados de l'archivolte, ce document, à finalité juridique, porte une longue énumération des domaines fonciers de l'abbaye. En son centre, un portail en plein cintre surmonté d'une toiture à deux pans protège la châsse de saint Remacle, dont seul le pignon est visible. Est-ce le savant correspondant de Wibald, l'orfèvre G., qui réalisa cette œuvre spectaculaire, dont seuls deux médaillons (Berlin et Francfort) et deux lames avec inscriptions au vernis brun (Trésor de Stavelot) nous sont seulement parvenus ? Les médaillons champlevés représentent un ange vu à mi-corps personnifiant *Fides-Baptismus*, l'autre l'*Operatio*, selon les inscriptions, – la foi, le baptême et les œuvres. La correspondance recopiée de l'abbé de Stavelot conserve en effet 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. Les deux lettres font apparaître les liens d'amitié et de confiance établis entre les deux hommes. L'identification de G. avec l'orfèvre Godefroid de Huy, « le plus subtil ouvrir de monde » comme le qualifiait le polygraphe liégeois Jean d'Outremeuse († 1400), est tentante. Les superbes émaux champlevés du triptyque de Stavelot (New York, Pierpont Morgan Library) retracent l'histoire de l'invention de la sainte Croix. Wibald le fit adapter pour recevoir et servir d'écrin aux reliques rapportées de Constantinople dans leurs reliquaires respectifs. L'autel portatif de Stavelot (Bruxelles, Musées royaux d'Art & d'Histoire) (fig. 7) témoigne lui

aussi d'une perfection remarquable de l'émaillerie champlevée, finement analysée par Neil Stratford. Son apogée en pays mosan se situe dans le troisième quart du XII^e siècle. Des comparaisons peuvent être faites dans le détail des figures et des éléments décoratifs avec le manuscrit de Berlin (ca 1160), recueil de modèles qui servit les orfèvres dans leur composition. L'enluminure et l'orfèvrerie sont en effet « deux techniques étroitement associées par les thèmes traités mais aussi par le style et par les couleurs » (Marie-Rose Lapière). Toujours de Stavelot, le retable de la Pentecôte (Paris, Musée national du Moyen Âge) rappelle l'orfèvrerie des châsses mosanes par ses figures d'apôtres en repoussé (ca 1160-1170) orchestrées sous un Christ bénissant. Mais ce beau bilan ne reflète pourtant pas toutes les œuvres perdues des monastères de Stavelot et de Malmedy, connues par archives.

Splendeur et technique de l'orfèvrerie mosane

L'art mosan a la chance, rare au Moyen Âge, d'avoir conservé le nom de quelques artistes. Autour de leur souvenir des œuvres furent stylistiquement regroupées. Dans ces siècles où un souffle créateur favorise le pays mosan, les orfèvres connus s'appellent Renier de Huy, Godefroid de Huy, Jourdain de Liège, Nicolas de Verdun, Gérard, Hugo d'Oignies... De certains d'entre eux, seul le nom nous est parvenu. La réputation des orfèvres mosans était célèbre. Vers 1145, Suger, abbé de Saint-Denis, appelle à son service des orfèvres lotharingiens. L'étude technique spécialisée des œuvres met en évidence la notion d'atelier(s) d'orfèvrerie, elle établit les échanges et interactions entre ceux-ci. L'élaboration du chef-d'œuvre génère ainsi autour de lui l'organisation de tous les corps de métier. La diversification des tâches est parfois assimilée par le même artisan : fondeur, batteur, imagier-mouleur, doreur, graveur, orfèvre.

« Les paroles de Dieu sont des paroles pures, comme de l'argent affiné dans un fourneau de fusion en terre, épuré sept fois » (Psaume 2, 17). L'or et l'argent confinent au divin. « Inaltérable, luisant, chaleureux, l'or, substance où semble s'être incorporée la lumière du soleil, en a restitué la splendeur au cœur des sanctuaires chrétiens et jusque dans l'obscurité des cryptes, tout au long du Moyen Âge et de l'âge classique. Sur les murs, sur les ornements, sur les autels, sur les tombeaux, sa présence a semblé indispensable pour manifester le

rayonnement du sacré. Vibrant sous la flamme des cierges, il ajoute son symbole impérieux à l'ordre liturgique » (Marie-Madeleine Gauthier).

Tout comme leurs dimensions, proportionnelles à la fortune des établissements religieux dans le cours de leur histoire, la grammaire iconographique et décorative des châsses varie de l'une à l'autre. Symétrie de décoration, apôtres et saints, trônant ou en pied, disposés par groupes structurés sur les longs côtés, statuettes en argent repoussé et ciselé. Cycle narratif hagiographique, avec des parallélismes issus de l'Écriture Sainte, sur les longs côtés ou sur la toiture. Alternance des plaques iconographiques et des zones décoratives. Filigranes, plaques d'émaux historiées ou géométriques pour rehausser l'œuvre de couleurs et lui donner sa rutilance polychrome. Vernis brun, « orfèvrerie du pauvre » (Robert Didier), qui donne lieu à des compositions ou ornements décoratives et graphiques raffinées, ou plutôt orfèvrerie de l'illusion, de même pour l'argent, le laiton ou le cuivre dorés qui imitent l'or. L'argent, en grande partie doré, devait faire scintiller la châsse.

Les éléments décoratifs foisonnent et font la splendeur de l'orfèvrerie médiévale, plus encore dans les détails et dans le soin apporté à leur exécution : colonnettes avec bases et chapiteaux, et leurs arrière-plans ou lésènes, filets perlés, chanfrein estampé, croisettes fleurdelysées, quadrilobes dorés, bordures en argent et plates-bandes gravées, repoussées ou estampées... Cette abondance de décoration et cette horreur du vide sont caractéristiques.

Les châsses alternent et entremêlent les techniques : repoussé, gravure, ciselure, estampage, poinçonné, émaux cloisonnés, champlevés ou mixtes, nielle, filigranes, et vernis bruns. Vers 1100, le moine Théophile, qui a séjourné dans la région, est l'auteur d'un traité *De diversis artibus* dont le Livre III, le plus long, concerne les procédés techniques de l'art du feu. Le travail du repoussé y est bien décrit : le relief est obtenu en étirant et en battant la feuille de métal, souvent d'argent, amincie. En repoussant le métal directement de l'envers sur l'endroit, on fait ressortir les formes, en bas relief ou en ronde-bosse. De la poix de repousseur est moulée dans le creux de revers pour en consolider les reliefs. La ciselure est un décor de traits et de surfaces

enfoncés, pratiqué sur l'endroit d'un métal sans enlèvement de matière, contrairement à la gravure qui, elle, entame le métal. La ciselure est visible en négatif à l'envers de la feuille. L'estampage se distingue notamment par le caractère répétitif d'un décor défini à partir d'une matrice, pour donner aux lamelles d'argent une forme stéréotypée et parfaite, par exemple aux bordures des châsses. On trouve parfois la fleur de lys, motif héraldique ornemental à la mode en France, comme dans le fond des niches des châsses de Stavelot et de Notre-Dame à Huy. Ces fonds gaufrés sont réalisés à l'aide d'une matrice en acier qui porte en creux l'ornement à obtenir en relief. Le motif peut aussi être poinçonné sur la feuille d'argent et la feuille enroulée pour confectionner des colonnettes de décoration sur la châsse. Le poinçonné est un estampage au poinçon, sorte de ciselet qui comporte un motif gravé, mais par l'avant ; il s'apparente ainsi plus à la ciselure. D'un orfèvre ou d'un atelier à l'autre, les matrices d'estampage, comme les moules, les poinçons ou les recettes, sont empruntées et l'on retrouve des décors semblables sur des œuvres différentes. Ainsi peuvent voyager les motifs, souvent naturalistes (acanthes, palmettes et dérivés). Pour s'aider dans leur tâche, les orfèvres ont pu se servir de cahiers de modèles. L'émaillerie champlevée, dont l'apogée en pays mosan se situe dans le troisième quart du XII^e siècle, consiste à creuser la plaque de laiton ou de cuivre afin d'y aménager des cavités, – des champs, – pour y disposer la poudre d'émail à chauffer (fig. 8, 9, 10 et 11). À partir du XIII^e siècle prennent le relais d'autres techniques déjà connues, comme le filigrane et le nielle, mais qui seront davantage privilégiées. Le nielle est une incrustation d'une matière de couleur noire, aux nuances allant du gris au bleu (sulfures métalliques), dans les traits gravés en creux d'une plaque de métal. Le terme désigne aussi bien le procédé technique que le décor obtenu. La technique du filigrane, si bien décrite par Danielle Gaborit-Chopin, consiste à travailler par un ou en groupe des fils métalliques, d'or ou d'argent, découpés en minces lanières ou filaments, lisses, striés ou torsadés, afin de former un décor ajouré de volutes soudées au fond de plaques, selon de nombreux types. Ils peuvent se terminer en graine, gland, fruit grenu, ou fleurette et servir à sertir les pierres ou enserrer les bâtes, aux bords parfois décorés. Quant au vernis brun, étudié par Albert Lemeunier, ici aussi les termes désignent le procédé comme le décor obtenu. La technique consiste à appliquer sur le cuivre



Fig. 7
Bruxelles, Musées royaux
d'Art et d'Histoire, autel
portatif de Stavelot. L.-P.
Baert.
© Bruxelles, MRAH-KMKG



< Fig. 8
Bruxelles, Musées royaux
d'Art et d'Histoire, triptyque
de Florennes.
© Bruxelles, MRAH-KMKG



Fig. 9, 10, 11
Bruxelles, Musées royaux
d'Art et d'Histoire, triptyque
de Florennes. Détails :
émaux mosans, nielles,
filigranes.
© Bruxelles, MRAH-KMKG



poli une ou plusieurs couches d'huile de lin que l'on chauffe pour obtenir un glacis uniforme. L'opération est répétée selon la tonalité de « brun » souhaitée, qui peut varier du pourpre au noir. Ensuite, par grattage, les motifs de décoration sont dégagés pour être dorés à l'amalgame, ou bien les fonds sont dégagés, selon l'effet positif ou négatif désiré. La dorure au mercure, qui nécessite une chauffe moins élevée que celle de l'huile de lin, est pratiquée en dernier lieu. Le vernis brun sert pour l'encadrement du décor, selon un répertoire essentiellement végétal, rinceaux ou palmettes, mais une autre de ses fonctions est épigraphique. La plaque de revêtement d'un triptyque perdu (Namur, Musée des Arts anciens du Namurois), de la fin du XII^e siècle, ornée d'un rinceau aux motifs zoomorphes et végétaux, est un remarquable exemple de la qualité graphique obtenue par le vernis brun.

Le mélange de toutes ces techniques et le principe de leur alternance sont fréquents dans l'orfèvrerie mosane, ce qui induit à des influences réciproques entre les différents métiers ou à l'assimilation par un même artisan de tous ces procédés. Mais la technique n'explique pas tout l'art de l'orfèvre, et le chef-d'œuvre est ailleurs. Qualité du style, raffinement et préciosité, esthétique et intellectualisme de la création en feront la fameuse réputation. Pourtant le « mystère de l'acte de création artistique » (Piotr Skubiszewski) reste souvent entier, même si dans bien des cas la documentation s'est améliorée. En 1086, à Fosses, le prévôt Bérenger donne ses instructions à l'orfèvre pour la châsse de saint Feuillen et trace le programme du décor. Même démarche avec Jourdain de Liège qui reçoit des conseils théologiques du chanoine Grégoire lorsqu'il réalise la châsse de saint Bertuin. Les deux châsses sont aujourd'hui sinistrées. L'artiste peut aussi être un ecclésiastique, tel ce moine-orfèvre (?) de Saint-Hubert ressuscité par la chronique *Cantatorium*, le célèbre bénédictin Théophile, l'orfèvre Godefroid qui finit sa vie au monastère du Neufmoustier près de Huy ou le frère Hugo d'Oignies. À côté du commanditaire, parfois confondu avec lui, il y a l'inspirateur des images auprès de l'orfèvre, la confrontation des points de vue entre l'idéologue et l'artiste, et toute la typologie des programmes théologiques que reflètent les œuvres d'art. « Je sais que mon art recommande la foi, que mon œuvre 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 souverains.

À l'heure de la France (XIII^e siècle) : de Tournai à Liège

Une révolution stylistique arrive de France. Le gothique se décline d'abord en architecture – l'élan mystique vers la lumière fascine les architectes, les vides grandissent pour capter la clarté divine – mais bientôt tous les arts vont subir l'emprise gothique.

À l'instar des cathédrales

L'activité de l'orfèvre Nicolas de Verdun est attestée de 1181 à 1205. La première de ces dates coïncide avec l'exécution de l'ambon de Klosterneubourg, près de Vienne en Autriche, la seconde avec celle de la châsse de Notre-Dame conservée à la cathédrale de Tournai. Entre ces chefs-d'œuvre, l'artiste aurait collaboré à la monumentale châsse des Rois Mages conservée au *Dom* de Cologne. Nicolas met en valeur les liens étroits entre la technique de l'émaillerie et celle de la sculpture orfèvrée. Sa châsse de Notre-Dame de Tournai est un somptueux coffret, véritable anthologie de toutes les techniques d'orfèvrerie. L'autre châsse importante de Tournai, celle de saint Éleuthère (1247), d'une composition plus classique avec des figures d'apôtres en pied, évolue déjà vers les orfèvreries architecturales dans lesquelles le gothique va s'épanouir.

Autour des années 1180-1230, le « style antiquisant » s'oppose aussi bien à la stylisation du roman qu'à la brisure du gothique ; il préside à une libération générale des formes : abandon de la loi du cadre et personnages vus de trois quarts ; les drapés sont dits « mouillés », c'est-à-dire qu'en collant au corps ils en soulignent la morphologie, et sont vallonnés de larges plis incurvés en forme de cuvette (*Muldenfaltenstil*), plis moelleux très typiques, finement moulurés et serrés, sous forme de traits parallèles, de lignes courbes et continues. L'inspiration vient d'une étude des œuvres d'art de l'antiquité romaine. Ce langage stylistique se développa d'abord dans le domaine des arts précieux : il est bien perceptible en orfèvrerie (Nicolas de Verdun, Hugo d'Oignies) et dans la miniature, avant de gagner la sculpture monumentale et la statuaire. Son aire principale de diffusion est le Nord de la France et les régions du Saint-Empire. Le style 1200 a bien compris et exprimé la morphologie humaine

et conforte la vision « humaniste » de la pensée : ce n'est peut-être pas le fait du hasard s'il est concentré en pays mosan, dont la Renaissance du XII^e siècle a fait un foyer de culture européen.

Le trésor de l'abbaye bénédictine de Florennes, liée à l'histoire liégeoise, a fait l'objet des recherches de Robert Didier qui y recense plusieurs œuvres importantes parmi lesquelles la châsse de saint Maur (vers 1220), le triptyque-reliquaire de la Vraie Croix et d'un clou de la Passion (vers 1220) aux Musées royaux d'Art & d'Histoire, les bras-reliquaires de saint Aubain et de saint Apollinaire (vers 1230-1240) à Tournai, et un reliquaire-monstrance d'une phalange de saint Jean-Baptiste (début du XVI^e siècle) toujours conservé à Florennes. La châsse de saint Maur est un monument aujourd'hui émigré en Tchéquie. Cette châsse montre deux cycles iconographiques différents, l'un sur saint Maur, et l'autre sur saint Jean-Baptiste, premier et principal patron de l'abbaye, répartis sur chaque versant de la toiture dans douze médaillons repoussés et ciselés en cuivre doré. Saint Maur, martyr rémois, est présent en statuette au pignon de la châsse, pignon hagiophanique, et sur l'autre le Christ en majesté, pignon théophanique. À Amay (fig. 12), la châsse (vers 1229) présente aussi sur sa toiture deux cycles, l'un de saint Georges et l'autre de sainte Ode ; les deux saints patrons sont également présents en statuettes sur les pignons ; sur les flancs se retrouvent les traditionnels apôtres.

L'Entre-Sambre-et-Meuse

Originaire de Walcourt, le religieux Hugo d'Oignies exerce son activité d'orfèvre et d'enlumineur vers 1228-1240, à Oignies, petit établissement religieux de la basse Sambre, dont son frère Gilles est prieur. Le cardinal Jacques de Vitry († 1240), riche mécène, fut un généreux « fou de reliques » : il en procura en abondance au jeune prieuré d'Oignies. Par ses dons, il favorisa l'éclosion du talent d'Hugo. Marie d'Oignies († 1213) entretenait au prieuré un climat de religiosité et de mysticisme très favorable à la création artistique (fig. 13). Hugo le fameux orfèvre – *qui fuit in arte auri fabricae operator famosissimus* – met habilement en œuvre des procédés déjà connus qui acquièrent grâce à lui un accent personnel et rajeuni. Ses filigranes se déploient en rinceaux délicats qui enserrant les pierres précieuses, telle une véritable broderie végétale. Ceux plus raffinés

à décor figuratif ont fait sa célébrité. Ses nielles sont d'admirables petites pièces ornées de figures, dont son autoportrait « Hugo ». Au revers des phylactères ses admirables gravures ne sont pas sans évoquer les célèbres dessins de Villard de Honnecourt, localité près de Cambrai. Depuis 1818, les Sœurs de Notre-Dame à Namur sont les gardiennes fidèles du trésor d'Oignies, extraordinaire ensemble de reliquaires et d'objets liturgiques du début du XIII^e siècle. Quand on observe les photos anciennes rassemblant ensemble toutes les œuvres, quelques-unes se signalent plus particulièrement à l'attention : les reliquaires anthropomorphiques (côte de saint Pierre, pieds de saint Jacques et de saint Blaise), cinq grands phylactères, le reliquaire du lait de la Vierge, relique de craie des parois d'une grotte de Bethléem, qui se présente sous la forme d'une superbe colombe en argent doré sur un pied, le calice dit de Gilles de Walcourt et les plats de reliure de l'évangéliste, la croix à double traverse et les gobelets de verre épais, sur pied, sortes de contrefaçons des fameux récipients en cristal de roche, dont les cristalliers de la dynastie des Fatimides (909-1171) s'étaient fait une spécialité au Caire, l'autel portatif, le triptyque reliquaire, des coffrets en ivoire...

À Walcourt (fig. 14, 15 et 16), la collégiale Saint-Materne conserve une croix-reliquaire fleuronnée à double traverse (Atelier d'Oignies, vers 1250-1260), la plus grande qui soit conservée en Wallonie, somptueuse par ses pierres et ses nielles, par ses filigranes en rinceaux au décor très varié et d'une virtuosité technique remarquable ; on y découvre aussi un reliquaire-tourelle de la Vraie Croix, de la même époque, unique en son genre : la base, en forme de pyramide tronquée à quatre faces filigranées et décorées de pierreries, est soutenue par des dragons bipèdes coulés, posant leurs pattes sur l'extrémité de leur queue. « Les filigranes en rinceaux montrent toute la gamme de feuilles, fleurettes et glands ou grappes qu'on retrouve dans les œuvres du frère Hugo et de l'atelier » (Robert Didier et Jacques Toussaint).

Les dernières grandes châsses médiévales : de Huy à Nivelles

À Huy, la châsse de Notre-Dame (vers 1260-1270) est à la charnière de l'art roman et de l'art gothique : l'influence française, en particulier rémoise, se fait sentir dans sa plastique. La technique du « pseudo-nielle »,

Fig. 12
Amay, église des Saints-
Georges-et-Ode, châsse de
sainte Ode.
© Camille Moreau



Fig. 13
Namur, Trésor d'Oignies,
pied de saint Blaise.
© Namur, Trésor d'Oignies



Fig. 14
Walcourt, Trésor de
Walcourt, croix-reliquaire
de la sainte Croix, détail de
la face.
© Bruxelles, KIK-IRPA



Fig. 15
Walcourt, Trésor de
Walcourt, croix-reliquaire
de la sainte Croix, détail du
verso.
© Bruxelles, KIK-IRPA



Fig. 16
Walcourt, tour-reliquaire,
détail.
© Bruxelles, KIK-IRPA



ainsi baptisée par Robert Didier, caractérise un glacis niellé et poli, découvert notamment sur les statuette et bas-reliefs du toit ; il adoucit les surfaces et met mieux en évidence les statuette par rapport au fond, en faisant réapparaître l'or par endroit et en soulignant les reliefs de la sculpture par un subtil jeu de lumière.

À Stavelot, deux lettres des moines à leurs confrères de Solignac, en 1263 et en 1268, et le contexte historico-économique de l'abbaye au XIII^e siècle permettent de bien cerner et de comprendre la réalisation de la nouvelle châsse de saint Remacle, la seule qui ait aujourd'hui survécu. La frise ajourée de l'ancienne châsse a été récupérée, sous forme de plinthe, sur la nouvelle. Depuis longtemps on a souligné des similitudes avec les parties les plus récentes de la châsse de Notre-Dame d'Aix avant 1240. L'orfèvre, sûrement âgé, a peut-être été formé à Aix, dont les liens avec Stavelot sont étroits au cours de l'histoire. La châsse de Stavelot est très conservatrice, homogène dans sa conception générale comme dans son décor. De dimensions plus petites, la châsse de saint Simètre de Lierneux (ca 1247-1271) remplace une châsse plus ancienne, déjà mentionnée en 1071.

À Nivelles (fig. 17), la châsse de sainte Gertrude, sinistrée en 1940, était la plus prestigieuse des châsses en gothique rayonnant, style qui atteint son apogée vers 1300. En 1272, Jacques, moine à l'abbaye bénédictine d'Anchin (France) fut chargé de concevoir le projet et la châsse devait être exécutée par l'orfèvre Colard de Douai, aidé par Jakemon de Nivelles. Mais ce n'est qu'en 1298 que la châsse sera terminée par d'autres orfèvres qui effectuèrent la plus grande partie du travail en très peu de temps. À l'époque, dans sa présentation, la châsse de Nivelles n'était pas sans évoquer la fameuse Sainte-Chapelle de Paris, érigée par saint Louis, ainsi que la grande châsse qui contenait les reliques acquises par le roi. La châsse de Nivelles se présentait comme une cathédrale gothique et comptait parmi les plus grandes châsses, par sa taille et par son poids d'argent (180 cm de long, 86 de haut et 80 de large, 85 kg d'argent doré). Avec virtuosité, elle reproduisait dans tous ses détails l'architecture raffinée parisienne du XIII^e siècle : portails, rosaces, niches, contreforts, fenestrages, chapiteaux... S'y intégraient une quarantaine de statuette en argent doré, à mettre en relation avec la sculpture monumentale des grandes

cathédrales de l'Île-de-France. La plupart de ces statuette (Christ, calvaire, apôtres, saintes, anges) sont encore conservées ; sur les versants du toit se voyaient des reliefs en argent repoussé illustrant la légende de sainte Gertrude, dans tous les développements, avec des scènes au merveilleux achevé et à la naïveté charmante : bref, le Moyen Âge dans tous ses états. La décoration de la châsse était complétée par des pierreries et de remarquables émaux cloisonnés or, pour la plupart conservés. Les techniques, les fonctions, les parentés stylistiques sont à confronter avec des sculptures parisiennes et des objets d'art précieux, dont la Vierge en argent doré de Walcourt (Orfèvre Licuart, ca 1250-1260), la statuette-reliquaire de saint Blaise (Namur, Musée diocésain, ca 1250-1260), ou encore le polyptyque-reliquaire de la Vraie Croix de Floreffe (Paris, Louvre, après 1254).

À l'image de l'homme

Du roman au gothique, le type marial en statuaire est un témoin privilégié pour saisir l'évolution artistique, reflet du changement des conceptions spirituelles, tout comme le Christ en croix qui s'humanise et dont la souffrance s'accroît.

La clé de saint Hubert (fig. 18), relique insigne de la cité de Liège, présente, sur son nœud, un minuscule calvaire des années 1250. L'œuvre compte parmi les plus prestigieuses qui soient conservées à Liège, originellement dans le trésor de l'ancienne collégiale Saint-Pierre. Elle constitue un vrai palladium de la cité épiscopale. Cette clé monumentale (H. 37,3 cm) est traditionnellement rattachée au souvenir de saint Hubert, évêque de Liège (ca 706-727), qui l'aurait reçue du pape lors de son pèlerinage à Rome ; la poignée contient une limaille réputée provenir des liens de saint Pierre. Le corps de saint Hubert fut transféré de Liège à Andage en 825. La légende du saint fut enrichie par les traditions carolingiennes et cynégétiques ; le mystère de la forêt d'Ardenne fit le reste. Que d'objets historiques furent ainsi « prêtés » aux saints mosans ! L'œuvre en laiton fondu et travaillé à jour se compose de trois parties chronologiques différentes, peu visibles car d'un même matériau : la bélière, la poignée, et la tige avec son panneton. Au sommet de la poignée une bélière ou anneau de suspension s'appuie sur des espèces d'arcs-boutants. La poignée ovoïde, légèrement effilée H. 19 cm) est divisée

Fig. 17
Nivelles, châsse de sainte
Gertrude. Détail gothique
rayonnant.
  Bruxelles, KIK-IRPA



en huit compartiments de forme triangulaire par des bandes (l. 1,8 cm), l'une horizontale et médiane, et les deux autres verticales, comme deux hémisphères juxtaposés. Les reliefs de la poignée sont fortement usés, ce qui permet de supposer un usage fréquent ; il est difficile de s'imaginer exactement leur état originel. Tout le décor est ajouré de manière à laisser voir enfermée à l'intérieur de la poignée une raclure de fer réputée limée des liens de saint Pierre (L. 1,8 cm) ; quand on déplace la clé, on entend bouger le fragment. Les bandes sont ornées d'animaux fantastiques, très vraisemblablement des félins, affrontés de part et d'autre d'un arbuste stylisé représentant l'Arbre de Vie. Dans les compartiments triangulaires, on devine les figures en pied de saint Pierre en haut (avec une clé comme attribut) et du Christ en Majesté en bas (avec un livre comme attribut), tous deux bénissant, qui se répètent quatre fois ; outre ces figures en relief, des triangles et des croix grecques constituent les ouvertures du réseau. Au bas de la poignée, quatre demi-anneaux en saillie assurent la transition vers la tige. Une étude interdisciplinaire d'archéométrie a révélé que la clé de saint Hubert telle qu'elle est conservée aujourd'hui n'est pas l'objet originel que les textes historiques mentionnent : la clé a été modifiée au cours des siècles. Sous l'œil du cyclotron de l'Université de Liège et grâce à la méthode PIXE, analyse sans prélèvement, ni dégradation, également pratiquée au laboratoire du Louvre, les trois parties se différencient nettement par la composition exacte des alliages. La partie qui comprend le panneton, la tige et le calvaire, est pour l'analyse, la partie la plus ancienne à situer selon un corpus expérimental, entre le XI^e et le XIII^e siècle. La poignée, qui contient la relique, est caractérisée par un alliage dont la fabrication se situerait entre le XV^e et la première moitié du XVI^e siècle. Enfin, la bélière est identifiée par un alliage plus récent encore, pas avant le milieu du XVII^e siècle car vraisemblablement avec du zinc d'importation. Le dossier a permis l'hypothèse suivante : apparue à Liège seulement vers le milieu du XII^e siècle, cette relique historique insigne de Liège pourrait faire partie de l'arsenal des pièces justificatives destinées à redorer le blason de l'Église de Liège, affaiblie par la Querelle des investitures. Ce n'est qu'au milieu du XIII^e siècle que les sources historiques commencent à en parler, quand l'objet subit quelques transformations au moment de la rénovation de l'édifice dans lequel il est conservé, la collégiale Saint-Pierre à Liège, premier lieu de sépulture de

saint Hubert. La clé est placée dans le souvenir de saint Hubert et de son pèlerinage à Rome qui est une « nécessité anthropologique », la justification obligatoire *a posteriori* d'un déplacement de saint Hubert à Rome et son contact direct avec des reliques de saint Pierre. L'association de saint Pierre à saint Hubert, de Pierre au fondateur de Liège, est une obligation pour la fondation d'une grande Église : l'association du fondateur de l'Église universelle au fondateur de l'Église locale.

En 1267, saint Louis offre au couvent des Dominicains de Liège deux insignes reliques dominicales – une épine de la couronne du Christ et un fragment de la Croix – qui sont insérées dans deux superbes grandes croix-reliquaires, sans doute mosanes, récemment redécouvertes (Cologne, Musée diocésain, Kolumba). La croix de Salzinnes, des XIII^e et XIV^e siècles (Bruxelles, Musée royaux d'Art & d'Histoire) est un des beaux vestiges du trésor de reliques de cette abbaye cistercienne féminine aux portes de Namur.

Au carrefour de l'Europe (XIV^e-XV^e siècles)

Le XIV^e siècle est une époque de mécénat princier et de brassages artistiques complexes qui se fonderont autour de 1400 en un style « gothique international », avec toutes les nuances nécessaires. L'Europe morcelée voit se développer l'art de différentes cours : cour des premiers Valois (jusqu'en 1328), cour impériale à Prague sous Charles IV (1346-1378), cour papale à Avignon (1309-1376), et cours princières d'Allemagne. La Wallonie fournit à l'Europe des artistes dont la personnalité s'affirme, en attendant sur place des mécènes prestigieux, les ducs de Bourgogne, qui passent commande à Tournai et stimulent l'art. La période est cependant éphémère car la Flandre et Bruxelles lui ravissent rapidement la place d'honneur ; quant au pays mosan, il est ruiné par la guerre : le « siècle de Bourgogne » n'a pas partout la même résonance...

Un pays de fondeurs

Le sillon mosan s'est toujours remarquablement distingué dans l'art du laiton, du cuivre et du bronze. Les liens avec l'orfèvrerie méritent quand même que l'on s'y arrête un peu. Que l'on se remémore, déjà au XII^e siècle, les fonts de Saint-Barthélemy, les Christs ou les encensoirs mosans. On néglige souvent la campanologie.

Fig. 18
Liège, église Sainte-Croix,
clé de saint Hubert, détail.
© Cologne, Achim Bedzdorf



Pourtant, la réputation de nos fondeurs de cloches n'est plus à faire : Gérard de Liège fondit, en 1316, la cloche Olida de la collégiale Notre-Dame d'Anvers (Anvers, Vleeshuis) et tant d'autres artisans itinérants sont originaires du pays. Sait-on que la plus ancienne cloche de Paris, encore en service en l'église Saint-Merry, fut fondue en 1331 par Jean de Dinant ? La cloche « Désirée » de Saint-Paul de Liège, actuelle cathédrale, date de 1315, pèse environ 1.500 kg (diamètre 135 cm), et serait la plus ancienne cloche de carillon toujours en service en Wallonie. La fonte du métal nous vaut aussi la plus ancienne fontaine urbaine conservée (1406), le Bassinia de Huy, qui symbolise la ville par ses tourelles crénelées et ses quatre statuette de saints patrons.

Le prestige du laiton, ce « cuivre jaune » alliage de cuivre et de zinc, réside dans son apparence de l'or. C'est un matériau facile à travailler et à couler (cire perdue). Le cuivre provient de Chypre, d'Espagne ou, dès le X^e siècle, du Harz (Goslar). Quant au zinc, il s'obtient essentiellement au Moyen Âge par cémentation à partir de calamine (carbonate de zinc), et non à l'état métallique. Les fondeurs font la réputation de Dinant au point que l'on parlera de « dinanderie » pour désigner cette production d'objets de mobilier civil et religieux de petites dimensions et d'objets coulés de grande taille. Les Pays-Bas du Sud (Malines, Bruxelles...) et les primitifs flamands les représentent à souhait dans leurs intérieurs peints. Le déonomastique « dinanderie » est attesté dès les XIII^e-XIV^e siècles pour désigner de manière générale les objets décoratifs ou utilitaires en « cuivre jaune » dont la ville mosane s'est fait la spécialité. La distinction dinanderie/orfèvrerie est parfois subtile dans l'ensemble des arts du métal : la technicité et le matériau privilégieront plutôt le premier terme alors que le second sera plutôt réservé à une production en série. En 1389, Colart Josès de Dinant réalisa « en airain de Bouvines » le coq du clocher de la chartreuse de Champmol-lez-Dijon, célèbre nécropole des ducs de Bourgogne. La symbolique compliquée et ancienne du coq, liée au reniement de Pierre, hisse au sommet des clochers wallons cet animal vigile.

À Dinant, les fouilles archéologiques préventives entreprises, dès 2008, dans un quartier périphérique, la pointe sud de la ville (Les Oblats), ont mis au jour une dizaine de maisons de dinandiers et leurs ateliers, logés à l'arrière, et dont l'activité est attestée du XI^e au

XV^e siècle. « Les niveaux médiévaux, d'une épaisseur de plus d'un mètre, ont livré de très grandes quantités de terre brûlée, de fragments de moules, de fragments de creusets et de déchets d'alliages cuivreux, laissant présager là un artisanat à production importante » (Marie Verbeek) (fig. 19).

À la fin du Moyen Âge, le mobilier liturgique connaît une production en série de grande qualité. À Tournai, l'essor de la dinanderie se situe à partir de la fin du XIII^e siècle, stimulée par une immigration d'artisans dinantais et bouvignois. Le lutrin et le chandelier pascal de Tongres sont l'œuvre de Jehan Josès de Dinant (1372). Les aigles-lutrin ouvrent la grande tradition des laitons coulés de cœur : à Houffalize (Jean Josès, fin du XIV^e siècle) ou à Tournai. Ludovic Nys en répertoria l'exportation à Tolède, à Venise ou Messine. D'autres œuvres furent produites : clôture de cœur, tourelle du Saint-Sacrement, chandeliers pascals, lustres..., et des objets plus petits comme les encensoirs, les puisettes, les bénitiers... Les fonts baptismaux de Hal (1446) sont du fondeur tournaisien Guillaume Lefèvre et l'on distinguera le fondeur du sculpteur des statuette : la structure architecturée s'orne en effet de statuette qui diffèrent de style et de facture. Au début du XVI^e siècle sont créés le beau griffon-lutrin d'Andenne (ca 1530) (fig. 20) et le triple chandelier pascal-lutrin de Rochefort (H. 237 cm, ca 1520, Bruxelles, Musées royaux d'Art & d'Histoire), enfin les lames funéraires en cuivre exportées de Tournai.

Les derniers feux du gothique (XV^e-XVI^e siècles)

Dès la deuxième décennie du XV^e siècle se déploya au nord des Alpes un nouveau langage stylistique, le gothique tardif, qui se caractérise notamment par le réalisme de la représentation des personnages et par l'agencement brisé du drapé de leurs vêtements. Les Primitifs flamands en sont l'illustration la plus connue. Du nord, la sculpture, polychromée et dorée, très appréciée par son raffinement, fut exportée un peu partout en Europe. Les matériaux sont divers : pierre, bois, laiton. En architecture, une fois encore, on modernise les édifices. Ce mouvement artistique connaît son âge d'or dans les Pays-Bas bourguignons, bientôt espagnols, dont l'activité commerciale aux mains d'une bourgeoisie marchande en pleine ascension sociale est intense ; il touche la Wallonie : d'abord préparé en Hainaut – le

rôle de Tournai est à souligner, – il est ensuite relayé en Brabant et enfin il s'éclate en un provincialisme qui s'exprime avec des nuances diverses en ce crépuscule du Moyen Âge. Enfin, la gravure sur bois et sur cuivre se développent au XV^e siècle et prennent le relais des livres de modèles du XII^e siècle.

L'orfèvrerie de luxe brille de tous ses feux. Les Jésusaux ou Repos de Jésus sont des berceaux-reliquaires en miniature avec une figurine de l'Enfant. Celui exceptionnel de Marche-les-Dames (Namur, Musée des Arts anciens du Namurois du Namurois, Liège, ca 1400) est en argent et vermeil. La croix-reliquaire de Brogne (Namur, Trésor, 1505) et la statuette de la Vierge de l'église de Bouvignes (ca 1520) sont aux poinçons de Namur. On commence à trouver des poinçons corporatifs à Namur, à Liège ou à Mons et des poinçons onomastiques, poinçons personnels de l'orfèvre avec l'initiale de son prénom. Pour l'offrir à Marguerite d'York, l'épouse du Téméraire, lors de sa Joyeuse Entrée à Mons, Jehan Cattel exécute « une coupe d'or à piet [...] où les armes de la ville de Mons sont tailliez et esmaillez ». À Mons, au XV^e siècle, se succèdent des lignées d'orfèvres : les Cattel, les de Courières, les d'Escaupont, les Herbault... En 1440, Philippe le Bon reconnaît une « frairie namuroise d'orfèvres », déjà précédemment organisés, « pour le profits et utilités des confrères et de tote ladite ville de Namur, à l'honneur de notre sire Dieu et de la glorieuse Vierge Marie ». En 1457, pour un « joyal » (ostensoir) commandé par le chapitre de Saint-Aubain de Namur, Antoine l'orfèvre fonde une série d'argenteries. Le poinçon-type de Namur est un lion surmonté du briquet de Bourgogne.

Le reliquaire dit de Charles le Téméraire (ca 1467-1471) (fig. 21), œuvre majeure du patrimoine wallon, fut offert par le duc de Bourgogne à la cathédrale Saint-Lambert et réalisé par un artiste étranger à la région mais travaillant à ses frontières : Gérard Loyet, monétaire du duc de Bourgogne à Lille. L'orfèvrerie trouve ici un plein accomplissement. La technique du pointillé consiste, par touches successives du ciseau, à graver sur le métal des points et des traits, dont le savant réseau dessine sur le socle lettres et décors, complétés par un subtil jeu d'ombre, et bien sûr les superbes émaux en ronde bosse témoignent du raffinement du travail. Sur un haut socle oblong de forme hexagonale sont fixées deux statuettes orfèvrées comme sculptées : Charles le Téméraire, à genoux, présenté par saint Georges debout.

Sur la face longue du socle, de part et d'autre la devise du Téméraire : « JE LAY EMPRI(N)S ». Charles s'agenouille sur un coussin. Le duc tient en mains un réceptacle-reliquaire hexagonal vitré, contenant une relique d'un doigt de saint Lambert. Charles porte le collier de la Toison d'Or. Devant lui, sur le socle, est posé son heaume – une salade empanachée de plumes d'or très finement sculptées réunies par un nœud d'émail bleu – et, à ses côtés, de part et d'autre du coussin, sont posés ses gantelets. Claude Blair y voit la reproduction fidèle d'une « armure milanaise typique de l'époque, en partie recouverte par un gilet court à manches longues ». Derrière le duc se tient debout saint Georges. Le casque de saint Georges porte une rose émaillée blanche à perle, motif à la mode. Le dragon, attribut iconographique traditionnel de saint Georges, est en émaux bleu profond et vert en ronde bosse ; une flamme rouge s'échappe de sa gueule béante. La main gauche de saint Georges touche l'épaule de Charles qu'il présente par ce geste. De la main droite, il soulève son casque en signe de salut. Son armure plus élaborée est décorée de superbes gueules de lion. Le mimétisme des visages présente Charles comme un nouveau saint Georges. Les carnations au naturel ont été faites au XVIII^e siècle et rafraîchies au XIX^e siècle.

Les sources d'inspiration de Loyet, dont Hugo van der Velden a retracé avec brio toute la carrière, sont depuis longtemps bien connues : la célèbre peinture de *La Vierge au chanoine van der Paele* (ca 1436) de Jean van Eyck, montre un saint Georges semblable, saint patron du chanoine. Les portraits d'orants présentés par leur saint patron ne manquent pas. Saint Georges, le saint patron des chevaliers, à qui le duc témoigne une profonde dévotion, est omniprésent dans l'iconographie bourguignonne. D'autre part l'orfèvrerie d'époque fournit quelques beaux exemples d'œuvres apparentées par la technique, le sujet ou l'intention exprimée. Pour la datation de la pièce, on doit tenir compte : des paiements effectués à Loyet en décembre 1467, du mariage de Charles et de Marguerite célébré le 3 juillet 1468 et, enfin, du don du reliquaire à la cathédrale de Liège et son inscription dans les inventaires dès le 14 février 1471. La visite du Téméraire en novembre 1467 à Liège pour vénérer les reliques de saint Lambert lui permet peut-être d'acquiescer un doigt de la main droite du saint, relique corporelle insigne. L'étendard du duc, à l'image de saint Georges, est suspendu dans la ca-

Fig. 19
Liège, Trésor de la
cathédrale, lutrin de Jehan
Josès de Dinant, copie du
XIX^e siècle.
Photo G. Focant © SPW,
Patrimoine



Fig. 20
Andenne, église Sainte-
Begge, griffon-lutrin,
vers 1530.
© Bruxelles, KIK-IRPA



Fig. 21
Liège, Trésor de la
cathédrale, reliquaire de
Charles le Téméraire
© Liège, Trésor de la
cathédrale



thédrale comme signe de sa protection. L'année de son avènement comme duc de Bourgogne – 1467 – il veut offrir un ex-voto à la cathédrale « à Monseigneur saint Lambert ». L'ex-voto va peu à peu se muer en reliquaire.

La présence d'une telle relique dans les mains du duc est significative à plus d'un titre. Au Moyen Âge, saint Lambert est considéré comme le véritable propriétaire de la terre de l'Église de Liège, la « terre de saint Lambert ». Dans une société où le symbolique imprègne toutes les mentalités, le Téméraire veut signifier aux Liégeois qu'il est devenu le maître du pays. Charles vient de tailler en pièces les milices liégeoises et il veut clamer haut et fort sa victoire et sa mainmise sur la principauté de Liège. Imposer son image à la face des Liégeois, et, en outre, tenant en mains une relique de leur saint patron, n'est-ce pas une double provocation « pieuse » ? Avec bien sûr tout le respect dû à saint Lambert : le duc est à genoux, il a ôté ses gantelets, et saint Georges le salue.

Devenu le haut protecteur de l'Église et du pays de Liège, le duc Charles entendait marquer l'événement, de manière ostentatoire, par l'offrande de cet objet magnifique, chargé de fortes valeurs symboliques : protégé d'une main tutélaire par saint Georges, patron des hommes d'armes et de la guerre, Charles le Téméraire, en tenue militaire, s'identifiait à lui par la similitude des traits et venait s'agenouiller devant sainte Marie et saint Lambert, protecteurs célestes de la cathédrale et du pays de Liège. Le duc, « gardien et avoué » de l'église de Liège et de sa terre, avait été investi de sa charge par un objet exceptionnel : un fragment de la main droite de saint Lambert dont Charles, désormais, était le vassal. En effet, le duc de Bourgogne, qui a déposé devant lui son casque et ses gantelets, *reçoit* de saint Lambert lui-même la précieuse relique utilisée comme objet d'investiture vassalique. En d'autres termes, le reliquaire de Charles le Téméraire, n'est pas un don expiatoire. Il est, bien au contraire, l'expression de la toute-puissance du duc-avoué, protégé par saint Georges et choisi par saint Lambert lui-même pour défendre, par la force des armes, son église, ses biens d'ici-bas et ses sujets...

Il est certain que le reliquaire, commandé en 1467 et offert à la cathédrale de Liège en 1471, a subi, entre temps et en raison des circonstances, l'une ou l'autre modifi-

cation par rapport au projet initial. Mais l'essentiel du message fut vraisemblablement préservé. Les chroniqueurs liégeois s'évertuent à le masquer par un prétendu désir d'expiation du sac de Liège de 1468. Ce mensonge assura peut-être la sauvegarde « miraculeuse » de l'œuvre. Charles le Téméraire offrit d'autres effigies en or, preuves de son pouvoir, de son prestige, mais seule son « image d'or » offerte à Liège a survécu.

Rentrée de ses expositions successives à Berne, Bruges et Vienne, l'œuvre a bénéficié d'une restauration indispensable, imaginative – scientifiquement s'entend – et réversible : nouveau coussin, armoiries sur le socle, épée et autres petits éléments manquants refaits, venant s'insérer parfaitement dans les marques de fixation trop visibles et restées béantes (fig. 22). La beauté et le sens de l'œuvre, qui attirent le regard, son éclat d'antan restitué, dans le respect de son état originel, procureront encore pour longtemps au Trésor de la cathédrale de Liège auprès du public l'attention qui, après tout, a assuré jusqu'ici sa survie.

L'époque moderne

Renaissance, humanisme, grandes découvertes et ouverture sur le monde, Réforme et Contre-Réforme, communication et imprimerie, développement des sciences et techniques et progrès de l'érudition : l'époque dite moderne jongle avec de multiples concepts et événements. La coupure qui s'est produite se reflète aussi dans l'art.

La Renaissance

Le buste-reliquaire de saint Lambert (Liège, Trésor de la cathédrale, ca 1505-1512) (fig. 23) est une œuvre d'Hans von Reutlingen, artiste souabe travaillant à Aix-la-Chapelle, qui, à l'époque, faisait partie du diocèse de Liège. Le saint patron du diocèse est présenté en évêque à mi-corps, posé sur un haut socle dont les six niches racontent sa vie, organisées autour de la scène principale du martyre. Toutes les techniques de l'orfèvrerie sont déployées : argent repoussé, ciselé et gravé, en partie doré et peint, monté sur une âme en bois. L'œuvre est saisissante par sa présence et bien gothique dans son esprit, avec l'architecture de son socle à la manière des huches des retables, ces meubles sculptés placés à l'arrière des autels, livres d'images



Fig. 22
Liège, Trésor de la
cathédrale, reliquaire de
Charles le Téméraire. Détail
(restauration)
© Liège, Trésor de la
cathédrale

pour les fidèles. Le Moyen Âge est à son crépuscule et la Renaissance fait poindre ses premiers rayons. Le buste a des dimensions impressionnantes, avec une hauteur de plus d'un mètre cinquante (H. 159 x 107 x 79 cm) ; il abrite l'insigne relique du crâne de saint Lambert. Le prince-évêque Érard de la Marck (1505-1538) offre or et argent (près de 10 kg) et, en 1509, il achète à Venise perles et pierres précieuses pour le décorer. Le 28 avril 1512, le nouveau buste est solennellement inauguré. En 1743, le visage du buste est peint et le chapitre décide de faire réaliser « dans la sacristie une armoire neuve pour y placer laditte statue » ; le visage était peut-être d'argent à l'origine, la chevelure est dorée. Au centre, en bas sur la plinthe, est représenté le donateur, Érard de la Marck. Les poinçons de l'orfèvre (monogramme de Hans (alias Iohann) von Reutlingen formé d'un I et d'un R mis en croix de saint André) et d'Aix-la-Chapelle (aigle bicéphale) sont visibles à l'arrière du rational, cette pèlerine crénelée que porte l'évêque, au bas du fanon dorsal médian. Sinistrée à la Révolution, la crosse fut refaite en 1820 sur le modèle ancien ; la polychromie du visage date vraisemblablement du XVIII^e siècle et a été rafraîchie ultérieurement. C'est le plus grand buste-reliquaire de l'époque gothique tardive conservé en Europe. L'influence du style Renaissance s'y perçoit : autour des armoiries du prince-évêque et au sommet des six gros piliers sont représentés des *putti*, angelots, porteurs des instruments de la Passion, à la plastique antiquisante. Symbole par excellence de la patrie liégeoise, le buste-reliquaire de saint Lambert préside les grandes cérémonies d'Ancien Régime. À Andenne, une autre œuvre est un chef-d'œuvre de l'orfèvrerie religieuse Renaissance : la châsse de sainte Begge (ca 1560-1570), qui rappelle le style de l'ornemaniste anversois Corneille Floris († 1575) ; les statuettes sont des offrandes postérieures de divers donateurs.

Du Moyen Âge, très peu de pièces d'orfèvrerie civile sont conservées. La plus intéressante est le coffret réalisé (ca 1475) par un orfèvre montois anonyme pour abriter la célèbre icône de Chimay : il s'orne d'une remarquable représentation de la Toison d'Or.

Érard de la Marck fait appel à des orfèvres extérieurs à la région pour une superbe orfèvrerie de table, que l'on ne connaît plus que par archives. Anvers exerce en la matière un commerce de luxe. Dans les Pays-Bas, la Renaissance s'exprime dans les fastes de la cour de

Marie de Hongrie, la sœur de Charles-Quint, dans son palais de Binche, de 1531 à 1555. Après les troubles liés à l'insurrection des Provinces-Unies, le règne des archiducs Albert et Isabelle (1598-1633) renoue avec la paix et une certaine prospérité, propices à l'orfèvrerie à Tournai et à Mons. Lors de leur Joyeuse Entrée à Mons, en 1600, les archiducs reçoivent un grand hanap en or orné de rubis et de perles, œuvre de Pierre Godefroid. Le hanap, ce gobelet sur pied avec couvercle, devient un des objets civils typiques de la Renaissance. Les brocs ou pintes (faïence, grès...) s'ornent d'un couvercle en argent. Les buires, vases en manière d'amphores, cruches à couvercles, adoptent une ornementation étourdissante que les peintres d'époque restituent souvent dans les moindres détails sur leurs toiles. Les aiguères et bassins servent à se rincer les doigts lors de repas. Les recueils de modèles véhiculent le vocabulaire Renaissance, constitué de rinceaux d'acanthes, de feuilles de lauriers, de guirlandes, de colonnes et pilastres... de grotesques et mascarons. « Le décor de grotesques retrouvé dans des " grottes " qui sont en réalité des palais romains enfouis est enrichi avec une créativité débridée, nourrie d'un goût ancestral pour les fouillis et les entrelacs » (Piet Baudouin, Pierre Colman et Dorsan Goethals). Les cadeaux d'orfèvrerie interviennent pour toute une série d'événements officiels ou de la vie courante (fiançailles, mariages, baptêmes). En 1608, pour les Pays-Bas, les archiducs promulguent un long édit très détaillé pour un contrôle plus strict des orfèvres : cela montre l'importance pour le souverain d'une bonne organisation de tout ce qui touche au métal noble (argent et or) qui – ne l'oublions pas – concerne aussi la monnaie, donc la vie économique.

Un collier de gilde (fig. 24, 25), composé de dix-huit plaques coulées et ciselées (Liège, orfèvres Godefroid Godefridi et Érard d'Heur, vers 1525-1530, dépôt de la Fondation Roi Baudouin au Grand Curtius) est un rare témoin de la Renaissance au pays de Liège, tout comme les deux coupes d'échevins de Liège, c'est-à-dire des membres d'un tribunal : la coupe d'Oranus (latinisation du nom de François d'Heure) (fig. 26) et la coupe de de Juncis (Jean des Joncs), toutes deux aujourd'hui au Grand Curtius. La première, (ca 1564), enchâsse douze deniers romains ; ils sont incorporés de façon à laisser les deux faces apparentes, effigies et noms d'empereurs ; elle porte en son centre, exécutées en émail, les armoiries de Robert de Berghes, prince-évêque de

Fig. 23
Liège, Trésor de la
cathédrale, buste-reliquaire
de saint Lambert
© Liège, Trésor de la
cathédrale





Fig. 24, 25
Godefroy Godefridi et Énard
d'Heur, collier d'apparat de
Liège, 1525-1530. Collection
de la Fondation Roi
Baudouin, en prêt au Grand
Curtius, Liège
© Philippe de Formanoir



Fig. 26
Liège, Grand Curtius, coupe
Oranus
© Liège, Trésor de la
cathédrale

Liège (1557-1564) qui l'aurait offerte à son échevin. La seconde de 1577 est bien documentée par l'inscription et par les armoiries des cinq princes-évêques, gravées à l'intérieur du couvercle, accompagnées de leurs devises respectives, sous l'épiscopat desquels de Juncis a servi ; ce dernier l'a offerte à ses confrères et y a fait graver une inscription commémorative, avec ses armoiries, émaillées, le sommet du bouton terminal. Les deux coupes portent le poinçon à l'aigle bicéphale particulier à Liège qui fait référence au Saint-Empire romain de la Nation germanique.

En 1511, d'après les archives, le métier d'orfèvrerie de Mons est « de bonne et grande importance ». Les orfèvres du chapitre de Sainte-Waudru sont déjà connus dès la fin du XIII^e siècle. Quant à Tournai, dont l'activité des orfèvres est attestée également dès le XIII^e siècle, et un statut conservé de 1417, la conquête de la ville par Charles Quint (1521) et les troubles religieux sont désastreux pour l'orfèvrerie. Le poinçon de la ville, la tour, est complété du lys de France, de la couronne fleurdelysée, puis de la couronne royale et impériale (1750-1795), la lettre T venant s'ajouter dès le XVII^e siècle. En 1551, Charles Quint prescrit l'emploi du poinçon obligatoire pour les Pays-Bas.

Les dernières feux de la Renaissance se retrouvent : à l'Hôpital Notre-Dame à la Rose de Lessines, dans un bassin (fig. 27 et 28) d'aiguière aux poinçons de Tournai de 1613 qui porte en son centre les armoiries de la donatrice, la prieure de l'Hôpital, et une paire de salières sans doute aussi de Tournai (1628 et 1636) qui gardent le souvenir de professes. Les collections privées recèlent de remarquables hanaps : en forme de cerf (Mons, 1642-1643), ou insérant un coquillage (Tournai, 1611-1613), ou une noix de coco à l'état brut (1628) par l'orfèvre montois Jacques Longhehay (Laarne, Château-musée).

Du siècle de Louis XIV au siècle des Lumières

La part de l'orfèvrerie religieuse reste quand même majeure et souvent de tendance conservatrice. Toute une série d'objets liturgiques en ont eu les honneurs : le calice et sa patène reçoivent le pain et le vin eucharistique ; le ciboire conserve les hosties consacrées ; l'ostensoir expose le Saint-Sacrement sous la forme d'une grande hostie ; les plateau et burettes sont uti-

lisées pour l'eau et le vin de l'Eucharistie ; l'aiguière et son bassin pour laver les mains du célébrant ; le seau à eau bénite et son goupillon pour les bénédictions, et l'encensoir et sa navette afin de brûler et conserver l'encens purificateur. L'ostensoir-soleil est l'objet typique de la Contre-Réforme au XVII^e siècle dans sa volonté de mise en scène : au cylindre de tradition gothique qui encadre l'hostie consacrée est substituée la gloire rayonnante d'un soleil autour du réceptacle. Sans oublier les meubles revêtus d'argent ou les statuettes en argent.

L'évolution des styles se reflète dans les pièces. Après le gothique, un retour aux formes de l'Antiquité s'accomplit à la Renaissance. Puis baroque et classicisme s'affrontent selon les influences respectives, venant soit d'Anvers-Bruxelles, soit de France. Originaire d'Italie, le baroque éblouit par l'éclat des couleurs et la noblesse des matériaux, le mouvement agité des œuvres et le dynamisme des formes : « l'expression du pathos devient un leitmotiv et entraîne une théâtralité certaine » (Patrick Souveryns). Le classicisme est le goût du Grand Siècle, avec son apogée sous Louis XIV (1661-1715) ; c'est l'art officiel, épris d'ordre, d'équilibre et de clarté, caractérisé par le sens des proportions, de la mesure et de la symétrie : il évolue, « passant de la sévérité pompeuse à la grâce retenue, de la réaction contre le baroque au glissement vers le rococo » (Pierre Colman). Raison et émotion tantôt s'affrontent, tantôt se réconcilient. Le rococo, qui débute après la mort de Louis XIV, perdurera jusqu'aux environs de 1780 ; il se caractérise par sa fantaisie et sa dissymétrie, par sa prédilection pour la rocaille et des motifs d'inspiration naturaliste. Le style Louis XVI est le néoclassicisme qui puise son inspiration dans la redécouverte de l'art gréco-romain et observe une certaine propension à la rigidité des lignes, voire à l'austérité. Les orfèvres subissent ces influences, mais les clients sont eux aussi sensibles à la mode et peuvent imposer leurs goûts.

Liège et ses bonnes villes. Stavelot et Malmédy

Parmi les trente-deux « bons métiers » de la cité de Liège, celui des orfèvres regroupe, en plus des artisans dont il porte le nom, plus largement ceux qui utilisent aussi des métaux précieux tels les peintres, graveurs, imprimeurs... sous la protection de saint Éloi. Il est organisé selon des statuts, dès le XIV^e siècle au moins.

Fig. 27
Lessines, Hôpital Notre-
Dame à la Rose, plateau et
aiguières
© Fonds Hôpital Notre-
Dame à la Rose



Fig. 28
Lessines, Hôpital Notre-
Dame à la Rose, plateau et
aiguières. Détail du plateau
© Fonds Hôpital Notre-
Dame à la Rose



La carrière se déroule depuis l'apprentissage, qui dure parfois plusieurs années, jusqu'à la qualité d'ouvrier ; pour passer maître-orfèvre, il faut réaliser un chef-d'œuvre et acquitter des droits d'accession à la profession. Beaucoup d'orfèvres liégeois sont allés chercher fortune à l'étranger dans de nombreux pays d'Europe. Une réglementation oblige d'apposer des marques de garantie sur les œuvres. Les métaux précieux n'étaient pas mis en œuvre à l'état pur, mais alliés à un métal moins noble, souvent le cuivre, selon des proportions précises contrôlées. Orfèvrerie et monnaie sont liées car toutes deux en métal précieux et converties de part et d'autre. L'argent se présente selon un titre déterminé – l'aloï, la proportion contenue dans l'alliage – et l'on distingue l'*argent de poinçon*, aloï de la Cité de Liège, le plus employé ; l'*argent de louis*, à l'aloï supérieur, le plus haut, rare et coûteux, cet « ARGENT TRES FIN » comme écrit en toutes lettres sur une pièce du Trésor de Malmedy, à l'instar du louis d'argent de France et qui porte un poinçon distinctif supplémentaire ; et l'*argent de Bavière*, argent de bas titre de la monnaie battue par les princes de Bavière. La *striche* est un prélèvement fait sur la pièce pour en contrôler l'aloï de l'argent : c'est une rayure éprouvette, discrète, prise d'argent sur la pièce par le burin qui trace un sillon en forme de zigzag.

Le poinçon onomastique, – les initiales, au nombre de deux le plus souvent, – permet d'identifier l'orfèvre. Les orfèvres devaient insculper (frapper) leurs poinçons sur une plaque de cuivre-témoin avec leur nom. « Tout objet défectueux devait être cisailé, et des amendes frappaient le délinquant et ses complices éventuels, par exemple le marqueur qui aurait fait un usage abusif des poinçons confiés à sa garde. Le recours en contre-expertise était prévu. » (Pierre Colman). Les poinçons corporatifs corroborent l'authenticité de la pièce ; leur histoire est compliquée et leur identification parfois difficile. Apparaîtront, comme poinçons, les armes princières, de la vraie dynastie épiscopale des princes-évêques de la Maison de Bavière à Liège, de la fin du XVI^e siècle au XVIII^e siècle, et bientôt, en cas de vacance du siège épiscopal, un poinçon du chapitre cathédral montrant le buste de saint Lambert. L'aigle bicéphale surmontant le millésime du début du règne du prince va s'accompagner d'une lettre « annale », A pour la première et ainsi de suite : son ordre dans l'alphabet ajouté à l'année d'avènement désignera l'année du règne et datera l'œuvre.

L'orfèvrerie religieuse liégeoise témoigne d'une dextérité et d'un art remarquables qui en font sa réputation. Des maîtres de premier plan se distinguent : Henri Zutman, vers 1500, l'orfèvre de la cathédrale ; vers 1650, Aymond Voës occupé à la châsse de sainte Odile de Huy, ainsi que Jean Goesin, auteur du bel ostensorio du Trésor de Malmedy et des bustes de saint Poppon à Stavelot et de saint Hadelin à Visé. Henri de Flémal (1610-1685) (fig. 29 et 30), dont les belles statuettes (fig. 31) en argent jadis à l'église Saint-Jean-Baptiste de Liège font la fierté du Trésor de Liège, est le frère du peintre et chanoine-chantre de Saint-Paul Bertholet Flémal, qui réalisa la grande toile du maître-autel de sa collégiale favorite, une *Conversion de Saint-Paul* (fig. 32), aujourd'hui, par le plus grand hasard de l'histoire et de la Révolution française, exilée et eseuilée au Musée des Augustins de Toulouse.

La châsse de sainte Lutgarde à Ittre est une orfèvrerie liégeoise de 1624 dont une scène est indirectement inspirée d'une gravure de Corneille Galle d'Anvers. Au Trésor de Liège, Charles de Hontoir est l'auteur d'un ostensorio-soleil de 1697-1698 (fig. 33 et 34), et Nicolas Grisart de la Vierge des Tanneurs (fig. 35) de l'église Saint-Pholien de 1687-1688. Guillaume-René Lamotte (1707-1780) est un beau représentant du rococo liégeois, qui perdurera jusque 1780, avec la pétulance de sa rocaille. C'est l'époque (1750-1775) des calices aux côtés torsés (fig. 36) – « le travail en torche » pour reprendre l'expression du temps. Quant à cette Vierge dite des Avocats, la plus grande et la plus belle des Vierges en argent, provenant du couvent des Jésuites wallons de Liège (1664) mais sans poinçons, est-elle trop belle pour être liégeoise ?

La grande variété et la beauté fascinante des orfèvreries civiles liégeoises méritent vraiment qu'on les énumère : couvercles et garnitures de broc (à bière), gobelets, supports de bouteille à eau minérale, soucoupes de tasse trembleuse, bénitiers et crucifix d'appartement, cadres de miroirs, flambeaux, paires de mouchettes et tombeau à mouchettes, bougeoirs et accessoires, éteignoirs, candélabres, brosse à habits, différentes sortes de boîtes, dont une curieuse boîte à mouches et boîtes à épingles, ciseaux, tabatières, pommeaux de canne, sonnettes, cuillers de baptême, saupoudreuses, « guéridons » (plateaux de présentation à pied central), surtout de tables, différentes sortes de plats, de dra-

Fig. 29
Liège, Trésor de la
cathédrale, calice en argent
doré au poinçon HF, Liège,
Henri de Flémal, vers 1660.
Photo G. Focant © SPW,
Patrimoine



Fig. 30
Liège, Trésor de la
cathédrale, calice en argent
doré au poinçon HF, Liège,
Henri de Flémal, vers 1660.
Photo G. Focant © SPW,
Patrimoine





< Fig. 31
Liège, Trésor de la
cathédrale, statuettes-
reliquaires de Notre-Dame
de Piété (1663) et de saint
Jean-Baptiste (1656), Liège,
Henri Flémal.
Photo G. Focant© SPW,
Patrimoine



Fig. 32
Bertholet Flémal,
Conversion de saint Paul,
Toulouse, Musée des
Augustins
© Toulouse, Musée des
Augustins

Fig. 33 et 34
Liège, Trésor de la
cathédrale, ostensor-soleil,
Liège, Charles de Hontoir,
1697-1698.
Photo G. Focant © SPW,
Patrimoine



Fig. 35
Liège, Trésor de la
cathédrale, Notre-Dame
des Tanneurs, Liège, Nicolas
Grisart, 1687.
Photo G. Focant © SPW,
Patrimoine



Fig. 36
Liège, Trésor de la
cathédrale, cinq calices aux
côtes torses, Liège, André
Forêt, 1776.
Photo G. Focant © SPW,
Patrimoine



geoirs, écuelles, rafraîchissoir, aiguïères et bassins, bassins à rafraîchir, couverts, assiettes, jattes, louches, pelles à tarte (« truelles de table »), moutardiers, huiliers, pots à sucre, salières, saucières, pots à lait, pots verseurs, verseuses, samovars, théières et boîtes à thé, bouilloires, chocolatières, fontaines de tables... ce sont des pièces « faites plus pour servir que pour décorer » (Bertrand de Schaetzen). Ce qui n'empêche pas d'admirer, parmi les œuvres conservées, le couvercle et la garniture de broc d'Aymond Voes (1633), la brosse à habits de François Mivion (1693-1694), les fontaines de table dont celle de Jean-François Knaeps d'orfèvre) ou un surtout de table de 1721-1722, et de retrouver ici le nom de maîtres importants qui se sont illustrés aussi dans l'orfèvrerie religieuse. Quoi de plus normal dans une principauté ecclésiastique ! Quelques objets appellent une explication : ces « pots à ouille », sortes de soupières à couvercle, avec des anses : l'une de l'orfèvre Nicolas Berleur de 1783 (le fretel, bouton terminal en forme de fruit, représente un artichaut dont les feuilles rayonnent sur une part importante du couvercle) et l'autre néoclassique du même orfèvre de 1793, avec des anses en forme de grecque d'un modernisme avéré. Un exemplaire unique de 1778 d'une « lampe à brûler le cordon », lampe à cire qui s'éteignait automatiquement après un temps défini par la longueur du cordon enduit de cire engagé. Cet inventaire, que nous donnons volontairement pour insister sur la variété d'objets, à partir de pièces encore conservées aujourd'hui, notamment en collections privées, fait penser aux archives d'argenterie, comme ce « Répertoire des vaisselles d'argent retrouvées dans la maison de Monsieur le Bourgmestre de Foullon... (1729) » « qui donne un aperçu du train de vie de la noblesse d'offices, à Liège, au XVII^e et au début du XVIII^e siècle » (Berthe Lhoist) : s'y ordonnent une quarantaine de rubriques, du « goublet à médecine » au « porteplat d'argent à trois pieds », mais malheureusement aucune pièce n'a encore pu être identifiée.

En matière d'armes à feu, la maîtrise du métal se manifeste pareillement par la gravure, la ciselure et l'incrustation selon les styles décoratifs en vogue (Claude Gaier).

Avec les croix, pendants d'oreille et bagues, offerts et sertis sur certains ostensoirs (fig. 37), nous croisons une spécialisation du métier d'orfèvre, la bijouterie et la joaillerie, d'une part tout ce qui sert d'ornement vestimentaire, et, d'autre part, l'art de mettre en œuvre les

pierres précieuses. Que de portraits montrent aussi anneaux et bagues, bracelets, chaînes et pendentifs, colliers, croix et parures diverses ! Et que dire des fameuses croix pectorales des chanoines de Saint-Lambert, à l'image émaillée de la Vierge et de saint Lambert (Liège, Trésor de la cathédrale), bijoux souvent remaniés et remis à la mode ou de ceux offerts et décorant le buste de saint Lambert ! L'art du camée ou de l'intaille, l'attrait de la perle ou la taille du diamant se partagent les goûts des époques. Avec le témoignage des archives, on en déduit que les Liégeois ont travaillé et commercé dans le domaine. L'orfèvre Pierre de Fraisne le Jeune est en contact, en 1642, avec la reine Christine de Suède et, plus célèbre, Jean-Henrotay se rend à Saint-Pétersbourg en 1762 pour réaliser la couronne de la tsarine Catherine II. Les bijoux que l'on expertise et qui se retrouvent dans les inventaires familiaux « constituent incontestablement un bon indice du niveau de fortune [et] permettent de situer chaque individu dans la hiérarchie sociale du temps » (Lydia Brennet).

À Liège, à côté de la cité de Liège, il y a les « bonnes villes », celles dont les représentants siégeaient dans l'État Tiers aux assemblées d'États (en Wallonie : Châtelet, Ciney, Couvin, Dinant, Fosse, Huy, Thuin, Verviers, Visé et Waremme). La profession y est réglementée et le poinçonnage s'y opère comme dans la Cité, avec en plus une marque distinctive de la ville. « La clientèle civile pouvait assurer à l'orfèvre une charge de base en lui passant commande de pièces pour le service de la table ou pour la toilette, en lui confiant des travaux de bijouterie ou en lui faisant graver sceaux-matrices et cachets-breloques. Mais c'était principalement la clientèle religieuse qui faisait vivre les orfèvres. [...] Un appoint non négligeable en commande d'orfèvrerie provenaient des nombreuses compagnies de tir, des chambres de rhétorique et des corporations : colliers de dignitaires, " papegaaien ", plaques commémoratives et insignes complétaient l'éventail de la production d'un orfèvre régional » (Jean-Jacques van Ormelingen). Petites villes, petite bourgeoisie, petits moyens : l'endogamie et la constitution de familles ou de dynasties d'orfèvres locaux ne favorisent pas toujours la création : un certain provincialisme et un retard par rapport à la mode de la capitale s'y perçoivent. À Dinant, les Sibert et les Nalinne se partagent la profession. À Huy, le poinçon montre un château à trois tours crénelées ; au Moyen Âge, la ville est célèbre dans

Fig. 37
Liège, Trésor de la
cathédrale, don du Carmel
de Mehagne, ostensor-soleil
des carmélites de Liège,
1636, enrichi de diamants.
Photo G. Focant © SPW,
Patrimoine



le domaine de l'orfèvrerie, qui relevait du métier des febvres, dont le premier règlement connu date de 1331 ; on retiendra les clés magistrales de 1699 de Simon van Leemputte (Huy, Musée communal), symboles du pouvoir des bourgmestres de Huy et de l'inviolabilité du statut de bourgeoisie. À Visé s'établit l'orfèvre liégeois Bertholet Labeen, actif de 1710-1725, et l'on trouve le poinçon des armoiries de la ville de Visé devant un peron sur des pièces religieuses. Waremme et Verviers, la dernière des bonnes Villes en 1651, révéleront-elles un jour l'activité d'orfèvres ?

Quant à la numismatique, elle nous intéresse car les graveurs sont aussi souvent orfèvres. Les meilleurs ciseleurs excellent tout autant dans les monnaies que dans les médailles commémoratives. Les Liégeois sont passés maîtres dans cet art difficile et précis dès le XVII^e siècle. Jean Warin († 1672), « conducteur de la monnaie, tailleur général des monnaies, contrôleur général des poinçons et effigies », travaille pour Louis XIV et est reconnu comme un maître incontesté par ses contemporains. Son fils François poursuit son œuvre. Paris, à l'époque, compte une colonie d'artistes liégeois de talent comme les graveurs Michel Natalis et les Waldor. Henri Flémal, orfèvre de la cathédrale, réalise une médaille coulée en or en 1663 pour commémorer la reconstruction du pont des Arches, le pont principal de la cité, Nicolas-François Mivion un jeton pour le millénaire de la mort de saint Lambert (1696), et Gangulphe Duvivier, également graveur de monnaie, une médaille pour la reconstruction de l'hôtel de Ville de Liège, en 1714. Jean Duvivier (1687-1761), « graveur des Médailles du Roi » immortalise les grands événements des règnes de Louis XIV et de Louis XV, suivi par son fils Benjamin (1730-1819). Philippe Joseph Jacoby (1763-1784) nous ramène à Liège, avec celle de la fondation de la Société d'Émulation. L'excellence des graveurs liégeois est vraiment reconnue. « On raconte qu'à la mort de Jean Duvivier, Marigny, surintendant des bâtiments, se souvenant que Warin avait été le graveur de Louis XIV, aurait dit au roi Louis XV : « trouvons-nous un autre Liégeois pour cet emploi puisqu'il n'y a que les artistes de cette nation pour bien graver les profils des rois de France ? » (Marie-Georges Nicolas).

La dinanderie, religieuse et civile, mérite encore un petit détour. À Saint-Paul de Liège subsistent l'aigle-lutrin en bronze doré de Jean Del Cour († 1707), « un émule

du Bernin à Liège » (Michel Lefftz), « le seul artiste wallon d'esprit authentiquement baroque » (Jean-Patrick Duchesne), ainsi que le Christ du pont des Arches, dont le modèle en bois fut coulé en bronze par Perpète Wespim de Dinant. La porte de clôture de chœur vers 1712. Les Dusart de Dinant réalisent – et signent : « A DINANT PAR DUSART » – des rafraîchissoirs pour bouteilles, des plateaux à offrandes... sans oublier des lampes de sanctuaire et des lustres. De même la dynastie des Nalinne, auteurs des portes de clôture du chœur à Fosses (1756). Pierre Chaboteaux de Dinant réalise des chandeliers pour Saint-Brice de Tournai (1640), semblables à d'autres de la collégiale de Dinant ou de l'église de Foy-Notre-Dame, et la magnifique porte en laiton coulé doré (1643) de Saint-Paul de Liège. Nous pourrions prolonger par un « florilège du fer forgé liégeois », si bien étudié par Bernard Wodon, mais cela nous entraînerait un peu trop loin.

Les Pays-Bas espagnols, puis autrichiens

Avec un roi aussi catholique que Philippe II (1555-1598), qui réussit, en 1559, à faire créer par Rome de nouveaux évêchés aux Pays-Bas, conçus comme une consolidation de sa politique, et une Contre-Réforme en pleine reconquête, bref, avec une pareille alliance entre Église et État, on pourrait s'attendre à une orfèvrerie religieuse locale à la hauteur. Ce n'est pas le cas d'après ce qui est conservé, peut-être à cause de l'horrible guerre qui déchire le nord et le sud, et les pillages qui s'en suivirent. Quelques châsses gardent encore les formes d'antan : celle de saint Macaire (Gand, cathédrale) de l'orfèvre montois Hugues de la Vigne (1616) ou toutes celles de l'orfèvre namurois Henri Libert : de sainte Rolende à Gerpinnes (1598), de saint Bertuin à Malonne (1601), de la bienheureuse Marie d'Oignies à Nivelles (1608), de saint Victor à Fleurus (1612) ou de saint Pierre à Thy-le-Château (1617). C'est à Hugues de la Vigne (1585-ca 1640) que l'on doit le plus remarquable de l'orfèvrerie montoise conservée ; son poinçon est un cheval passant vers la gauche et il n'hésite pas à graver par deux fois son nom sur la châsse de saint Macaire. Le grand ostensor aux poinçons de Mons (fig. 38), de 1661, de l'orfèvre François Laoust (Liège, Trésor de la cathédrale) est très spectaculaire, en vermeil avec son soleil à rayons courts et ses anges adorateurs : névoque-t-il pas un peu en réduction, avec ses quatre colonnes torsées, le maître-autel de Saint-Pierre de Rome ? Son poinçon est

Fig. 38
Liège, Trésor de la
cathédrale, ostensor de
François Laoust, Mons, 1661.
Photo G. Focant © SPW,
Patrimoine



une gerbe qui évoque à la fois le mois de la moisson et son nom. Les bustes et statuettes reliquaires font aussi succès : le buste de Marie d'Oignies par Henri Libert de l'église d'Aiseau (1622), le buste de saint Perpète de la collégiale de Dinant, œuvre majeure de l'orfèvre d'Ath Philippe Lenoir (1671), le buste de saint Feuillen de Fosses par le Namurois Thierry Libert (1682). Lenoir réalise aussi des coffrets-reliquaires de saint Éloi et de sainte Ursule, garnis de guirlandes de fruits et encadrés d'anges cambrés sur les pieds des reliquaires (Lessines, Hôpital Notre-Dame à la Rose) ; son buste de Perpète est un buste posé sur un socle en bois décoré. Le socle du buste de sainte Begge d'Andenne (1732) est de Pierre-Martin Chenu, orfèvre namurois « de première classe », aussi bien dans le religieux que dans le civil. Quelques ostensoirs namurois de belle facture, quoiqu'assez traditionnels : P. Wanesson de l'église de Sart-Bernard (XVII^e siècle), ceux de Pierre Torquemada des églises de Lincent (1777) et de Bothey (1720), ou de Nicolas-Joseph Wodon de Franc-Waret (1764). En 1644, Arnould de Glarges est l'auteur de l'ostensoir de l'église de Wannebecq (Lessines) aux poinçons d'Ath, qui allie la tradition Renaissance au baroque naissant.

Dès le XVII^e siècle, l'argent afflue du Nouveau Monde et permet la thésaurisation dans des vaisselles de table. Les poinçons corporatifs garantissent les œuvres et s'inspirent souvent des armoiries de la ville : un château fort pour Mons et une tour pour Tournai, croix communale (posée sur trois gradins) à Ath, crosse d'abbesse à Nivelles entre les lettres N et L, V surmonté d'une fleur de lys à Virton, un lion surmonté du briquet de Bourgogne pour Namur... En 1683, 1736 et 1749, les souverains promulguèrent des règlements concernant les orfèvres aux Pays-Bas. Chaque orfèvre appose son propre poinçon, enregistré dans chaque centre de production, soit leurs initiales en deux ou trois lettres qui les rappellent, parfois en monogramme, plus rarement un emblème figuré. Comme à Liège, la datation de l'objet passe via une lettre de l'alphabet, appelée décanale par allusion aux doyens des corporations, et, à partir de 1749, un poinçon avec les deux derniers chiffres du millésime de l'année en cours ; à Namur, un poinçon de date, millésime à quatre chiffres. Ces rudiments théoriques, ici très résumés, sont en réalité plus compliqués : ils fluctuent selon les périodes, mais ils ajoutent à l'expertise stylistique une précision bien utile de date, l'œil de l'historien de l'art fut-il le plus expérimenté.

« L'abondante production des orfèvres montois (fig. 39) révèle une qualité de facture qui supporte la comparaison avec celle des œuvres créées dans les centres les plus importants » (Lucie Tondreau). Le « registre aux livraisons » de l'orfèvre Arnould Lison de Mons († 1638) énumère tous les objets fabriqués ou vendus par l'orfèvre. Quant à l'orfèvrerie athoise, c'est surtout dans la seconde moitié du XVIII^e siècle qu'elle s'impose et s'affirme par rapport à Mons et Tournai. « Ceux qui habitaient une ville où il n'y avait ni métier, ni doyen, ni jurés des orfèvres, étaient tenus de porter leurs poinçons pour insculpation aux doyens de la ville la plus proche » (Jean Dugnoille). Ainsi Binche, Soignies, et Braine-le-Comte à Mons, Jodoigne, Charleroi à Namur, Nivelles et Enghien à Bruxelles. Pour rappel l'insculpation est la plaque de cuivre avec le poinçon de chaque orfèvre.

Après les guerres de Louis XIV, les Pays-Bas espagnols, devenus autrichiens, connurent, sous le règne de Marie-Thérèse (1740-1780), surtout à partir de son alliance avec la France de Louis XV, « une période de relative prospérité financière et de développement commercial et économique » (Hervé Hasquin). C'est l'époque de l'absolutisme éclairé et le Siècle des Lumières. La haute société s'éprend d'un nouvel art de vivre, fait d'agréments et de plaisirs, d'un confort et d'une hygiène à table, qui font naître, comme à Liège, une extraordinaire variété d'objets. Les buffets à vitrine haute et les tables exposent cette argenterie raffinée qui procure autant de plaisir au toucher qu'à la vue. Les propriétaires, – une bourgeoisie qui imite la cour, – y manifestent avec éclat leur fortune. Selon un témoignage de la fin du XVIII^e siècle, « le bourgeois commence par un huilier ou une soupière, mais le jour qu'il a de la vaisselle plate, il va chez ceux qu'il n'a plus vus depuis longtemps pour les inviter à un dîner ».

Pour les « boissons exotiques », chocolat, thé et café, sont créés de nouveaux récipients. Les collections privées en conservent de superbes témoins. Nous ne retiendrons que quelques exemples parmi les collections publiques. Aux poinçons de Mons, un somptueux ensemble, très Louis XIV, fait d'une aiguillère et d'un bassin très chantourné au riche décor (1723-1724) (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire). Jean-François-Joseph Beghin (1727-1787) est sans conteste l'orfèvre le plus illustre des Pays-Bas autrichiens, tiraillé entre rococo et néoclassicisme ; il est surtout notoire par les



Fig. 39
Anvers, Musée de
l'Orfèvrerie Sterckshof,
aiguière et bassin, Mons,
Jacques Levieux, 1691
© Hugo Maertens, Bruges

luxueux services de table, destinés à des familles patri-
ciennes montoises où s'étalent, sur les couvercles, des
natures mortes d'une facture admirable, mêlant per-
drix, chou, dauphin, oiseau, écrevisse, aubergine, poi-
reau, rave... (Seneffe, Château, 1766 et Mons, Musée
Maison Jean Lescarts, 1780).

C'est l'âge d'or de l'orfèvrerie tournaisienne : ces su-
perbes pots à oïlle sur présentoir, surmontés d'une na-
ture morte, l'un de 1775 par Marc Le Febvre I et l'autre
par Jean-François Le Febvre (Tournai, Musée d'His-
toire et d'Archéologie) (fig. 40). À Namur, au Musée de
Croix, aux poinçons de Namur : vers 1650, par Jacques
Grusenne II une écuelle avec sa monture en vermeil en-
serrant une pièce de porcelaine chinoise, en 168(4?) un
coffret rectangulaire couvert de grosses fleurs ciselées
par Nicolas Rosart, et un service à café par Antoine-
Joseph Bodart de 1793.

Le règne de Joseph II († 1790) est celui « d'un souve-
rain qui poursuivit tantôt avec habileté tantôt avec ma-
ladresse le bonheur de ses peuples et le renforcement
de l'État » (Hervé Hasquin). « Que seul l'amour du bien
public nous guide », comme l'écrivait l'empereur. Jean-
Louis Philippront d'Ath réalise des cafetières (fig. 41),
comme celle de 1783 (Anvers, Musée de l'Orfèvrerie
Sterckshof), ou des chocolatières d'Ath, qui ont sou-
vent un bec en forme de dauphin, hissant de feuillages,
comme celle de 1789 (Château de Laarne). De Tournai,
de 1787, cette soupière dont le corps bombé est som-
mé d'un artichaut et son feuillage entouré d'huîtres, de
pois et d'une écrevisse. Jacques Lefebvre-Caters réalise
en 1788 pour le comte de Mérode, ambassadeur d'Au-
triche en Hollande, une garniture de table comprenant
pas moins de quatre soupières sur présentoir, huit sau-
cières et deux candélabres à six branches ; sa réputation
lui vaudra commande à la cour de Danemark en 1800.

Avec des causes très diverses, les révolutions dans
les terres wallonnes, en Europe comme en Amérique,
sont proches. Les changements de goûts et *in fine* la
Révolution française causèrent des pertes considé-
rables dans l'orfèvrerie en Wallonie, à en juger par les
descriptions des sources écrites.

À l'époque moderne, l'orfèvrerie wallonne témoigne
d'une qualité artistique de très haut niveau, dans la fou-
lée de sa tradition médiévale. Les pièces les plus soi-

gnées, qu'elles soient civiles ou religieuses, sorties des
ateliers de Liège, Mons, Tournai, Namur ou Ath, tiennent
bien la comparaison avec la production des centres
extérieurs les plus appréciés. Si vous n'en êtes pas
convaincus et croyez à du chauvinisme, jugez-en vous-
même lorsqu'à l'étranger vous observerez des œuvres
d'orfèvrerie locales de même époque.

Et après l'Ancien Régime ?

La Révolution va provoquer une nouvelle coupure et l'or-
fèvrerie, comme tous les domaines, s'adaptera. À Liège,
comme marques officielles, le bonnet phrygien et le coq
remplacent l'aigle bicéphale d'Ancien Régime et les ar-
moiries épiscopales. En 1797 sera publiée une loi fran-
çaise *relative à la surveillance du titre et à la perception
des droits de garantie des matières et ouvrages d'or et
d'argent*. Cette loi restera en vigueur jusqu'en 1868,
date de sa suppression par la loi belge *relative à la li-
berté du travail des matières d'or et d'argent*. En 1798,
des bureaux de garantie sont organisés et des plaques
d'insculpation, avec nom et poinçon des orfèvres, dépo-
sées. Les marques officielles changèrent encore selon
les régimes.

La place et le temps nous manquent pour poursuivre ici
avec la même documentation et de la même manière
le voyage dans le temps. Il ne faut pas croire pour au-
tant que l'histoire de l'orfèvrerie wallonne s'arrête avec
la Révolution. Il conviendrait aussi de mieux distinguer
les métiers de bijoutier, de joaillier, d'orfèvre... Nous ne
résistons pourtant pas de prendre deux exemples illus-
tratifs, l'un pour le XIX^e et l'autre au XX^e siècle.

Au XIX^e siècle, l'historicisme redécouvre et ressus-
cite le Moyen Âge, âge idéal de la construction des ca-
thédrales et de la création des communes, considéré
comme le temps de l'équilibre harmonieux entre le divin
et l'humain. Les ruines laissées par la Révolution (Saint-
Lambert, Villers...) fournissent matière à inspiration et
à la nostalgie du passé médiéval. Jules Helbig (1821-
1906) et son ami le baron Jean-Baptiste Béthune (1821-
1894) sont les théoriciens du mouvement Saint-Luc,
dont les publications et les Écoles assurent le rayon-
nement de principes esthétiques, nourris de soucis ar-
chéologiques d'un Moyen Âge glorifié et de sentiments
religieux forts. Est sublimé voire renforcé l'aspect ogival
des monuments. Le nouvel État belge est à la recherche

de racines historiques et le néo-gothique devient « synonyme d'art national [...], dont la ferveur ne tiédira que dans le premier quart du XX^e siècle » (Isabelle Graulich). Le romantisme en favorise le développement. La production religieuse s'exprime dans des styles historiques, une imitation ou plutôt une réinterprétation « néo » : néo-roman, néo-gothique... voire un certain éclectisme, et l'on pourrait aussi distinguer le « néo-mosan », par référence et admiration des grandes châsses mosanes. Le Grand Curtius conserve les archives de la famille Dehin, qui compte quatre générations de dinandiers-orfèvres, depuis Jean-Joseph († 1879), établis à Liège jusque dans les années 1970, et le Musée d'Eupen a reconstitué l'atelier des Toussaint, depuis Frédéric († 1875), dont trois générations d'orfèvres travaillèrent à Eupen, depuis le milieu du XIX^e siècle jusque dans les années 1940. Si ainsi un certain traditionalisme s'exprime, il n'est pas sans réalisation de qualité voire spectaculaire comme la châsse de saint Lambert, projet élaboré dès 1883, et confié de 1893 à 1896 à l'Atelier Joseph Wilmotte et fils « dans le style vrai du XII^e siècle », où l'historicisme s'exprime à souhait, guidé par de savantes recherches sur la vie du saint patron du diocèse. De même, en 1883, des Frères Dehin, la châsse des Apôtres (fig. 42) pour enrichir la nouvelle cathédrale de Liège (Liège, Trésor de la cathédrale), en laiton coulé, ciselé, gravé et doré, les statuettes en argent coulé et ciselé, avec émaux, nielle, pierres et verroteries, ou en 1887 cet impressionnant ostensor (fig. 43) d'un mètre de haut de Joseph Wilmotte, pour la cathédrale d'Angers, selon l'historien d'art angevin Louis de Farcy († 1921) : « en style de la fin du XII^e siècle ». Le XIX^e siècle est aussi le « siècle d'or » de l'armurerie liégeoise (Claude Gaier) avec les styles en vogue d'un néo-classicisme tardif à un éclectisme exubérant.

Quant au XX^e siècle, les Wallons poursuivent à nouveau les efforts de leurs ancêtres. Un seul exemple pour terminer : l'École des Métiers d'Art de Maredsous, créée en 1903 pour former des artisans de haut niveau, notamment en orfèvrerie, qui devient atelier dès 1919. La destruction des églises pendant la première guerre suscite des commandes de mobilier liturgique où se déversent les derniers feux du néogothique. L'École s'ouvre aux nouveaux courants artistiques et sa renommée s'internationalise. En 1964, elle est incorporée à l'Institut des Arts et Techniques artisanales de Namur. En sont issus les sculpteurs Émile Souply, Jean Willame, Marcel

Nullens, créateurs d'œuvres monumentales en métal, et surtout Félix Roulin, également orfèvre et dinandier, artiste de renommée internationale, dont l'atelier est à Biesmerée (Mettet, Namur), qui réalise la nouvelle châsse de sainte Gertrude de Nivelles, châsse « articulée » pour répondre à des exigences liturgiques (1979-1983). Formé également à Maredsous, Philippe Denis († 1978) (fig. 44) se lança de 1945 à 1966 dans l'orfèvrerie profane et religieuse (églises américaines et belges). Dans ce qu'il appelait la « technique du signal », il est l'auteur de l'anneau ouvert placé sur le toit de l'Institut de Philosophie de Louvain-la-Neuve, symbole de l'ouverture de la nouvelle ville. Si nous terminons par cet artiste, c'est que nous avons envisagé avec sa famille l'installation de son atelier d'orfèvre au Trésor de Liège. Ses outils, donnés à la Paix-Dieu, Centre des Métiers du Patrimoine, permettent aujourd'hui aux élèves des stages de formation au travail de la ciselure, sous la direction de Jacques d'Haegeler, de perpétuer l'art séculaire de la dinanderie.

Sous l'Ancien Régime la part de l'orfèvrerie religieuse est prépondérante. À travers les siècles, le Trésor d'église est stimulateur des arts précieux. Les édifices rassemblent progressivement de véritables collections de reliques de toutes sortes qui impressionnent par leur variété, leur originalité et leur nombre, et sont parées des matières les plus nobles et les plus riches. La liturgie impose une vaisselle d'argent, doré à la face touchant les saintes espèces. C'est ici qu'intervient la notion de richesse, surtout liée à l'orfèvrerie : voici « le trésor d'église » tel qu'il est envisagé concrètement dans la plupart des cas.

La richesse de l'orfèvrerie d'Ancien Régime : matériaux nobles et pierres précieuses

Rédigée dans le dernier quart du VIII^e siècle, la *Vita Trudonis* rapporte que Plectrude, épouse de Pépin II dit de Herstal, fit réaliser un autel d'or et d'argent en l'honneur de saint Trudon pour son abbaye en Hesbaye. L'association du numéraire et du saint transparaît dans l'hagiographie dans des formules qui identifient le saint et ses reliques au vrai trésor. Dans la *Vie* de saint Ursmer de Lobbes, le mot « trésor » désigne le corps du saint, qualifié de « précieux » dans la *Vie* de saint Trond. À cet égard est tout aussi significative l'ambivalence de la fonction de *custos* : c'est l'ecclésiastique qui garde le trésor, mais aussi celui chargé du temporel de l'église.

Fig. 40
Tournai, Musée d'Histoire et
d'Archéologie, soupière,
Tournai, Marc Le Febvre, 1776
© Tournai, Musée d'Histoire
et d'Archéologie



> Fig. 41
Anvers, Musée de
l'Orfèvrerie Sterckshof,
cafetière, Ath, Jean-Louis
Philippront, 1783
© Hugo Maertens, Bruges





Fig. 42
Liège, Trésor de la
cathédrale, châsse des
Apôtres, frères Dehin 1883.
Photo G. Focant © SPW,
Patrimoine

Fig. 43
Angers, ostensor Wilmotte,
1887
© G. Massin-Le Goff



Fig. 44
Œuvre de Philippe Denis,
Vague en laiton poli, L. 45 cm.
© P. Denis



La nature des matériaux fascine : alternance et « abondance d'or, d'argent, d'émaux, de pierres précieuses et de bijoux de toutes espèces »... rien n'est trop beau pour rendre hommage aux corps saints. L'or conduit à l'orfèvrerie mais enrichit aussi les manuscrits, dont certains font partie intégrante des trésors. L'offrande au sanctuaire survient aussi sous forme d'une quantité de métal précieux. D'autre part les pièces de monnaie ou petits bijoux offerts par les pèlerins s'accumulent et sont fondus en lingots.

De tous temps les pierres précieuses ont fasciné : le saphir du talisman de Charlemagne, le « Régent » diamant de la couronne de France, en Angleterre le diamant Cullinan, ou à Liège l'agate de la châsse de saint Lambert, les rubis du tableau-reliquaire de la Sainte Croix ou du buste de saint Lambert. Par leurs couleurs et leur éclat, les pierres précieuses ont aussi, pour les hommes du Moyen Âge, un sens symbolique et des vertus surnaturelles.

Les trésors recèlent d'aiguières ou de calices, de bouteilles ou de burettes de cristal de roche fatimides. Tous ces gobelets furent transformés en récipients à reliques, comme ceux des Trésors d'Oignies. La sainte Larme ramenée par l'évêque de Liège du concile du Latran en 1215 et offerte à l'abbaye de Saint-Laurent de Liège était enfermée, au dire du chroniqueur Jean d'Outremeuse, dans un vase en cristal. À Liège le Répertoire des pierres, perles et autres choses précieuses au coffre ou monument du glorieux patron saint Lambert fait le 4 décembre 1700 mentionne des perles d'Écosse et des saphirs nombreux ; le 14 octobre 1744 « Messieurs étant informés que les pierreries et signanment le bel onix qui ornent la chasse ou repose le corps de saint Lambert sur le jubé de cette Église sont si peu attachées qu'il est facile de les en enracher requierent Mgrs les Directeurs de faire la visite de laditte chasse avec quelques experts et examiner ce qu'il faudrat faire pour les rassurer ». Selon le témoignage de Jean-Philippe Mouhin en 1816, le buste de saint Lambert était « orné d'un rubis fait comme une espèce de médaillon, sur sa poitrine, que les tréfonciers vendirent cinquante mille florins pour faire bombance pendant l'émigration ».

Enfin, des objets du Trésor sont parfois mis en gage. C'est le cas à Liège, en 1483, pour servir de garantie à un emprunt pour Guillaume de la Marck, assassin du

prince-évêque Louis de Bourbon, pour soutenir la candidature de son fils à l'épiscopat ; les pièces sont transportées à Paris et, en 1494, le còûtre va les récupérer.

Les reliques constituent un vrai capital pour une église : elles en sont sa richesse spirituelle, tandis que les reliquaires en sont la richesse matérielle, réserve monétaire gelée où puiser en fonction des circonstances. Leur renommée assure des bénéfices par les offrandes au(x) saint(s) faites lors des pèlerinages.

On l'a vu, partout en Wallonie, une orfèvrerie civile côtoie l'orfèvrerie religieuse, sans jamais la surpasser en nombre, mais peut-être en variété et fantaisie. La macrophotographie met bien en évidence la finesse de la gravure, la prouesse de la ciselure, la maîtrise des techniques dans des matériaux éclatants qui illuminent les tables bourgeoises comme les tables sacrées.

Et au terme du voyage...

Au terme de cette découverte de l'orfèvrerie wallonne, comment ne pas être étonné, voire subjugué, par son importance, par sa variété, par sa longévité et par la qualité du travail de ces hommes d'exception que furent les orfèvres qui font briller et scintiller... la Wallonie ? La création en 1982 d'une Académie d'Histoire de l'Orfèvrerie en Belgique prouve toute l'importance de cet art dit mineur, en Wallonie en particulier.

Nous n'avons pas connu Suzanne Collon-Gevaert mais il est à parier, lorsqu'on compulse l'abondante bibliographie parue depuis son ouvrage classique sur l'histoire des arts du métal en Belgique, que, de nos jours, elle aurait écrit un volume uniquement consacré à l'orfèvrerie wallonne, comme nous la définissions plus haut.

Vers 2003, dans le premier projet de scénographie du Trésor de la cathédrale de Liège, nous avons imaginé d'y installer un atelier d'orfèvrerie, pour documenter le visiteur, en y invitant des orfèvres contemporains à venir y travailler. D'un point de vue du grand public, c'était encore renforcer l'image du trésor d'église, qui est bien plus qu'un seul rassemblement clinquant et ostentatoire de pièces d'argent et d'or, même si c'en est une composante majeure. Peut-être pourrions-nous le concevoir à nouveau, au moment où nous entamons la rénovation de l'aile est du cloître de la cathédrale de Liège, endroit

préalablement envisagé pour son installation. La muséologie se conçoit aussi pour l'intérêt du public et une didactique est indispensable à l'attrait du Trésor, centre d'interprétation créé par la Région wallonne.

La RTBF valorise le patrimoine wallon à travers son artisanat et son industrie. Elle ressuscite, comme dans le chant des Wallons, « des omes sincieux k'anôblschèt leu nom ». La première émission a ainsi ouvert la porte sur le mystère et la splendeur des trésors. Le documentaire joint au livre décortique le génie de l'art séculaire de l'orfèvrerie wallonne et en suit le développement jusqu'à nos jours. Projeté conjointement au Trésor de Liège et à Klosterneubourg, le remarquable film réalisé sur le célèbre retable, combine passé et présent sur une œuvre reconnue du patrimoine de l'Unesco, d'un orfèvre lié au sillon mosan.

Orientation bibliographique

Notre contribution vise à documenter principalement les sujets retenus par l'émission de la RTBF, tout en tentant une synthèse de l'art et l'histoire de l'orfèvrerie en Wallonie, et à renvoyer ci-dessous à une bibliographie générale sommaire, pour de plus amples informations. Nous avons laissé de côté l'étude des ressources naturelles du pays et des progrès techniques en Wallonie.

À propos de la Meuse, « fleuve sacré », dont nous revendiquons l'expression, à l'instar d'autres fleuves et d'autres civilisations, cfr notre article « Reliques en pays mosan au Moyen Âge (IV^e-XII^e siècles) », Paris, Pecia, 2005, p. 339-353.

Nous remercions de leur aide technique et pratique Messieurs Julien Maquet, Guy Focant, Georges Goosse, Albert Kelders, Adrien Maertens de Noordhout, Benoît Denis et Mesdames Geneviève Denis, Nelly Maréchal, Danielle Marée et Sonia Raschevitch.

Sœur Suzanne Vandecan, Conservatrice honoraire du Trésor d'Oignies, a droit à toute notre reconnaissance pour nous avoir autorisé plusieurs fois le prêt d'œuvres du Trésor d'Oignies, notamment à Beaune et à Liège, récemment encore pour notre exposition Les plus belles statues de la Vierge en pays de Liège (XI^e-XVIII^e siècle), Liège, 2008.

Bibliographie

7000 ans d'art et d'histoire au Grand Curtius, Bruxelles, 2009.

Académie (L) d'Histoire de l'Orfèvrerie en Belgique publie une Newsletter.

ARMINJON, C. et BILIMOFF, M., Métal. *Vocabulaire technique*, Paris, 1998. *Art (L) flamand et hollandais. Le siècle des Primitifs 1380-1520*, Paris, 2003. *Auswahlkatalog I, Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln*, Cologne, 2007.

BALACE, S., *La croix Inv. 2991 des MRAH provenant de Saint-Ghislain, dans Bulletin des Musées royaux d'Art & d'Histoire*, Bruxelles, 1999, p. 207-222.

Id., *La salle aux trésors*, Turnhout, 1999.

BARRERA Y VIDAL, A., DEWANCKEL, G. et LEMEUNIER, A., *La châsse de saint Domitien de Huy et sa restauration*, Huy, 2005.

BARLET, J. et VAN DEN BOSCHE, B., *L'art mosan*, Liège, 2007.

BAUDOUIN, P., COLMAN, P. et GOETHALS, D., *Orfèvrerie en Belgique XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris-Gembloux, 1988; 2^e éd., Bruxelles, 1998.

BERTRAND, É., *Phylactère, dans Sculptures et objets d'art précieux du XII^e au XVI^e siècle*, Paris, 1993, p. 14-29.

BRASSINNE, J., *L'orfèvrerie civile liégeoise*, Liège, 4 vol., 1935-1948.

BRENNET, L., *Le bijou à Liège aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 93, 1981, p. 5-150.

CAILLET, J.-P. (éd.), *L'art au Moyen Âge*, Paris, 1995.

Catalogue des expositions d'art et d'histoire : *Lambert Lombard*, Liège, 1968; *Liège & Bourgogne*, Liège, 1968; Verviers, 1968; *The Year 1200*, New York, 1970; Flostoy, 1970; *Rhin-Meuse. Art & civilisation 800-1400*, Cologne-Bruxelles, 1972; *Le siècle de Louis XIV au pays de Liège*, Liège, 1975; Waremme, 1979; *Le siècle des Lumières dans la principauté de Liège*, Liège, 1980; *Orfèvrerie hutoise XVII^e-XVIII^e siècles*, Huy, 1980; Marche-en-Famenne, 1980; *La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire*, Liège, 1981; Durbuy, 1982; *Childéric-Clovis (482-1982)*, Tournai, 1982; Huy, 1984; *La Neustrie*, Rouen, 1985; 1770-1830 *Autour du néo-classicisme en Belgique*, Bruxelles, 1985; *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie de collections privées*, Gand, 1985;

Herstal, 1985; *Les grands orfèvres du Hainaut*, Bruxelles, 1988; *Ornamenta ecclesiae*, Cologne, 1985; Visé, 1988; Amay, 1989; Liège, *Saint-Martin*, 1990; *L'orfèvrerie civile ancienne du Pays de Liège*, Liège, 1991; *Le néo-gothique en Wallonie*, Namur, 1991; *Les Vikings... Les Scandinaves et l'Europe 800-1200*, Paris, 1992; *Orfèvreries namuroises 1500-1800*, Namur, 1994; *Un trésor gothique. La châsse de Nivelles*, Cologne-Paris, 1995-1996; *Dorures, brocarts et glacis*, Namur, 1995; *Trésors du Condroz*, Conjoux, 1999; *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e-XII^e siècle)*, Liège, 2000; *Le Maître de Waha*, Marche-en-Famenne, 2000; *Vers la modernité. Le XIX^e siècle au pays de Liège*, 2001; *Art en Namurois*, Namur, 2001; *Autour d'Hugo d'Oignies*, Namur, 2003; *Trésors de cathédrales d'Europe. Liège à Beaune*, 2005; *Art du laiton. Dinanderie*, Namur, 2005; *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe (V^e-XVIII^e siècle)*, Bruxelles, 2007; *Rome et les barbares*, Venise, 2008; *Wibald de Stavelot*, Stavelot, 2009.

CHARRON, P. et GUILLOUËT, J.-M., *Dictionnaire d'Histoire de l'Art du Moyen Âge*, Paris, 2009.

COLLON-GEVAERT, S., *Histoire des arts du métal en Belgique*, 2 vol., Bruxelles, 1951.

COLMAN, P., *L'orfèvrerie religieuse liégeoise. Du XV^e siècle à la Révolution*, Liège, 1966.

Id., *L'orfèvre liégeois Jean Henrotay, co-auteur de la couronne impériale de Catherine II, dans Bulletin de la Société royale « Le Vieux-Liège »*, n° 140, 1963, p. 229-238.

Id., *Un orfèvre liégeois à la cour de Christine de Suède, dans La vie en Suède*, 1967, p. 18-22.

Id., *Le style rococo dans l'orfèvrerie en Belgique. Commencements et effacements, dans Rocaille. Rococo, Études sur le XVIII^e siècle*, t. 18, Bruxelles, 1991, p. 121-130.

Id., *Enquêtes sur quelques orfèvres liégeois contemporains du « Roi-soleil »*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 103, 1991, p. 105-123.

Id., *Orfèvres et orfèvrerie à Malmedy, dans Malmedy. Art & Histoire*, t. 1, Malmedy, 1997, p. 77-87.

Id., *Un tableau bien connu, et cependant méconnu peint par Paul-Joseph Delcloche en 1749 : le « Repas à la cour du prince-évêque Jean-Théodore de Bavière », en réalité « La famille du*

comte de Horion », dans *Chroniques d'Archéologie & d'Histoire du Pays de Liège*, t. 1, n° 4-15, 2001, p. 88-98.

Id., *La madone d'argent des Jésuites wallons*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 103, 2003-2004, p. 125-132.

COLMAN, P. et SNEYERS, R., *Le buste-reliquaire de saint Lambert de la cathédrale de Liège et sa restauration*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. 14, 1973-1974, p. 39-88.

DANGIS, T.-J., *Étains mosans XVII^e-XIX^e siècle*, Namur, 1996.

DE MOFFARTS, A., *L'atelier d'orfèvrerie néogothique Wilmotte. Joseph Wilmotte (1834-1893) un orfèvre au service d'une idéologie*, Mémoire inédit Louvain-la-Neuve, 1992.

DE SCHAEZTEN et COLMAN, P., *Orfèvreries liégeoises*, Anvers, 1976.

DEMOULIN, B. et KUPPER, J.-L. (dir.), *Histoire de la Wallonie. De la Préhistoire au XXI^e siècle*, Toulouse, 2004.

DEWANCKEL, G. et LEMEUNIER, A., *La châsse de saint Mengold de Huy et sa restauration*, Huy, 1998.

DIDIER, R., *À propos du « béry » de Lothaire et l'orfèvrerie des XII^e et XIII^e siècles provenant de l'ancienne abbaye de Waulsort*, dans *Notes waulsortoises*, t. 5, Waulsort, 1987, p. 207-251.

Id., *La châsse de saint Maur de l'ancienne abbaye de Florennes*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 66, 1990, p. 201-247.

Id., *Miseratio Christi, redemptio mundi. Considérations sur l'iconographie de la Passion*, dans *Malmedy. Art & Histoire*, t. 1, *De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine*, Malmedy, 1997, p. 97-148.

DIDIER, R. et al., *La châsse de Notre-Dame de Huy et sa restauration*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. 12, 1970, p. 5-75.

DOYEN, J.-M., *Les ateliers et la circulation monétaires dans l'Entre-Sambre-et-Meuse de la fin du IV^e siècle à l'an mil*, dans *La Principauté de Chimay 1486-1986*, Bruxelles, 1986, p. 85-90.

DUGNOILLE, J. et DUCASTELLE, J.-P., *Orfèvrerie civile athisoise*, Ath, 2006.

DUMOULIN, J. et PYCKE, J., *La cathédrale de Tournai et son trésor*, 3^e éd., Tournai, 1980.

DURAND, J., *L'art au Moyen Âge*, Paris, 1989.

ENGEN, L., *De faux poinçons d'argenteries liégeoises*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 100, 1988, p. 225-232.

Id., *L'orfèvrerie civile en Wallonie*, dans *Un double regard sur 2000 ans d'art wallon*, Tournai, 2000, p. 172-179.

FRITZ, J.-M., *Goldschmiedekunst des Gotik in Mitteleuropa*, Munich, 1982.

GENICOT, L. (dir.), *Histoire de la Wallonie*, Toulouse, 1973.

GEORGE, P., *Reliques & arts précieux en pays mosan. Du haut Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Liège, 2002.

Id., *Les arts au Moyen Âge*, dans MAQUET, J. (dir.), *Le patrimoine médiéval de Wallonie*, Namur, 2005, p. 565-608.

HASQUIN, H., *La Wallonie. Son histoire*, Bruxelles, 1999.

Id., *Joseph II. Catholique anticlérical et réformateur impatient*, Bruxelles, 2007.

Id., *Population, commerce et religion au Siècle des Lumières*, Bruxelles, 2008.

KAIRIS, P.-Y., *Bertholet Flémal et le maître-autel de la cathédrale Saint-Lambert*, dans *Bulletin de la Société royale « Le Vieux-Liège »*, n° 274, 1996, p. 504-526.

KÖTZSCHE, D., *Das Medaillon mit der « Operatio »*, dans *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, t. 15, 1981, p. 145-152.

LASKO, P., *Ars Sacra 800-1200*, 2^e éd., 1994.

LAUER, R., *Der Schrein der Heilige Drei Könige*, Cologne, 2006.

LECLERCQ-MARX, J., *Les signatures d'orfèvres au Moyen Âge. Entre sociologie, théologie et histoire*, dans *Mélanges Michel Hanotiau*, Bruxelles, 2000, p. 89-112.

Id., *Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le haut Moyen Âge. Une première approche*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. 143, 1, Paris, 2001, p. 1-116.

LEFFTZ, M., *Delcour 1631-1707*, Bruxelles, 2007.

LEJEUNE, R. et STIENNON, J., *La Wallonie. Le pays et les hommes*, 2 t., 1977-1978.

LHOIST-COLMAN, B., *La châsse de saint Lambert (1883-1896) à la cathédrale Saint-Paul à Liège*, dans *Bulletin de la Société royale « Le Vieux-Liège »*, no 270, 1995, p. 355-359.

Id., *Le bureau de la garantie des matières d'or et d'argent 1798-1814*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 112 (2001-2002), Liège, 2005, p. 291-333.

MARTINOT, L., WEBER, G. et GEORGE, P., *La clé de saint Hubert*, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n°s 21-22, 1995.

MASSIN-LE GOFF, G., *Un remarquable ostensor liégeois (1887) à Angers*, dans *Bulletin de la Société royale « Le Vieux-Liège »*, n°s 312, 2006, p. 1-5.

MELART-MARGANNE, M. et M.-H., *Cloches & carillons en principautés de Liège et de Stavelot-Malmedy*, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n°s 33-38, 1998. *Mérovingiens (Les). Le monde des morts révèle celui des vivants*, Muséobus de la Communauté française de Belgique, 1988 et *Charlemagne. L'empire retrouvé*, Muséobus, 1990.

MONALLOCHIST, P., *Les fonts de Notre-Dame de Liège, chef-d'œuvre de l'art mosan*, dans *Chroniques d'Archéologie & d'Histoire du Pays de Liège*, t. 1, n°s 14-15, 2001, p. 99-101.

NAVEZ, P.-L. et PEETERS, P., *La châsse de Notre-Dame de Tournai*, Tournai, 2006.

OTTE, M., *La civilisation mérovingienne dans le bassin mosan*, Liège, 1986.

PERIN, P. et DIERKENS, A., *L'art mérovingien. Permanences & innovations*, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n°s 25-26, 1996.

POSKIN, G. et STOKART, P., *Orfèvres namurois 1500-1800*, Namur, 1982. *Regards sur le XVII^e siècle*, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n°s 69-85, 2003. *Soil de Morialmé, Orfèvreries tournaisiennes du XVII^e et du XVIII^e siècles à l'exposition de Tournai*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, t. 64, 1912, p. 163-303.

STRADFORD, N., *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum*, vol. 2, *Northern Romanesque Enamels*, Londres, 1993. *Robert (The) von Hirsch Collection*, t. 2, Londres, 1978.

TONDREAU, L., STILMANT, R., DUGNOILLE, J. et DUPHENIEUX, G., *L'orfèvrerie en Hainaut*, Anvers, 1985.

TOUSSAINT, J. (éd.), *Hugo d'Oignies. Actes du colloque*, Namur, 2004.

VAN DIEVOET, W., *Orfèvres de Liège du XIX^e siècle*, Louvain, 2006.

VERBEEK, M., *Dinant/Dinant : évaluation archéologique en île, ancien couvent des Oblats*, dans *Chronique de l'Archéologie wallonne*, 16, Namur, 2009, p. 204-205.

VERDIER, P., *Un monument inédit de l'art mosan du XII^e siècle : la crucifixion symbolique de la Walters Art Gallery (Baltimore)*, dans *Revue belge d'Archéologie & d'Histoire de l'Art*, t. 30, 1961, p. 115-175.

Id., *La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 13, 1970, p. 1-31.

Id., *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement Dernier*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 19, 1973, p. 97-121 et 109-213.

Id., *Émaux mosans et rhéno-mosans dans les collections américaines*, dans *Revue belge d'Archéologie & d'Histoire de l'Art*, t. 44, 1975, p. 3-84.

VOELKE, W., *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New-York, 1980.

WITTEKIND, S., *Altar-Reliquiar-Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne / Weimar / Vienne, 2004.

WODON, B., *Florilège du fer forgé liégeois au XVIII^e siècle*, Liège, 1988.

Id., *Dictionnaire de l'ornement*, Namur, 2008.

WODON, B., BRESSERS, S. et LAMBERT, J., *Serrurerie et ferronnerie du Moyen Âge à nos jours*, Namur, 1994.

XHAYET, G. et HALLEUX, R. (dir.), *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège* (avec les contributions de C. BAYER, P. GEORGE, R. HALLEUX, J.-L. KUPPER, G. XHAYET, avec bibliographie antérieure, notamment L. HALKIN, B. REUDENBACH, J. LAFONTAINE-DOSOGNE, R. DIDIER et F. BOESFLUG, contra les recherches de P. COLMAN et L. MARTINOT).

YERNAUX, J., *Les grands orfèvres liégeois du XV^e au XVII^e siècle*, dans *Bulletin de la Société d'Art & d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. 34, 1948, p. 35-78.

