

9 Les arts au Moyen Âge



Liège, Trésor de la Cathédrale. Reliquaire de Charles le Téméraire. Détail : le duc Charles tient en mains la relique d'un doigt de saint Lambert. © *Trésor de Liège*.

Les arts au Moyen Âge

Philippe GEORGE

Le « patrimoine médiéval de Wallonie », c'est aussi la peinture, la sculpture et les arts décoratifs. De manière générale, le Moyen Âge n'est-il pas tout autant inscrit dans la mémoire collective aux quatre coins de la Région par l'évocation du Reliquaire de Charles le Téméraire de Liège, de la Bible de Lobbes, de la tapisserie de Tournai ou de la Vierge de Walcourt ? Les exemples choisis montrent d'emblée toute l'importance du religieux, mais ce n'est nullement exclusif.

Un intérieur sans décor est comme un cachot, avec pour seule médiation des murs gris. Or le plaisir existe aussi au Moyen Âge – tous les sens sont en éveil – et il est grand temps de sortir des images d'un Moyen Âge tout austère, tout obscur ou totalement inculte : si les points de vue retenus peuvent contraster, la nature humaine demeure. Dans la reconstitution de l'époque le danger de patchwork guette aussi le scientifique ; si l'on peut féliciter les romans ou les films historiques pour leur documentation, l'on doit toujours rester prudent sur certains clichés qui ont la vie longue.

C'est peut-être aussi par l'art du peintre ou du sculpteur que le « Moyen Âge wallon », une expression à inventer, est le plus connu à l'étranger : que l'on pense aux grandes foires d'antiquaires, aux prix élevés d'œuvres d'art sur le marché, ou aux grandes expositions internationales qui ont bien plus de facilité à montrer une cuillère médiévale de la Société archéologique de Namur qu'une travée complète de l'abbatiale de Villers*. Les œuvres mobiles sont peut-être aussi les plus fragiles dans leur conservation *in situ*. Elles deviennent malgré elles ambassadeurs de la Région un peu partout dans le monde et l'on se plaît à rêver qu'un jour elles puissent acquérir dans les musées toute la fascination et l'estime que la collection privée leur octroie.

Dans la société médiévale où l'écrit est réservé à une élite et où règnent en maîtres l'image et le symbole, l'art joue un rôle considérable. Il constitue aussi le reflet privilégié d'une civilisation imprégnée par la religion. L'art et l'histoire sont comme deux yeux braqués sur le passé médiéval pour découvrir les bases de la culture. La Wallonie n'échappe pas au phénomène historique. Même si son unité politique est récente, son art médiéval constitue le ferment d'une prise de conscience culturelle aux accents régionaux et locaux affirmés.



Liège, Trésor de la Cathédrale, gravure du *Diptychon Leodiense*. © Trésor de Liège.

Les premiers pas mérovingiens (VI^e-VIII^e siècles)

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 ce sou d'or mérovingien de Huy à l'image d'une monnaie romaine (Paris, Cabinet des Médailles) ou la céramique pseudo-sigillée, 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 (ca 480), découverte à Tournai. 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.

Plusieurs diptyques consulaires du Bas Empire furent ultérieurement conservés et réutilisés liturgiquement à Liège et à Tongres. Les consuls romains, puis byzantins, de la fin du IV^e siècle à 541 (date à laquelle Justinien abolit la fonction consulaire) offraient à leur entrée en charge des diptyques en ivoire. Celui d'Anastase, promu consul en 517, a appartenu pendant des siècles à la cathédrale Saint-Lambert* à Liège. Les deux volets en ivoire portent chacun une représentation sculptée en relief du consul trônant devant le tribunal dans l'appareil de sa fonction ; sur le bas, des scènes de jeux (cirque, hippodrome).



▲ Namur, Musée diocésain. Petit reliquaire d'Andenne.
© Musée diocésain.



▲ Amay, Sarcophage de *sancta Chrodoara*.
Photo G. Focant, DPat © MRW.

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. 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, prit son essor dès la fin du VI^e siècle. D'abord monochrome, elle joua 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 bête. Patrick Périn met en évidence la tendance artistique vers l'abstraction. Pour ne prendre que deux exemples, au Vieux Cimetière d'Arlon (Arlon, Musée archéologique, VII^e siècle) furent découverts une *Bulla*, 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 un hasard si le patron des orfèvres est saint Éloi (vers 650).

Réutilisant des matériaux romains, la verrerie artisanale mérovingienne à caractère presque industriel s'orne de symboles chrétiens (croix ou chrisme, alpha-oméga, grappes de raisin, colombes...). La sculpture sur pierre est illustrée par l'arc triomphal (?) de Glons (VII^e siècle) constitué de cinq massifs claveaux d'arcade dont le décor principal de l'intrados est formé d'un entrelac à cinq nervures liées, qui délimite des espaces quasi circulaires meublés de rosettes sur fond de palmettes, à l'origine sans doute polychromés. Les piliers de la chapelle de Hubinne (Hamois) du VIII^e siècle montrent un serpent enroulé autour d'un palmier et prêt à mordre une datte. Une fois encore les sépultures parlent : le sarcophage de « *S(an)c(t)a Chrodoara* » à Amay* (ca 730, Alain Dierkens), découverte archéologique exceptionnelle en 1977, présente sur son couvercle sculpté en faible relief un personnage féminin en pied, vêtu d'une longue robe, et sur les côtés des entrelacs et des pampres, avec inscription au sommet ; celui de saint Ermin à Lobbes († 737) dispose d'un couvercle plus simple décoré en méplat de motifs linéaires, complétés de demi-feuilles stylisées.

La Renaissance carolingienne (VIII^e-IX^e siècles)

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. De l'enluminure carolingienne au caractère somptuaire, les principaux *scriptoria* sont en dehors des frontières (Reims, Echternach, Trèves, Corbie...), même chose pour l'ivoirerie (Metz) ou la taille du cristal de roche. Les œuvres sont fragiles si l'on pense aux mosaïques pariétales ou au stuc. Le terreau est cependant fertile pour l'avenir. La réforme de l'écriture et la naissance de la minuscule caroline conduira au XI^e siècle aux remarquables bibles de Lobbes et de Stavelot.

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 quand 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 : c'est aussi le cas des tissus de haute époque dont la collection du Trésor de Liège est si riche, mais une fois encore une importation. La résurgence des idéaux du classicisme antique et l'œil braqué sur Rome ou sur Byzance sont cependant prometteurs.

Faut-il parler des Vikings et de leur art ? En tout cas, leurs raids et les désastres qu'ils entraînent furent le déclencheur de la reconstruction.

Autour de l'an mil, les « images » de la foi

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 : silhouettes fluettes et ondoyantes au long cou, fronts fuyants, yeux globuleux, barbes touffues, chevelure bouclée ou nattée sur le front, fins plissés courbes, drapé moulant, sens de la vie et du mouvement, personnages détachés de la masse.



▲ Liège, Trésor de la Cathédrale*. Ivoire des Trois Résurrections.
© Trésor de Liège.



▲ Liège, Grand Curtius. Évangélaire de Notger.
© Trésor de Liège.

Les diptyques consulaires du Bas-Empire de même que les ivoires byzantins importés attestent l'intérêt séculièrement porté à l'ivoirerie en pays mosan. Après une éclipse de quelques siècles, la sculpture sur ivoire, l'une des plus belles expressions de la renaissance carolingienne, s'affirmera jusqu'aux IX^e-X^e siècles. Deux chefs-d'œuvre s'y distinguent. L'ivoire de Notger (972-1008) est empreint d'une sérénité toute classique. L'évêque à genoux – « *peccati pondere pressus* », accablé par le poids du péché, selon l'inscription – contemple en vision le Christ en majesté entouré du tétramorphe. La draperie fluide et souple rappelle l'art grec. C'est le Christ de l'Apocalypse et de la Parousie, dont l'aspect monumental devance les tympans des grandes cathédrales. L'autre ivoire (Trésor de la Cathédrale de Liège) *des Trois Résurrections* (ca 1030), dit « à petites figures », présente trois scènes de résurrection issues de la Bible, étagées et séparées par une ligne de sol ondoyante, dans une composition touffue de figurines, à l'origine polychromées, et de décors architecturaux romans.

Le monumental Christ de Tancremont (1,50 m., ca 1080 ?), peut-être originaire de l'église palatiale carolingienne de Theux*, a la particularité iconographique d'être vêtu d'une longue tunique à manches sans ceinture, le *colobium*, formule fréquente dans l'art byzantin, puis ottonien. C'est le premier d'une série de grands christes dont les critères stylistiques retenus pour la datation précoce insistent sur la stylisation des attitudes et de l'anatomie – côtes pas encore marquées –, sur la position des pieds – séparés – et des bras – perpendiculaires au corps –, ainsi que sur la verticalité du corps.

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'austère sévérité des premières statues mariales de la seconde moitié du XI^e siècle, Vierges de Custinne, d'Évegnée, d'Hermalle-sous-Huy ou de Xhoris, en accentue le hiératisme saisissant et tend plutôt à transfigurer la représentation humaine. La composition est régie par les lois de symétrie et de frontalité. De petites dimensions et tout aussi austère, la *sedes* de Tongre-Notre-Dame en Hainaut daterait de 1081. Faut-il y voir une œuvre tournaisienne ? Les ivoires tournaisiens du X^e siècle, dont le diptyque dit de saint Nicaise (Tournai, Trésor de la Cathédrale, ca 900), pourraient eux aussi être les premiers à définir les traits de la sculpture dans la région hennuyère, notamment un certain graphisme. Mais il faudra attendre le XII^e siècle pour obtenir une série d'œuvres réellement représentatives.



▲ Walcourt, Trésor de Walcourt*.
Notre-Dame de Walcourt.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



▲ Liège, Grand Curtius. Vierge de Xhoris.
© Trésor de Liège.



▲ Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'histoire. *Sedes* d'Hermalle-sous-Huy.
© MRAH-KMKG, Bruxelles.

Art ottonien et art byzantin

L'art ottonien est l'art du Saint Empire romain de la Nation germanique, sous la dynastie des Ottoniens dès 962 et des Saliens dès 1024 ; il 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 (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. 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.

L'art de la pierre

Le pays mosan connaît des conditions particulièrement favorables au développement d'un art spécifique. Divers facteurs se conjuguent ; les principaux en sont la stabilité politique, le régime de l'Église impériale, l'unité religieuse, l'essor de la pensée théologique et du culte des saints, le développement économique et la situation géographique de carrefour exceptionnel que constitue la région, qui intègre des influences diverses.

On ne connaît pas en bord de Meuse l'éblouissement des portails occidentaux français. À Dinant, un portail en pierre de Maastricht subsiste, récupéré dans la collégiale gothique*, fort abîmé. À Nivelles*, au massif occidental ont été replacés deux linteaux en bâtière des portails de Samson et de saint Michel en psammite ferrugineux régional. Les reliefs gonflés du linteau et leur mouvement courbe se rapprochent de l'art liégeois de la Vierge dite de Dom Rupert (Liège, Grand Curtius, ca 1160). Réalisé pour le dessus d'une porte de l'abbaye de Saint-Laurent de Liège, ce célèbre bas-relief en grès houiller doré et polychromé, exprime la tendresse d'une mère allaitant, thème iconographique encore rare à l'époque. Cette dévotion mariale s'inscrit dans la droite ligne des écrits du théologien Robert de Saint-Laurent et de son exégèse d'un passage d'Ezéchiel, retranscrit en lettres capitales. Libre interprétation d'un modèle byzantin, l'œuvre atteste la réalité des influences subies par l'art mosan. Découvert en 1993, l'exceptionnel chapiteau roman de la cathédrale Saint-Lambert de Liège (Archéoforum)* appartient à une phase de mise au goût du jour de la cathédrale notgérienne avant son incendie destructeur de 1185. Il présente sculptés d'un côté des personnages masculins nus et de l'autre des animaux à longue queue divergents et symétriques, enroulés dans des tiges végétales terminées par des grappes de raisin ou des palmettes courbes digitées. L'élégance des rinceaux et les vellétés de réalisme annoncent le cancel de Saint-Jacques de Liège* (Liège, ca 1168-1173) et sa frise d'entablement polychromée, en psammite, sculptée en quart-de-rond et supportée par une série de colonnettes à chapiteaux.

L'épigraphie a sa place dans l'art : les pierres de dédicace d'églises, celle de Waha* (1050) et d'autres sculptures comme la Vierge de Dom Rupert.



▲ Liège, Grand Curtius. Vierge de Dom Rupert.
© Trésor de Liège.



▲ Liège, Archéoforum*. Chapiteau roman, découvert place Saint-Lambert. Photo G. Focant, DPat © MRW.

Des fonts baptismaux en calcaire de Meuse, après Lisbeth Tollenaere, Jean-Claude Ghislain distingue les productions sculptées namuroise, liégeoise et ardennaise. Meubles liturgiques à support simple ou multiple, qui témoignent de l'augmentation de la population, ces cuves romanes, au stéréotype de quatre têtes angulaires saillantes séparées le plus souvent par des arcatures ornementales, peuvent être interprétées comme une transposition de la Fontaine de vie, d'où jaillissent les quatre fleuves de l'Éden. La production namuroise, vers 1140-1160, sous influence tournaisienne, a une diffusion surtout régionale (Hesbaye, Condroz, Famenne) et d'importants témoins en Entre-Sambre-et-Meuse. La cuve de Saint-Séverin-en-Condroz* est la plus grande : elle est supportée par un fût et douze colonnettes à chapiteaux avec des paires de lions adossés aux parois. On en rapprochera le tympan de Saint-Mort à Huy* avec sa Déisis, le seul bien conservé de cette époque. Les fonts de Beauvechain sont circulaires en pierre polie et noire, au décor cordiforme et aux belles têtes orientalisantes, à comparer aux reliefs de Florennes (Maredsous). La cuve historiée de Furnaux (Mettet), posée sur quatre lions, présente sur l'une de ses faces un baptême du Christ interprétant celui des célèbres fonts de Saint-Barthélemy*. Le sculpteur est plus inventif, mais plus malhabile. À la production liégeoise, plus tardive, vers 1155-1170, et plus artistique, se rattachent les fonts de Seraing ou ceux de Ciney avec leurs masques léonins. Même filiation stylistique pour le tympan d'Apollon (Liège, Grand Curtius) : l'iconographie, rare, met en scène des personnages allégoriques représentés en médaillons, le Travail, l'Honneur et le Souci ; leur débat très intellectualisé, issu de la pensée antique et médiévale, se référerait aux écoles liégeoises ; le tympan ornait d'ailleurs peut-être le portail d'un local scolaire (Robert Halleux).



► Saint-Séverin-en-Condroz, église des Saints-Pierre-et-Paul*. Fonts baptismaux.
Photo G. Focant, DPat © MRW.

Enfin, vers 1165-1225, la production ardennaise de fonts conserve les témoins les plus nombreux, dont la diffusion géographique va du Rémois au Brabant et jusqu'en Basse-Rhénanie : une centaine de cuves romanes tardives. Le type est exclusivement circulaire à quatre têtes plus schématisées, la décoration élémentaire et le style plus naïf, mais expressif : son modèle le plus accompli est la cuve de Soiron, aux quadrupèdes affrontés et aux ornements phytomorphes luxuriants. Parfois sur les faces s'ajoute une sculpture plus spécifique comme à Martouzin-Neuville des arbustes et des dragons enlacés.

La cuve baptismale romane de Soignies*, récemment sauvée et restaurée, est une vasque carrée en pierre de Tournai aux quatre faces en léger relief, avec compositions symétriques stylisées et différentes : lions acculés, dragons ailés et pseudo-poulpes. Les monstres représentés sur le pourtour des cuves symbolisent le diable que terrasse le baptême. Dès les environs de 1140, les ateliers tournaisiens de sculpture exportèrent en Angleterre, en France et en Brabant le marbre noir et sculpté des carrières à ciel ouvert en bordure de l'Escaut, dont certaines étaient aux mains des abbayes tournaisiennes. Déjà la dalle funéraire de la reine Mathilde, l'épouse du duc de Normandie et roi d'Angleterre Guillaume le Conquérant († 1083), en l'abbatiale de la Trinité à Caen, était en calcaire noir de Tournai.



▲ Tournai, cathédrale Notre-Dame*. Chapiteaux. Photo G. Focant, DPat © MRW.

À Tournai, des centaines de chapiteaux différents, jadis polychromés, à décoration majoritairement végétale, plus rarement à figuration humaine ou animale, constituent l'ensemble le plus riche en Wallonie. Aux porches latéraux surhaussés de la cathédrale*, sous une haute arcade trilobée, la porte Mantile au nord, constitue, avec la Porte du Capitole au sud, un autre exceptionnel ensemble de sculptures romanes au répertoire médiéval courant. En tout cas, en architecture comme en sculpture, ce qui frappe à Tournai au milieu du XII^e siècle, c'est la permanence des conceptions romanes alors qu'en Île-de-France au même moment se produit le premier frémissement gothique. Le célèbre fragment du Verseau, provenant de l'ancien portail occidental (ca 1150), en calcaire tournaisien (45 cm de côté), illustre le signe du zodiaque, de manière très expressive et stylisée. Le style dur tournaisien contraste avec la plastique mosane plus molle.

La beauté et le luxe du calcaire tournaisien, son beau poli noir, parfois associé à des matériaux clairs, expliquent son rôle ornemental et son succès dès le XI^e siècle. La sculpture romane tournaisienne trouva son fondement au XII^e siècle, peut-être dans le domaine funéraire. Les meilleures sculptures romanes de la cathédrale de Tournai sont à placer vers 1125-1150. La pierre funéraire offerte au XII^e siècle à Gundrada, fondatrice du prieuré de Lewes (East Sussex), maison-mère de l'ordre de Cluny en Angleterre, est un « véritable joyau de la sculpture tournaisienne » (Jean-Claude Ghislain). La virtuosité technique de la sculpture par les motifs répétés de grandes palmettes digitées sur une double enfilade de fortes tiges cordiformes confine à l'orfèvrerie et fait la synthèse des arts somptuaire et monumental. L'artiste, un « maître d'atelier ornemaniste, réceptif et éclectique » subit l'influence anglaise, mais une empreinte dionysienne est aussi détectable dans les vestiges conservés, sans que l'on sache de manière sûre si Suger a fait appel à lui, tandis que le marbre noir tournaisien fut utilisé à Saint-Denis. On peut supposer que revenu à Tournai le maître contribua à l'achèvement du décor roman de la cathédrale*.



► Lewes (GB), prieuré clunisien.
Pierre de Gundrada, fondatrice
du prieuré. © J.-C. Ghislain.

Aux sources de l'art mosan

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

Vers 1107-1118, surgit à Liège un chef-d'œuvre qui exalte le sacrement de baptême, à l'initiative de l'abbé Hillin très soucieux de ses prérogatives en la matière : les fonts baptismaux de Notre-Dame, petite église baptismale construite sur le flanc de la cathédrale, aujourd'hui conservés à Saint-Barthélemy*. 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 coulée comme on faisait depuis longtemps pour les cloches. Créées sur le pourtour cylindrique de la cuve, cinq scènes sont éclairées par de superbes inscriptions. La scène centrale montre le Christ baptisé par Jean, ceint à la taille par des flots de 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. La composition 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-Brisgau. Cette tradition carolingienne reçoit son inspiration initiale de Byzance. Les éléments les plus caractéristiques en sont, d'une part, 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 carolingien et ottonien, dont les sources sont l'art antique. Divers niveaux de sens de lecture interviennent, mais laissent tous à penser que c'est à Liège qu'un théologien a guidé l'orfèvre dans l'exécution de son chef-d'œuvre, surprenante synthèse de la pensée de l'époque.

L'eau est présente aussi 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, 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 liens 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 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 gravée de sa main sur la couverture de l'évangélaire d'Oignies.



◀ Liège, église Saint-Barthélemy*. Fonts baptismaux de Notre-Dame. © *Trésor de Liège*.

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, sur la possibilité de l'emmener en procession. Du XI^e au XIII^e siècle d'après leurs dimensions, qui 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 maintes élévations ou translations de reliques. 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.

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. Robert Didier et Albert Lemeunier ont détecté trois orfèvres, trois mains différentes, pour la réalisation des 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 en faveur du saint.



► Stavelot, église Saint-Sébastien.
Châsse de Stavelot. Vue
d'ensemble. © IRPA-KIK,
Bruxelles.



- ▲▲ Visé, église Saint-Martin.
Châsse de saint Hadelin.
Pignon avec le Christ guerrier.
© *Trésor de Liège*.
- ▲ Lierneux. Châsse de saint Simère. © *Trésor de Liège*.
- ▶ Liège, cathédrale*. Âme de bois de l'ancienne châsse de saint Lambert. © *Trésor de Liège*.
- ▶ Huy, Trésor de l'église Notre-Dame*. Châsse de saint Mengold. © *IRPA-KIK, Bruxelles*.
- ▶ Lierneux. Châsse de saint Simère (détail). © *Trésor de Liège*.
- ▶ Huy, Trésor de l'église Notre-Dame*. Châsse de saint Mengold. Vue d'ensemble. © *IRPA-KIK, Bruxelles*.



À Huy, les deux châsses de saint Domitien et de saint Mengold à Huy, vers 1170, aujourd'hui au Trésor de la Collégiale de Huy*, sont l'œuvre de l'orfèvre Godefroid. 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'Après en 1274, les châsses de saint Domitien et de saint 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 statuette de saints militaires, accompagnant Mengold, et de saints apôtres ou confesseurs, Domitien. Pour Mengold, le faîte 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 sur 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. Leur restauration réalisée à l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles par Ghislaine Dewanckel et son équipe permet une réelle redécouverte.

À Stavelot, l'ancienne ou plutôt les anciennes châsses de saint Remacle ont disparu. Deux lettres des moines de Stavelot 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 remplace une châsse plus ancienne, déjà mentionnée en 1071. L'intérêt historique de la châsse réside dans l'évocation du Triomphe de saint Remacle à Liège sur les bas-reliefs narratifs de sa toiture, en argent repoussé. Le martyr de saint Simètre se partage les autres reliefs. Quant aux longs côtés, ils présentent les apôtres en pied, toujours dans le même genre de relief repoussé et ciselé. Aux pignons, un calvaire et une Vierge à l'Enfant. L'abbatiale d'Henri de Gueldre (1247-1271) doit servir à situer chronologiquement l'œuvre.

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, réalisée par la Maison Wilmotte de Liège (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. 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.

La peinture sur manuscrit (XI^e-XII^e siècles)

Les grandes abbayes ont voulu posséder des bibles de grand format et des manuscrits liturgiques et théologiques dignes de leur prestige : les inventaires reflètent la richesse des bibliothèques. Celle constituée à Gembloux par l'abbé Olbert (1012-1048) est de grande renommée.

À Stavelot, la célèbre miniature de la Vie de saint Remacle (*ca* 1020 ? Bamberg, Staatsbibliothek) montre le saint abbé de Stavelot-Malmedy recevant le diplôme de fondation des mains du roi Sigebert III d'Austrasie : le miniaturiste rend toute la solennité du geste avec une touchante et expressive naïveté enveloppée d'un halo hagiographique. Une des pleines pages enluminées du collectaire de l'abbé Thierry (*ca* 1048-1071) exalte le travail du miniaturiste et le dédie à la Vierge et aux saints de son abbaye en représentant les moines et leur abbé leur offrant l'ouvrage. Enfin, la Bible de Stavelot (British Library) terminée en 1097, tout comme la Bible de Lobbes (Tournai, Séminaire) achevée en 1084, sont l'œuvre de moines : Goderan, Erneston et Cunon. À Lobbes, les préfaces et les débuts des livres ont été décorés de grandes lettrines ornées d'un réseau très dense de rinceaux épais aux couleurs variées (bleu profond, turquoise, rouge...), consolidés d'entrelacs et chargés d'une lourde végétation. Des initiales historiées et des personnages y interviennent parfois, dans des scènes ou dans des attitudes un peu empreintes de naïveté. De nombreuses comparaisons s'imposent avec la sculpture : étagement des scènes ou des figures, traitement des visages ; un soin tout particulier est accordé au drapé des vêtements. Des « I » majuscules, dont la haste décore toute la hauteur de la page, sont entrecoupés de médaillons historiés. Dans la Bible de Stavelot, une seule miniature en pleine page présente un monumental Christ en majesté dans une mandorle outrepassée, encadré du tétramorphe en médaillons reliés par des méandres en perspective. L'image est splendide et constitue l'un des sommets de l'art mosan.

À Floreffe, l'une des plus belles miniatures de la Bible (British Library, *ca* 1165-1180) représente les trois vertus théologiques et les sept dons du Saint Esprit, personnalisés en enfants de Job, dans une savante composition d'un repas dont le Christ est l'aliment. Les concordances vétéro- et néo-testamentaires sont mises à l'honneur et la richesse du contenu spirituel n'est pas sans encore évoquer l'enseignement des écoles liégeoises. Action et contemplation se conjuguent chez les chanoines réguliers de saint Norbert, ouverts aux tâches paroissiales.



▲ Bruxelles, Bibliothèque royale Albert I^{er}. Collectaire de Stavelot. © KBR, Bruxelles.



▲ Tournai, Bibliothèque du Séminaire épiscopal. Bible de Lobbes. © Max Brulet.

INCIPIT SAMVHEL LIBER SECVNDVS:



ACTUM

est autem post
quam mortuus
est saul: ut dauid
reuerteretur &
cede amalech.
& maneret in
siceleg dies duos.
Indie autē tertia,
apparuit homo
ueniens de castris sa
ul ueste conscissa & pul
uere aspersus caput. Et
ut uenit ad dauid, cecidit
super faciem suam & adorauit.
Dixitq; ad eum dauid. Unde
uenis. Qui ait ad eum. De castris isrl
fugi. Et dixit ad eum dauid. Quod
est uerbum quod factum est. Indica
mihi. Qui ait. Fugit populus ex proe
lio & multi corruentes e populo mor

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. Comme le souligne pertinemment Étienne Bertrand, 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* ».

Les staurothèques, comme l'étymologie du mot l'indique, exaltent le *lignum vitae*, 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, conservé aujourd'hui à la Pierpont Morgan Library à New York, a été réalisé à la demande de Wibald. Ses superbes émaux champlevés retracent l'histoire de l'invention de la sainte Croix. L'abbé de Stavelot le fit adapter pour recevoir et servir d'écrin aux reliques rapportées de Constantinople dans leurs reliquaires respectifs. 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 décor 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, 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.

Les autels-portatifs, eux aussi, incorporent 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, dont parla si bien Robert Folz.

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.



► Liège, Grand Curtius. Encensoir mosan.
© Trésor de Liège



▲ Namur, Musée des Arts Anciens du Namurois.
Phylactère de Waulsort. © Musée des Arts Anciens du Namurois, Namur.



▲ Liège, Grand Curtius. Évangélaire d'Arenberg. © Trésor de Liège



▲ Liège, Trésor de la Cathédrale*. Croix d'Oignies. © Trésor de Liège



▲ Liège, Grand Curtius. Évangélaire de Notger. © Trésor de Liège.



▲ Liège, église Sainte-Croix*. Triptyque de la sainte Croix. © José Mascart.



▲ Liège, église Sainte-Croix*. Triptyque de la sainte Croix. Détail : la relique de la Vraie Croix. © José Mascart.

Le mécénat artistique de Wibald de Stavelot-Malmedy (1130-1158)

Wibald est un élément de liaison entre l'Orient et l'Occident. Ses contacts se traduisent dans son activité spirituelle ; il fait preuve d'une conception universaliste dans les domaines théologique et culturel.

Quatre œuvres principales sont portées au compte de son mécénat à Stavelot : le chef-reliquaire du pape Alexandre et l'autel portatif (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire), le retable de saint Remacle et le triptyque de Stavelot (New York, Pierpont Morgan Library), qui témoignent 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 pseudo-psautier de Berlin (ca 1150), recueil de modèles qui servit aux 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).

Le beau dessin du XVII^e siècle (Archives de l'État à Liège, 105 X 105 cm) permet d'imaginer le grand retable, dont on perd trace vers 1735, qui servait de décoration à la châsse de saint Remacle. Au 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 ce retable dont seuls deux médaillons (Berlin et Francfort) et deux lames avec inscriptions au vernis brun (Trésor de Stavelot), nous sont 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. Sur l'intrados de l'archivolte, ce document, à finalité juridique, porte une longue énumération des domaines fonciers de l'abbaye.

La correspondance de l'abbé de Stavelot conserve deux lettres de celui-ci adressées en 1148 à un orfèvre G. ; cette initiale G. désigne le destinataire de la lettre, comme c'est souvent le cas dans les documents diplomatiques du Moyen Âge. 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* » est tentante.

L'intérêt artistique de l'abbé Wibald, esprit curieux et cultivé, ne se limita pas au domaine exclusif de l'orfèvrerie. Son activité scientifique et littéraire amena à Stavelot quelques beaux manuscrits. Ses fonctions l'obligèrent à posséder quelques ouvrages liturgiques dignes d'un abbé.

À Stavelot au XII^e siècle, l'art du vitrail est pratiqué avec le même bonheur, comme en témoignent les sources historiques et la découverte archéologique de fragments de vitraux historiés, à comparer par leur style avec ceux de Châlons-en-Champagne.



► Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. Chef-reliquaire du pape Alexandre.

© MRAH-KMKG, Bruxelles.

►► Liège, Archives de l'État à Liège. Dessin du retable de Stavelot.

© Archives de l'État à Liège



La splendeur 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-modeleur, doreur, graveur, orfèvre.



► Liège, Grand Curtius. Livre du Chapitre du Neufmoustier (XII^e s. et additons). Dans l'obituaire sont commémorés Renier et Godefroid, orfèvres.

© Trésor de Liège.

« Les paroles de Dieu sont des paroles pures, comme de l'argent affiné dans un fourneau de fusion en terre, épuré sept fois » (Ps. 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 » qui donne lieu à des compositions ou ornements décoratives et graphiques raffinés, 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,

chanfreins estampés, 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, champlévés ou mixtes, nielle, filigranes et vernis bruns.

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 sont à l'origine de fameuses réputations.

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. L'artiste peut aussi être un ecclésiastique, tel ce moine-orfèvre (?) de Saint-Hubert ressuscité par le *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 rois.

La couleur au Moyen Âge

Le Moyen Âge aime la couleur. Les peintures murales furent sans doute nombreuses, pour décorer les volumes intérieurs des édifices religieux, et même, dans certains cas, leurs volumes extérieurs furent polychromés, comme à Saint-Barthélemy à Liège* ou à la cathédrale de Tournai*. Mais cet art, plus que tout autre, fut périodiquement sinistré, d'abord victime des modes et des styles, mais aussi et surtout du temps à cause de la fragilité du support, de l'exposition à la lumière des couleurs et enfin à cause des restaurations. Quand disparurent les peintures du palais de l'évêque Hartgar de Liège (ca 840) chantées par le poète Sedulius ? Que reste-t-il de l'activité du peintre-évêque italien Jean vers l'an mil dont le tombeau est au Trésor de Liège ? Que de choses à dire sur les émaux ou les pierres de couleur si présents dans l'orfèvrerie mosane ? Sans oublier les vitraux.

De l'époque romane, elles sont bien rares les traces de polychromie encore visibles sur certains chapiteaux de la cathédrale de Tournai* ; le bras droit du transept abrite un cycle de peintures murales à fond bleu illustrant la légende de sainte Marguerite. Sur quinze mètres de haut, étagés en sept registres séparés par un ruban coloré ponctué de pastilles blanches, ce cycle icono-hagiographique est l'ensemble de peintures romanes le plus important de Wallonie (fin du XII^e-début du XIII^e siècle). Du côté mosan, à Hastière*, l'arc triomphal garde des traces de peintures de personnages (fin XII^e siècle).

De l'époque gothique, l'aspect coloristique du portail du Bethléem de Huy* a pu être reconstitué par analyses de laboratoire. Enfin, avec Marjan Buyle, regrettons que l'intérieur gothique civil ou religieux, lui aussi coloré, reste trop méconnu.



► Clavier, Ponthoz. Chapelle du château*. Détail de la voûte peinte : l'Annonciation.

© T. Coomans.

À l'heure de la France (XIII^e siècle)

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.

Le chapiteau à double rangée de crochets de Saint-Lambert*, aujourd'hui conservé dans l'actuelle cathédrale Saint-Paul de Liège*, laisse imaginer, à lui, seul la puissance de l'architecture des maîtres venus travailler à Liège, dont on connaît par archives les noms et les origines, tel Nicolas de Soissons (actif vers 1250-1285). Le chapiteau à corbeille coudée couverte de feuilles de plantain stylisées est d'un type très caractéristique du gothique mosan et s'étale dans le temps ; il est posé sur des colonnes aux forts tambours monocylindriques en calcaire de Meuse, comme ceux de l'église Saint-Hubert à Liège exposés dans le jardin claustral de Saint-Paul*.

S'il est bien un pouvoir caractéristique de l'époque gothique, c'est le pouvoir communal. C'est le temps de la bourgeoisie, des communes et des « luttes sociales » chères à Fernand Vercauteren. La commune va s'exprimer dans des constructions ou des espaces symboliques : hôtel de Ville, rue centrale, place triangulaire et grand-place, pilori, perron, fontaine, sceau, cloche et horloge, halle, édifices publics, hôpital, cadastre et parcellaire, enceintes successives attestant la croissance de la ville. Mais les vestiges sont plus rares en Wallonie qu'en Flandre.



◀ Liège, cathédrale*. Vues extérieures de la cathédrale vers la tour et vers le chœur avec, à l'avant-plan, le chapiteau de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert* avant son installation au Trésor. Photo G. Focant, DPat © MRW et J. Sanfilippo.



À l'image 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 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.

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 et 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 de 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, la châsse (*ca* 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.

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. 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. Les Sœurs de Notre-Dame à Namur sont aujourd'hui les gardiennes fidèles du Trésor d'Oignies, extraordinaire ensemble de reliquaires, dont plusieurs anthropomorphiques (côte de saint Pierre, pied de saint Jacques et pied de saint Blaise).

Saint-Materne de Walcourt* conserve une croix-reliquaire fleuronée à double traverse (Atelier d'Oignies, *ca* 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, unique en son genre.

La châsse de Notre-Dame de Huy* (*ca* 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 », ainsi baptisée par Robert Didier, caractérise un glacié niellé et poli, découvert notamment sur les statuettes et bas-reliefs du toit ; il adoucit les surfaces et met mieux en évidence les statuettes 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.

La châsse de sainte Gertrude de Nivelles*, 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



◀ Nivelles, église Sainte-Geترude*. Vestiges de la châsse de Nivelles détruite durant la dernière guerre. Détails. © IRPA-KIK, Bruxelles.

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 d'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 d'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).



▲ Amay, église des Saints-Georges-et-Ode*. Châsse d'Amay. Vue d'ensemble et détail. © Camille Moreau.



▲ Namur, Trésor d'Oignies. Pied-reliquaire de saint Blaise.
© Namur, Trésor d'Oignies.

◀ Walcourt, Trésor de Walcourt*. Croix-reliquaire de la sainte
Croix. Avers et revers. © IRPA-KIK, Bruxelles.

Le style des années 1200

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 dans nos régions.

► Tournai, Trésor de la Cathédrale*. Châsse de Notre-Dame. Détail : baptême du Christ. © IRPA-KIK, Bruxelles.



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.

Le thème de la *sedes sapientiae*, Vierge en Majesté, « trône de la Sagesse », se décline admirablement, du XI^e au XIII^e siècle en pays mosan, depuis Notre-Dame de Walcourt jusqu'aux *sedes* des églises Saint-Jean-Baptiste et Saint-Jean-l'Évangéliste de Liège. De la Mère de Dieu, statue austère liée parfois à la fonction de reliquaire, jusqu'à la Mère et son Enfant, cette formulation typologique et stylistique va en quelque sorte s'humaniser : proportions plus élancées, mouvement des membres, voire un geste de l'Enfant, plissé du drapé des vêtements et du voile ou trône au dossier plus marqué. Des austères *sedes* du XI^e siècle diffère déjà la *sedes* de Thuin (ca 1110), qui participe à un courant d'assouplissement du modelé et d'asymétrie des draperies. Les vierges de pèlerinage de Villers-Notre-Dame (Hainaut, ca 1132-1148) et de Bossière, d'une exécution plus soignée et plus réaliste (1160-1170), en prolongent l'évolution. La *sedes* de Cens (Atelier liégeois (?), ca 1210-1220, Namur, Musée diocésain), provenant peut-être de l'abbaye de Saint-Hubert*, relève du courant des années 1200. La réalité corporelle est finement suggérée par le drapé mouillé, qui s'anime quelque peu en surface et semble lui conférer une vie intérieure. Elle est attachante par son visage comme projeté hors du temps, serein, solennel, impassible, mais humain. Ces visages joufflus, aux traits réguliers et aux commissures des lèvres bien marquées, avec l'esquisse d'un sourire, sont une spécificité mosane et même liégeoise. Un autre jalon dans l'évolution est la *sedes* de Saint-Jean-Baptiste, aujourd'hui à la cathédrale de Liège*, qui pourrait dater des années 1230. On y relèvera quelques caractéristiques propres comme la chevelure torsadée de la Vierge, le voile ramené sur le bas du cou et la jambe gauche dénudée de l'Enfant qui bénit. Le drapé, très près du corps, est toutefois un peu plus linéaire et anguleux.



▲ Namur, Musée des Arts anciens. *Sedes de Cens*. © IRPA-KIK, Bruxelles.

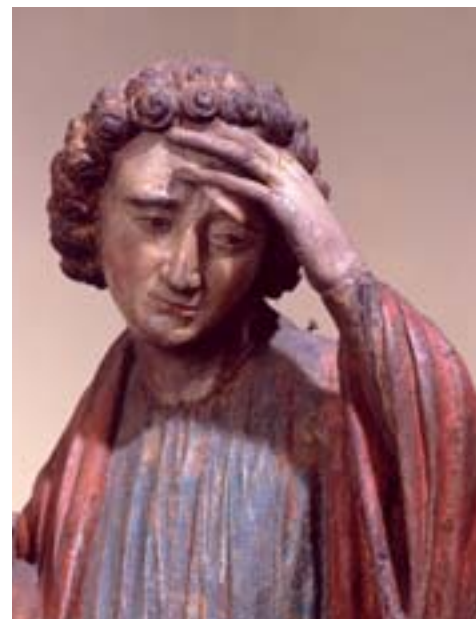


▲ Liège, cathédrale*. *Sedes de Saint-Jean-Baptiste*. © J. Sanfilippo.



▲ Liège, église Saint-Jean. *Sedes de Saint-Jean*. © J. Mascart.

Mais le type le plus accompli est un des chefs d'œuvre de l'art mosan, l'apothéose mosane du *Muldenfaltenstil* : la *sedes* de la collégiale Saint-Jean-l'Évangéliste de Liège (Chêne, peu après 1230, H. 128 cm) : la nouvelle Ève écrase du pied le dragon et en préserve son fils posé sur son genou gauche. La Vierge est reine, ainsi qu'en témoignent sa couronne, la dorure, la polychromie de la sculpture et les cabochons de couleur qui donnent l'illusion de l'orfèvrerie. Le mouvement dynamique de la draperie, fluide et ininterrompu, épouse parfaitement et souligne les corps ; les carnations donnent vie au visage accentué par le regard fait de perles en verre bleu foncé pour les pupilles. L'importance du trône, au décor floral avec des cabochons multicolores, confère une sereine majesté à l'œuvre, amplifiée par la beauté parfaite de cette femme et par son naturel. Le drapé mouillé prend ici « une douceur mosane », un jeu varié et une fluidité raffinée dans l'interprétation de modèles de l'Île-de-France.



► Liège, église Saint-Jean, saint Jean de Calvaire. © J. Mascart.

Au XIII^e siècle, au départ de modèles parisiens, le type de la Vierge debout se diffuse un peu partout en Europe et devient le plus fréquent. La Vierge de la Collection Pirenne, provenant peut-être de Beaufays, est un bel exemple de son interprétation par les sculpteurs mosans et de sa parfaite assimilation. « *Le Maître des Vierges souriantes liégeoises* », pour reprendre la belle expression de Robert Didier, en réalise ici, vers 1270, un type déjà évolué. D'abord, la statue peut être vue sous toutes ses faces. Le drapé du manteau de la Vierge, retenu sur les épaules, laisse voir le buste, la robe plissée à la taille retenue par une ceinture ; le bras gauche porte l'Enfant, vêtu d'une longue robe, une jambe surélevée s'appuyant sur la Vierge et le pied dénudé. Un dialogue intime semble se nouer entre la Mère et son Fils qui sourient, de ce sourire raffiné et courtois d'inspiration française. Les coïncidences des mouvements du drapé des vêtements accentuent l'unité plastique de l'œuvre. Un léger déhanchement est perceptible. À la collégiale Saint-Jean à Liège, le saint Jean (ca 1250), provenant d'un ancien calvaire triomphal, et la Vierge, légèrement postérieure et à l'exécution moins soignée, présentent un traitement graphique et vertical du drapé avec des proportions élancées ; la statue en ronde-bosse est polychromée. L'élégance du geste du saint Jean, celle de son visage à l'expression douloureuse mais sereine, témoigne de la grande qualité du travail des maîtres mosans.



► Liège, église Sainte-Croix*.
La clef de saint Hubert.
© Trésor de Liège.

L'autre thème qui traverse l'art mosan est le Christ en croix, du Christ de Tancremont au Vî bon Dieu de Huy (ca 1240) ou au Christ de Sclayn* (ca 1250). L'extraordinaire Christ de Wasseiges (Collection privée, ca 1230), malgré sa souffrance, semble planer et surmonter la mort ; son visage suggère qu'il est en train de prononcer ses ultimes paroles. Bon nombre de ces sculptures monumentales ont souvent été défigurées par une polychromie postérieure ou par des restaurations, même si ces dernières furent dans bien des cas salvatrices. C'est le cas de la peinture gothique appliquée au Christ de Hollogne-sur-Geer (peuplier, 1,88 m.), à l'anatomie esquissée et au long périzonium remonté sur les genoux et noué. C'est une croix triomphale datée des années 1155-1160 par Jean-Claude Ghislain.



► Theux. Le Christ de Tancremont.
© IRPA-KIK, Bruxelles.



►► Hollogne-sur-Geer, église Saint-Brice. © Trésor de Liège.

La datation de pareils Christs tiendra compte des points de vue iconographique et stylistique : mise en mouvement du corps, inclinaison de la tête, organisation du drapé du périzonium, naturalisme de l'anatomie... La souffrance du Christ s'accroît et la mort fait se ployer le corps. La production de ces grandes statues se poursuit pendant tout le Moyen Âge et, longtemps, ils furent ici encore très caractéristiques du paysage wallon, isolés dans une petite chapelle en milieu rural ou points de repère urbains. On les a repeints, on a reconstruit leur chapelle et ce n'est le plus souvent que depuis une trentaine d'années qu'on a commencé à les réétudier et à découvrir en eux des témoins privilégiés de l'art médiéval, dans une typologie si bien formulée par Robert Didier. La clé de saint Hubert, œuvre d'orfèvrerie, relique insigne de la cité de Liège, dont la structure complexe a fait l'objet d'une étude interdisciplinaire d'archéométrie, présente, sur son nœud, un minuscule calvaire des années 1250.

Les deux thèmes, marial et christique, sont également illustrés en Hainaut ou en Brabant méridional, mais les témoins sont rares qui permettent de percevoir l'évolution stylistique.



▲ Collection Pirenne. Vierges à l'enfant, XIII^e et XIV^e siècles. © J. Sanfilippo.

L'enluminure aux XIII^e et XIV^e siècles

Alors que Paris est le centre culturel et artistique de l'espace francophone, la région franco-flamande joue un rôle artistique important dans le domaine de l'enluminure. Les images canoniques s'inscrivent dans des décors architectoniques rayonnants et le style des personnages se caractérise par « des plis volumineux, se terminant presque en pointe, qui sont en quelque sorte les précurseurs des plis en auge du gothique international » (Anton von Ew).



▲ Liège, Université de Liège, Cabinet des Manuscrits. Psautier de Lambert le Bègue. © Université de Liège.

En pays mosan, l'évangélaire d'Oignies (ca 1230) présente des initiales émanchées de formes variées rouges et bleues avec un réseau de fioritures ; dans une enluminure à rinceaux de feuillage stylisé et coloré, Hugo d'Oignies s'est représenté, tonsuré, à genoux déroulant un codex portant son nom.

Au début du XIII^e siècle, les grandes bibles se gothicisent dans leur écriture comme dans leur décoration (Bible du Val-Saint-Lambert, Bruxelles Bibliothèque royale). Le siècle voit se développer dans le diocèse de Liège de nouvelles formes de vie religieuse, parallèlement ou en liaison avec l'essor des ordres mendiants. Dès 1250, Liège produit des psautiers de petit format du groupe dit de Lambert le Bègue (Université de Liège, ca 1290) qui recèlent des miniatures à l'inspiration biblique et hagiographique, mais aussi des représentations des signes du zodiaque ou des travaux des mois et, dans les lettrines et baguettes marginales, des grotesques, des scènes de chasse et du bestiaire. La composition de leurs pleines pages fait penser aux orfèvreries du siècle précédent ; leur format et l'iconographie profane, la préciosité des grandes lettrines historiées, annoncent les « livres d'heures » des siècles suivants, de même que les prières à la Vierge en langue romane que l'on y trouve. Quant au style, charmant et parfois naïf dans les premiers exemplaires, il assimile de mieux en mieux le style de la cour de France. Autres témoins de cette influence le missel de Saint-Jacques de Liège* (Bruxelles, Bibliothèque royale, ca 1320) ou le bréviaire de Saint-Lambert* (Darmstadt, ca 1325-35). Les baguettes des lettrines s'ornent de rinceaux délicats et de petits animaux.

La décoration des grands manuscrits liturgiques de Sainte-Croix de Liège* (ca 1324-1361) se caractérise par des initiales remplies de filigranes à l'encre rouge, bleue et violette ; « *des feuilles de lierre, ou plus souvent de vigne, et des dragons ailés à la queue finissant en feuillage se détachent sur des fonds de traits entrecroisés* » (Judith Oliver) ; quelques drôleries fantastiques ornent certaines lettres, mais aussi des têtes humaines et des animaux. L'influence de pareils motifs est anglaise.

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...

Les aspects utilitaires de l'art sont aussi illustrés à travers la vie quotidienne. Le donjon-porche de Fernelmont* en Hesbaye reste une habitation féodale à trois étages bien conservée : salle de séjour, cheminée, évier trilobé, armoire murale, niche et baie à coussiège, plafond de poutres, dallage coloré et vernissé... De nombreux châteaux furent reconstruits sur des bases médiévales arasées : Warfusée, Modave, Waleffe et Jehay... de même l'ancienne halle de Durbuy*, dont les murs en pierre remontent à la halle originelle du XIV^e siècle, maison de ville et siège de justice, au moment de l'octroi de la charte de franchise urbaine. Parmi les dernières disciplines performantes de la recherche scientifique, l'archéologie du bâti ancien procède au relevé de la structure de l'élévation du bâtiment qui révèle son histoire, son architecture et ses matériaux, ainsi que ses restaurations ou transformations.

Le maniérisme de la sculpture



Au XIV^e siècle, les marbriers mosans marquent fortement de leur empreinte le nouveau type de la Vierge debout, qui devient prédominant. En marbre blanc un des chefs-d'œuvre est cette Vierge à l'Enfant (ca 1330-1340), aujourd'hui à la cathédrale d'Anvers, mais provenant peut-être de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège*. En bois, une autre Vierge (Collection Pirenne), provenant peut-être de Chaudfontaine, dont le déhanchement est bien visible et la silhouette élancée ; le drapé du manteau « en tablier » de la Mère rejoint celui du vêtement de l'Enfant en des enroulements verticaux saillants et graphiques très marqués, qui ont l'aspect de la pierre sculptée. La priorité est donnée au jeu des lignes, au détriment de l'effet de volume. La statuaire en bois rassemble une vingtaine de christs dont la monumentale croix triomphale de la collégiale Saint-Paul de Liège* et le calvaire de Tohogne (ca 1330), une trentaine de vierges et une soixantaine de statues, comme les remarquables apôtres provenant peut-être de Herve (Grand Curtius, ca 1300-1310), le saint Aubain de Bellevaux (Malmedy, Trésor, ca 1320) ou, plus tardif, le saint Hadelin de Celles* (ca 1380). La statue de saint Gilles, dans son église éponyme de Liège (ca 1340), impressionne par sa taille. À défaut d'identifier l'artiste, des regroupements d'œuvres ont été opérés selon des critères stylistiques sous des appellations « Maître de la Vierge de La Gleize » (ca 1330) ou « Maître des madones mosanes en marbre » (ca 1330-1340). L'école mosane de sculpture du XIV^e siècle, ainsi révélée par Robert Didier dès l'exposition Rhin-Meuse en 1972, regroupe une série d'œuvres statistiquement représentative. Le nouveau matériau principalement utilisé est le marbre blanc, d'apparence plus précieuse et raffinée ; il permet de se dégager de la polychromie, en se contentant de la dorure de bordures ou de rehauts qui confinent à un art somptuaire. Une fois encore la spécificité mosane se marque dans le traitement du visage, élément essentiel, caractérisé par de longues lèvres pincées et par l'extrême pureté du profil, de même que dans les mouvements du drapé. Son traitement quasi calligraphique, dans son graphisme aux plis acérés et aux reliefs mouvementés et contrastés, conduira à une évolution ultérieure, qui en l'assouplissant quelque peu, aboutira à un certain naturalisme.

À Huy, à l'entrée des « enclôistres », c'est-à-dire du territoire capitulaire immunitaire, le portail restauré au XIX^e siècle et appelé « Bethléem » est un précieux témoin de cette sculpture monumentale des années 1340 par son tympan central tripartite et polychromé sur fond bleu azurite. Des groupes sculptés y évoquent la Nativité, l'Annonce aux Bergers, l'Adoration des Mages et le Massacre des Innocents. Ils se partagent l'arcade, sculptés en un calcaire jaune ocre de la Haute-Meuse sur fond de tuffeau de Maastricht, polychromés et dorés à l'origine. Ils témoignent du sens de la narration qui l'emporte sur celui de l'expression monumentale. Le couronnement de la Vierge est un autre thème prisé au XIV^e siècle, qu'il soit à Walcourt* (belle reconstitution du portail au Musée de Namur), à Dinant* au transept sud ou, plus tardivement avec une évolution certaine dans la plastique, à Liège le groupe polychromé de Saint-Jacques*

▲ Malmedy, Trésor de la Cathédrale. Saint Aubain de Bellevaux.

© J. Sanfilippo.

(ca 1390). Des œuvres peuvent être attribuées avec certitude à des maîtres importants comme Jean Pépin de Huy (premier quart du XIV^e siècle) et Jean de Liège († 1381), actifs à Paris, Gilles de Liège, auteur de deux gisants d'archevêques de Cologne en marbre blanc posés sur une lame de marbre noir de Dinant (vers 1349-1362) ou encore à Namur, Colars Jacoris, « *talures dimages* » († 1395). On constate aussi l'exportation d'œuvres et la réputation des sculpteurs mosans en France, en Toscane ou en Savoie. D'extraordinaires sculptures funéraires et des fragments de retables en pierre nous sont parvenus, de même, tout encore imprégnés des schémas romans traditionnels, des fonts baptismaux, comme par exemple ceux de Tohogne.

Robert Didier a relevé les traces d'artistes tournaisiens aux XIV^e et XV^e siècles en Flandre, en Espagne et en France. Pour ne citer qu'eux, Guillaume Du Guardin réalise les monuments funéraires des ducs Henri et Jean de Louvain (1339) ; Janin Lomme de Tournai († 1449) sculpte le remarquable monument funéraire du roi de Navarre, Charles le Noble, à la cathédrale de Pampelune. Mais quels liens les relient encore au pays ? La question reste ouverte.

La statue de la Vierge allaitant de Soignies* (ca 1350), au drapé développé et inséré dans l'espace, fait encore preuve d'un certain maniérisme. Notre-Dame de Bonne-Espérance (ca 1360-1370), Vierge assise allaitant l'Enfant, fort défigurée par le néogothique, refléterait les traits stylistiques de « la sculpture de Hainaut », école bien difficile à définir par la rareté des œuvres conservées : souci de réalisme, qualités plastiques, alourdissement des drapés qui se creusent davantage, sans négliger évidemment l'influence française omniprésente. Tournai joue un rôle majeur dès la fin du XIV^e siècle. Originaire de la région, André Beauneveu, l'un des plus grands sculpteurs et miniaturistes (ca 1400), assimile les tendances progressistes parisiennes, en fait la synthèse et influence des statues de grandes Vierges conservées aujourd'hui aussi bien en Arbois, qu'à Hal ou à Venise. L'extraordinaire sainte Catherine de Courtrai, en albâtre (ca 1372), attribuée à Beauneveu, en est le chef de file : sa monumentalité et sa plastique simple, mais gracieuse, en font à la fois une femme, une princesse et une sainte. Et de poser, toujours avec Robert Didier, la question, récurrente en histoire de l'art, de la « naissance » du réalisme.

Vers 1370, Tournai produit des tableaux votifs en pierre. C'est le monument privilégié d'une bourgeoisie en quête de reconnaissance sociale : on assiste à une individualisation réaliste du défunt agenouillé en prière devant son saint patron, dans l'attente de la Résurrection. Au début du XV^e siècle, Tournai essaime à Mons et à Soignies avec une production de ces reliefs à destination votive et funéraire, et aussi à Soignies. Le tableau votif de Jean Dubos (1438, Tournai, cathédrale*) est un bel exemple de la qualité plastique que peut atteindre ce genre d'œuvres, bien étudiées par Ludovic Nys : réalisé ici pour un riche changeur de Tournai, dont, par ailleurs, les relations avec Robert Campin sont avérées. Vers 1400 à Tournai se développe un type iconographique de Vierge à l'Enfant en ronde-bosse assise sur un banc-coffre, dont « Notre-Dame d'Heureux Trépas », aujourd'hui à l'église Saint-Brice de Tournai*, est la statue la plus connue.



► Huy, église Notre-Dame*. Portail de Bethléem. Photo G. Focant, DPat © MRW.

Un pays de fondeurs

Le sillon mosan s'est toujours remarquablement distingué dans l'art du laiton, du cuivre et du bronze. Que l'on se remémore, déjà au XII^e siècle, les fonts de Saint-Barthélemy* ou les encensoirs mosans. On néglige souvent la campanologie. 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 1500 kilos (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. 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. En 1389, Colart Josès de Dinant réalisa « en airain de Bouvines » le coq du clocher de la célèbre chartreuse de Champmol-lez-Dijon. La symbolique compliquée et ancienne du coq, liée au reniement de Pierre, hisse au sommet des clochers wallons cet animal vigie. 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 chœur : à Houffalize (Jean Josès, fin du XIV^e siècle) ou à Tournai, mais Ludovic Nys en répertoria aussi à Tolède, à Venise ou à Messine, de même que d'autres œuvres : clôture de chœur, tourelle du Saint-Sacrement, chandeliers pascals, lustre liturgique... Les fonts baptismaux de Hal (1446) sont du fondeur tournoisien 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 seront créés le beau griffon-lutrin d'Andenne (ca 1530) et le triple chandelier pascal-lutrin de Rochefort (H. 237 cm, ca 1520, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire), enfin les lames funéraires en cuivre exportées de Tournai.



► Andenne, église. Griffon-lutrin.
© IRPA-KIK, Bruxelles.

La peinture, un art sinistré ?

La châsse de sainte Odile de Huy, aujourd'hui à Kerniel en Limbourg, raconte sur ses panneaux en bois peint l'histoire des Onze Mille Vierges et la translation des reliques d'Odile et de ses sœurs à Huy. Sur fond uniforme vert ou rouge se détachent, très nombreux, les personnages qui remplissent tout l'espace. Cette peinture sur panneau, la plus ancienne conservée, fut exécutée à la fin du XIII^e siècle pour les Croisiers de Huy, bénéficiaires en 1292 d'un don de reliques ; elle fut retouchée au XV^e siècle. C'est comme la transposition sur panneau de l'art des peintures murales.

Peut-on parler de peinture namuroise avec les panneaux de Walcourt (Namur, Musée des Arts anciens, ca 1390) ou avec la châsse de saint Maurice de Floreffe (*Ibidem*, ca 1410) ? De l'Annonciation et de la Visitation très altérées de Walcourt, seule la figure de l'ange Gabriel est bien conservée, dans un style gothique international où le maniérisme des poses et le raffinement des tons mettent sur la piste d'une influence italienne. Les points de comparaison manquent. Le tableau-funéraire de Colart Bertrand daté de 1472 (Collection privée) est le premier à la provenance namuroise assurée.

Si les archives apportent d'utiles informations sur une école mosane de peinture, son style est lui aussi bien difficile à caractériser en raison du manque de témoins encore conservés. Le Triptyque Norfolk (Rotterdam, Musée Boijmans Van Beuningen, ca 1420), peut-être réalisé dans la région mosane, préfigure l'art des Primitifs flamands. Et le lieu de conservation ou de destination ne doit pas faire illusion : c'est le cas de la Vierge au papillon du Trésor de la Cathédrale de Liège, tableau-épitaphe du chanoine Pierre de Molendino († 1459), doyen de la collégiale Saint-Paul de Liège, mais aussi chanoine d'Utrecht. L'abstraction des fonds et la perspective morale y font toujours la loi. La perspective devra attendre le Diptyque Palude (Liège, Grand Curtius, ca 1488) pour s'exprimer au revers du panneau, en camaïeu gris, dans une Annonce aux Bergers devant un paysage. Ailleurs déjà, le procédé nouveau de la peinture de grisaille avait franchi une étape supplémentaire et rapproché davantage encore peinture et sculpture.

L'art de la fresque ne connaît pas un renouveau comme dans l'Italie du Trecento. Il faut attendre le XV^e siècle pour trouver des peintures murales à Bois, à Ponthoz* ou à l'église Saint-Barthélemy de Wiesenbach. Les vestiges sont rares et pourtant la peinture murale intérieure fait partie du concept global de décoration gothique. L'extérieur est lui aussi parfois peint, mais il est, plus encore, victime des nombreux facteurs destructeurs. La détrempe est pratiquée depuis les temps romans et les motifs ornementaux inchangés sont appliqués au pochoir. La datation en est d'autant plus difficile : la peinture murale gothique wallonne n'a pas encore recueilli l'étude à laquelle elle est en droit de prétendre, comme la regrettée Michelle Gaborit l'a fait pour l'Aquitaine. Les couleurs terreuses prédominent, mais la gamme s'éclaircit avec le temps. L'église de Bois conserve une décoration intérieure d'inspiration biblique et hagiographique assez abîmée, organisée autour du cul de four de l'abside orné d'un Couronnement de la Vierge ; le pavement de petits carreaux colorés et le trône architectural créent une timide perspective accentuée par les ébrasements des fenêtres peintes des scènes de l'enfance du Christ. On retiendra surtout que la mise en peinture de l'édifice est totale et d'inspiration populaire. À Longvilly, le thème apocalyptique est illustré. Au XVI^e siècle à Tohogne, Vieuxville, Anthisnes ou Forêt, la transition se fait vers la Renaissance.



▲ Liège, Trésor de la Cathédrale*.
La Vierge au Papillon. Détail.
© Trésor de Liège.

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.

Les frontières entre architecture et sculpture sur pierre sont ténues en évoquant les décors de l'abbatiale gothique de Saint-Hubert*, construite après l'incendie de 1525, à l'esprit général flamboyant mais sans exubérance, ou d'autres églises reconstruites au XV^e et au XVI^e siècle (Marche*, Hodeige*, Scry*, Marchin, Goé*...). Le calcaire mosan utilisé est aussi très caractéristique et le tuffeau est réservé aux parties plus délicates. Le cloître de Saint-Paul de Liège*, sans doute aujourd'hui le plus beau de Wallonie, en calcaire, tuffeau et brique, a été reconstruit en style gothique par ailes successives, de 1445 au début du XVI^e siècle ; l'aile méridionale, plus haute, en grès et tuffeau, présente une voûte à multiples réseaux de nervures, à liernes et tiercerons et à clés sculptées. L'architecture parfois complexe de ces voûtes gothiques fut soulignée dans la première moitié du XVI^e siècle par la peinture de rinceaux polychromes cachant parfois des petits personnages ou des animaux, des médaillons, des pampres et des fleurs, dans des tons ocres, verts, rougeâtres et bleutés, comme à Saint-Pierre de Bastogne*, à Saint-Paul de Liège* ou à Notre-Dame de Huy*. À Liège, en 1528, l'architecte Aert van Mulcken achève à Saint-Jacques* un chef-d'œuvre de style gothique flamboyant : un imposant édifice de 80 m de long couvert d'une voûte en brique, exceptionnelle par son jeu compliqué de nervures, de liernes et de tiercerons décorés de blasons et de têtes de personnages sculptés les plus divers et par la polychromie de ses rinceaux sur fond gris bleuté. Cette voûte céleste étoilée est mise en relief par la couleur des pierres utilisées, pierre bleue calcaire et tuffeau de Maastricht. Cette architecture flamboyante trouve son apothéose dans la voûte du chœur avec une clé pendante sculptée en *Ecce Homo*, entourée de dix clés et d'anges portant les instruments de la Passion. C'est le même maître d'œuvre qui reconstruit Saint-Martin de Liège*. À Walcourt* sur l'extraordinaire jubé (ca 1531-1537), de style gothique flamboyant, des *tondi* représentant Charles Quint et Isabelle de Portugal annoncent la Renaissance. Mais le gothique, longtemps encore, va poursuivre son cours dans le domaine de l'architecture religieuse.

Au XV^e siècle, les préoccupations de confort transforment les châteaux en demeures de plaisance ; la chapelle se développe et le souci décoratif intérieur croît. De style tardogothique ou même gothico-renaissance quelques maisons subsistent à Liège*, à Huy*, à Nivelles, à Thuin* ou à Beaumont. Pour se documenter sur l'aménagement intérieur, on fera appel à la peinture qui reproduit avec précision cheminées gothiques à jambages, coussièges, volets, carreaux, plafonds à poutres...

De l'enluminure à la peinture de chevalet

Au XV^e siècle, l'enluminure sur parchemin s'épanouit dans de remarquables « livres d'heures », ouvrages de dévotion privée. Par la richesse de leur décoration, ces manuscrits de petit format, très appréciés des laïcs, étaient considérés comme des objets de luxe. L'enlumineur Jean Tavernier exerce à Tournai dès 1434. La peinture de chevalet fait irruption dans ce centre d'art où travaillent Robert Campin jusqu'à sa mort en 1444 et Roger de la Pasture, au nom flamandisé en Rogier van der Weyden à son arrivée à Bruxelles vers 1435. Par son mécénat, la cour de Bourgogne attirera ensuite les artistes hors des terres wallonnes à Lille, à Gand ou à Bruges.

À la tête de la corporation des peintres dès 1425, Robert Campin dirige à Tournai un important atelier. L'archéométrie a fait progresser le débat de l'identification de Campin avec le « Maître de Flémalle ». Cette appellation ancienne faisait référence à la localité près de Liège et renvoyait aussi aux liens avec le pays mosan, comme l'évocation de Huy-sur-Meuse dans la Nativité, aujourd'hui à Dijon. Dans toutes ces peintures de plusieurs artistes du groupe Campin/Flémalle, l'évolution du gothique tardif s'accomplit dans l'aspect manifestement sculptural des personnages, les plis cassés des

drapés, les phylactères, les nimbes orfévres et les architectures. L'ouverture en arrière-plan sur un paysage approfondit la perspective de la scène principale qui reflète un monde tranquille à l'intimité quotidienne. La palette de couleurs est chatoyante et s'exprime admirablement dans les dégradés des plis des vêtements qui en accentuent les reliefs et contribuent à la personnalisation des figurants, chacun quasi portraituré. Ce « réalisme mystique » est conçu comme le quotidien animé du sentiment du sacré.

On sort de ce monde serein et intime avec Roger de la Pasture : toute la dimension du drame humain intervient et la douleur de la souffrance humaine s'exprime dans une intensité dramatique rarement atteinte. Après la passion et l'horrible agonie, le Christ ressuscité triomphe de la mort et le voici, juge suprême sur un vaste arc-en-ciel, dans le Polyptyque de Beaune, admirable composition d'équilibre répartissant les élus et les damnés, nus d'un réalisme nouveau, les uns se dirigeant vers un sanctuaire gothique irradiant d'or et de lumière, les autres jetés vers les flammes de l'Enfer, en un impressionnant spectacle moraliste livré en méditation aux malades des Hospices. Ici aussi l'étude du dessin sous-jacent atteste la contribution de plusieurs collaborateurs et révèle, au sein de l'atelier, une genèse plus complexe de cet extraordinaire chef-d'œuvre. Chez Roger de la Pasture, une atmosphère quasi irréelle et tout à fait particulière se dégage de ses crucifixions, où le périzonium du Christ flotte et s'allonge dans les airs, tout comme, dans le Triptyque du Calvaire aujourd'hui à Vienne, le manteau de certains personnages et ceux des anges en camaïeu bleu sombre qui encadrent la scène. Campin avait déjà introduit la peinture de grisailles au revers de panneaux. Ce procédé nouveau franchit ici une étape supplémentaire et rapproche davantage encore peinture et sculpture. Avec ces Pâmoisons de la Vierge, on raccroche en effet à nouveau à la sculpture dans ces nombreux fragments de retables bruxellois exportés sur les terres wallonnes.

C'est à Roger de la Pasture ou à son entourage direct qu'est stylistiquement attribué le frontispice des Chroniques de Hainaut (Bruxelles, Bibliothèque royale), commandées par Philippe le Bon, l'un des chefs-d'œuvre de l'enluminure.

Relevons en passant que Jean van Eyck († 1441) est né en Basse-Meuse et sera, vers 1422-1424, le peintre attiré de Jean de Bavière, élu de Liège (1390-1418). Plusieurs miniatures de style eyckien illustrent les célèbres Heures de Turin-Milan, dont un fragment porte les armes de Jean de Bavière. Le problème est controversé, de même que le frontispice d'une bible destinée à Saint-Jacques de Liège* (Londres, British Library, ca 1420-1425).

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.



▲ Beaune (F), Hospices civils. Roger de la Pasture, Polyptyque du Jugement dernier. © Hospices civils de Beaune.

La sculpture gothique tardive

Le Groupe de l'Annonciation par le tournaisien Jean Delemer (Tournai, Cathédrale), avant le départ de l'artiste pour Bruxelles, est le chef-d'œuvre de la sculpture tournaisienne du gothique tardif. C'est l'œuvre d'un maître novateur et en pleine maturité, d'un réalisme saisissant, qui apporte déjà l'illusion d'une mise en mouvement de personnages construits sur un schéma linéaire avec un drapé brisé dans un jeu de plis vivants et anguleux. La statue a été polychromée en 1428 par Robert Campin : sculpteurs, fondeurs et orfèvres travaillent souvent ensemble et le peintre intervient pour habiller la statue par une polychromie et une dorure.

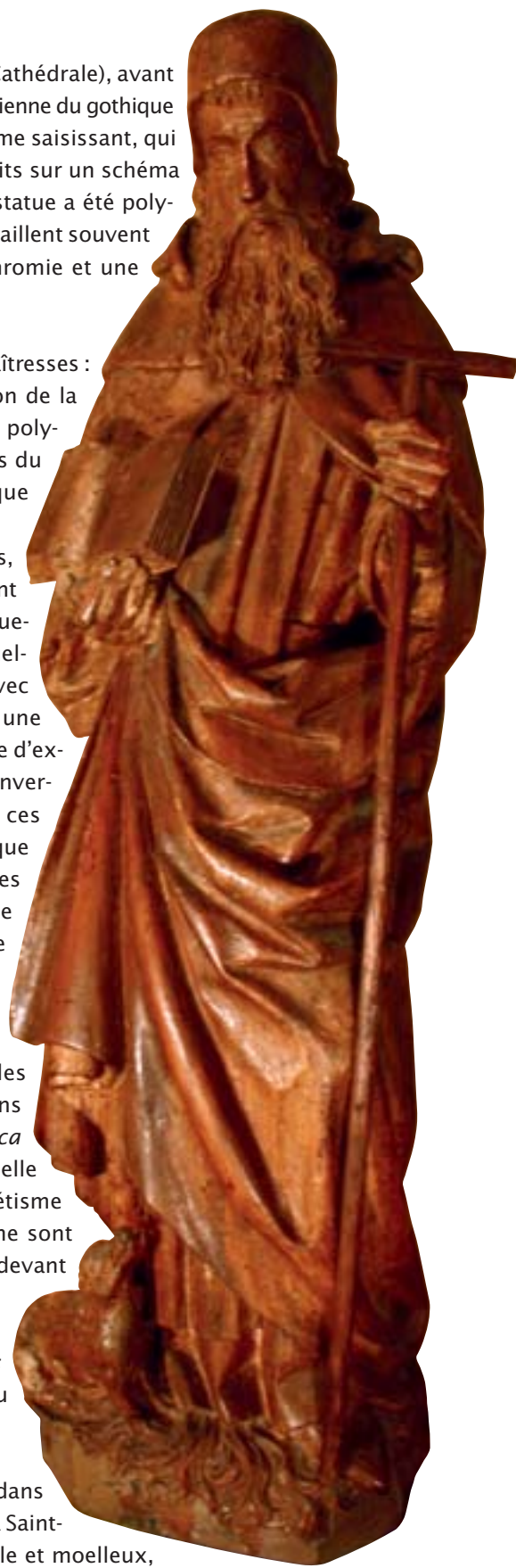
À l'école brabançonne de sculpture sont rattachées quelques œuvres maîtresses : la merveilleuse statue en chêne polychromé de la Vierge de l'Assomption de la collégiale de Nivelles* (atelier bruxellois, ca 1500, H. 135 cm), sculpture polychromée au raffinement exquis. De la même taille sont les quatre apôtres du Musée de Nivelles (pierre calcaire, ca 1440), vestiges d'un jubé gothique brabançon de la collégiale.

Dès la fin du XV^e siècle, parallèlement à la peinture des Primitifs flamands, les ateliers brabançons de sculpture (Anvers, Bruxelles, Malines) produisent et exportent, parfois très loin, des retables en bois aux dimensions quelquefois impressionnantes. La compartimentation de la huche à la forme quelquefois complexe permet d'y enfermer des scènes narratives en rapport avec la passion ou la vie des saints. Les registres se répartissent parfois en une travée centrale plus élevée et des bas-côtés, avec volets mobiles. Un chêne d'excellente qualité provenant de la Baltique est souvent utilisé. Les retables anversois de Pailhe ou de Fisenne (ca 1510-1520) illustrent l'importation de ces meubles liturgiques en pays wallon. L'efflorescence de la sculpture gothique tardive en Brabant n'alla pas sans influencer les œuvres réalisées sur les terres wallonnes et pour des églises de Wallonie. En pierre blanche, le retable de la chapelle des Féries à la collégiale de Mons* (ca 1520) s'élève à plus de six mètres de haut et développe une architecture compartimentée, surmonté d'un baldaquin d'un raffinement remarquable, une vraie dentelle de pierre.

L'élément dramatique de la souffrance du Christ est introduit dans les Mises au Tombeau de la fin du Moyen Âge, qui constituent des créations surprenantes par leur emprise spatiale : la plus ancienne est celle d'Ath (ca 1400), la plus expressive et la plus touchante de Binche (ca 1440) ; dans celle de Soignies (ca 1450), en pierre blanche, l'intensité dramatique et le pathétisme rejoignent l'art de Roger de la Pasture : les personnages à taille humaine sont installés dans un enfeu encadré d'un arc outrepassé à redents et fleurons, devant un paysage de Jérusalem peint sur ardoise.

Le courant mystique de la *Devotio moderna* imprime une forme de piété qui rejaillit sur les œuvres. L'imitation de Jésus-Christ de Thomas à Kempis connaît un vrai succès. La gravure sur bois et sur cuivre se développe au XV^e siècle et prend le relais des livres de modèles du XII^e siècle.

Et l'école mosane ? C'est l'influence flémalienne qu'on y perçoit d'abord dans les années 1400-1450. Notre-Dame de Saint-Remy, cette pietà aujourd'hui à Saint-Jacques de Liège* (ca 1430), en est un bel exemple, avec son drapé ample et moelleux,



▲ Liège, Trésor de la Cathédrale*, saint Antoine Ermite ca 1430. © G. Goosse

tout comme le saint Antoine Ermite (Trésor de Liège, ca 1430), type de vieillard très caractéristique au visage expressif et à la longue barbe bouclée. Ensuite, le regroupement de sculptures fait par Robert Didier autour du Maître du calvaire de Fize-le-Marsal, près de Crisnée, sert de référence stylistique à la Vierge Notre-Dame de Saint-Séverin (Liège, Saint-Martin*, ca 1490) ou à la Pietà de Waremme (ca 1510-1520). Les plis du vêtement semblent se gonfler de l'intérieur donnant à l'œuvre une moelleuse plasticité qui contraste avec l'angulosité du gothique tardif, mais garde une certaine tendance conservatrice, trait caractéristique de toute cette école liégeoise. La sculpture limbourgeoise se diffuse par ailleurs en pays mosan, dont il ne faut pas oublier les liens historiques avec l'actuel Limbourg – à savoir l'ancien comté de Looz (Borgloon) –, et même en Namurois avec cet impressionnant saint Pierre de Felenne près de Beauraing (Namur, Musée des Arts anciens) polychromé et au drapé compliqué. De même essaient les écoles de sculpture des régions limitrophes de Kalkar, de Clèves ou de Gueldre.

Ici se pose la délicate question des ateliers régionaux de sculpture (Dinant, Ciney, Huy ou Namur). Malgré quelques innovations esthétiques, le « Maître de Waha » subit l'influence de la sculpture gothique tardive brabançonne, plutôt indirectement. On peut parler de provincialisme, avec une série de statues disséminées en Famenne, en Condroz et en Ardenne et regroupées autour des calvaires de Lesves et de Waha. En effet, on ne peut nier les rapprochements établis entre leurs silhouettes élancées, la tête tournée au regard mélancolique, et leur composition asymétrique semblable. Le corps est désarticulé et expressif. La spontanéité et la facture moins soignée, l'inspiration, d'œuvres plus anciennes peut-être locales, et le caractère populaire – notion complexe – de certaines rendent difficile leur étude. La dendrochronologie confirme la provenance locale du chêne utilisé et la datation qui se place essentiellement dans la première moitié du XVI^e siècle. Au Maître de Waha est attribué le retable de Belvaux près de Han-sur-Lesse (Namur, Musée des Arts anciens), un des rares en Wallonie à présenter une polychromie originale, pastiche d'un retable anversois.

En cette fin du gothique, d'autres thèmes reçoivent des interprétations attachantes, originales ou pathétiques : le *Marianum*, Vierges suspendues sur leur croissant de lune, les nombreuses Éducation de la Vierge ou sainte Anne Trinitaire reflétant ce culte en pleine effervescence, le Trône de Grâce ou Trinité (Tournai, ca 1440, Lille, Musée diocésain), le Christ dit de Pitié ou plus précisément le Christ assis au calvaire et attendant la mort (Bouvignes, Atelier namurois, ca 1520 ; Barvaux, ca 1530), sans oublier tout le paradis hagiographique et ces groupes remarquables : Charité de saint Martin (Wonck, ca 1500), Miracle de saint Nicolas, Conversion de saint Hubert (Saint-Hubert*, Trésor, ca 1445)... les saints guérisseurs et les protecteurs des voyageurs comme les grands saints Christophe (Huy, collégiale*, ca 1520). Le mobilier religieux connaît, à la même époque, une rénovation et la sculpture n'est pas absente : réserves eucharistiques, chaires de vérité, buffet d'orgues... Et les stalles, dont celles de Fosses*, dont le décor végétal reste toujours gothique (Namur, ca 1520).

Les arts décoratifs

Au XV^e siècle, Tournai est le grand centre d'un des arts les plus remarquables de la fin du Moyen Âge : la tapisserie, jusqu'à ce que Bruxelles lui ravisse la place au siècle suivant. Appel est fait aux meilleurs artistes pour des « patrons », projets-modèles de petit format transposés en « cartons » réalisés aux mêmes dimensions que la tapisserie. Des entrepreneurs-marchands dont les Grenier de Tournai exportent partout leur production. La Cour de Bourgogne est un gros client. Ces œuvres gardent une stylistique gothique. Outre son utilisation religieuse (tentures de chœur...), la tapisserie fait partie du cadre de vie, quotidien ou cérémoniaire. Elle peut servir l'image du prince, racontant ses victoires et ses hauts faits d'armes, tel ce mille-fleurs au chevalier en armure avec les armes de Jean de Daillon (Tournai, Atelier de Guillaume Desremaulx, ca 1480, Somerset Angleterre).

Œuvres fragiles parmi toutes, les vitraux ne subsistent en Wallonie dans de grandes verrières qu'à partir de la première moitié du XVI^e siècle, à la cathédrale de Tournai*, à Sainte-Waudru* à Mons, à Saint-Jacques* ou à Saint-Paul* de Liège. Si au début les encadrements restent flamboyants, la Renaissance fait son chemin et le style est en adéquation avec la peinture et la gravure. Nous commençons à rencontrer des noms comme Thierry de Halle à Saint-Martin* de Liège ou Bastien le verrier de Liège qui œuvre à Saint-Hubert*. Quant à l'iconographie, elle est classique : donateur (mécénat princier), paysage, saint patron, scène biblique.

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, Liège, *ca* 1400) est en argent et vermeil. La croix-reliquaire de Brogne (Namur, Trésor, 1505) et les statuette de saint Lambert et la Vierge du Trésor 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.

Deux œuvres majeures du Trésor de la Cathédrale de Liège*, le reliquaire de Charles le Téméraire (*ca* 1467-1471) et le buste-reliquaire de saint Lambert (*ca* 1505-1512) sont significatives du gothique tardif. Elles furent réalisées pour la cathédrale Saint-Lambert* par des artistes étrangers à la région, mais qui travaillent à ses frontières : Gérard Loyet, monétaire du duc de Bourgogne à Lille, et Hans von Reutlingen, artiste souabe travaillant à Aix-la-Chapelle. L'orfèvrerie trouve ici un plein accomplissement.

Pour le reliquaire de Charles, 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.

Pour le buste de saint Lambert, toutes les techniques de l'orfèvrerie sont déployées dans une œuvre saisissante par sa présence et bien gothique dans son esprit, *Spätgotik*, les huches des retables en inspirant le socle. Pourtant, ici, incontestablement, la Renaissance fait poindre ses premiers rayons. Le Moyen Âge est à son crépuscule.



▲► Liège, Trésor de la Cathédrale*. Reliquaire de Charles le Téméraire. © *Trésor de Liège*.





- ▲ Liège, Trésor de la Cathédrale*.
Buste-reliquaire de saint Lambert.
© *Trésor de Liège*.
- Namur, Musée des Arts anciens
du Namurois. Jésus-eau.
© *Schrobiltgen, Bruxelles*.



L'éveil culturel par l'art médiéval

C'est d'abord le style qui caractérise une école artistique. À cet élément qualitatif, préalable et essentiel, viennent s'adjoindre des éléments quantitatifs indispensables : série représentative d'œuvres d'art, durée dans le temps, territoire d'exécution artistique, interpénétration des genres, rayonnement et chefs-d'œuvre avérés. Ces évidences épistémologiques de l'histoire de l'art sont utiles à rappeler. Confortées par la technologie archéométrique et par l'école de l'émotion esthétique chère à Pierre Somville, elles nous ont guidé à travers la Wallonie. L'anthropologie historique décloisonne les secteurs de recherche ou, plus exactement, favorise une interdisciplinarité. Le chemin est encore long. La pensée, par exemple, indissociable de l'art, mériterait de plus longs développements, comme le mysticisme du XIII^e siècle ou les « arts du bien mourir » de la fin du Moyen Âge.

Enfin, il faut insister sur la chronologie aléatoire des œuvres d'art, la sculpture en particulier, les attributions ou les regroupements effectués, qui s'affinent de décennie en décennie, d'année en année, d'article en livre... et la découverte en cours des monuments funéraires par Hadrien Kockerols et Ludovic Nys.

Les styles et l'art, aux ramifications multiples, tissent une toile culturelle, sans doute diversifiée, mais en est-il autrement ailleurs ? Michel Parisse a montré l'unité culturelle de la Lotharingie, de l'Escaut à la Meuse. Deux cités se distinguent comme épicoentres artistiques : Liège et Tournai. Le fait qu'elles soient l'une comme l'autre le siège d'un diocèse n'est-il pas significatif ? Cela n'empêchera pas, au fil des siècles, d'autres villes de développer leur personnalité. 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.

* C'est pour nous un plaisir de dédier cette contribution à M. Alain Dierkens, Professeur à l'Université libre de Bruxelles, en témoignage d'amitié.

Orientation bibliographique

Art (L'-) flamand et hollandais. Le siècle des Primitifs 1380-1520, Paris, 2003.

Catalogue des expositions d'art et d'histoire : *The Year 1200*, New York (1970) ; *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*, Cologne-Bruxelles (1972) ; Marche-en-Famenne (1980) ; Durbuy (1982) ; *Childéric-Clovis (482-1982)*, Tournai (1982) ; Huy (1984) ; Herstal (1985) ; Visé (1988) ; Amay (1989) ; Liège, *Saint-Martin* (1990) ; *Un trésor gothique. La chasse 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) ; *Art en Namurois* (Namur, 2001) ; *Autour d'Hugo d'Oignies*, Namur (2003).

Charlemagne. L'empire retrouvé, Muséobus de la Communauté française de Belgique, 1990.

DIDIER, R., *La Sedes, la Vierge et le Saint Jean au calvaire de l'église Saint-Jean à Liège et la sculpture mosane de la première moitié du XIII^e siècle*, STIENNON, J. et DECKERS, J. (éd.), La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire, Liège, 1981, p. 57-76.

ID., *Mater Dei. À propos de quelques sculptures de la Vierge*, Feuilles de la Cathédrale de Liège, n° 11-12, 1993.

ID., *Miseratio Christi, redemptio mundi. Considérations sur l'iconographie de la Passion*, Art et Histoire. De l'Occident médiéval à l'Europe contemporaine, Malmedy, 1997, p. 97-148.

ID., *La sculpture mosane du XIV^e siècle*, Namur, 1993

ID., *La sculpture en Hainaut*, Hainaut. Mille ans pour l'avenir, Anvers, 1998, p. 266-291.

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

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

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

GHISLAIN, J.-C., dans *Annales du Cercle historique et folklorique de Braine-le-Château, Tubize et des Régions voisines*, t. VII (1986-1987), p. 89-106 et t. VIII (1988-1993), p. 153-175.

GHISLAIN, J.-C., *La cuve baptismale romane de Soignies et la sculpture tournaisienne*, Cahiers n° 9 du Musée du Chapitre de Soignies, 2003.

LEJEUNE, R. et STIENNON, J. (éd.), *(La) Wallonie. Le pays et les hommes*, t. 1, Lettres. Arts. Culture, Bruxelles, 1977.

MÉLART-MARGANNE, M. et M.-H., *Cloches et carillons en principautés de Liège et de Stavelot-Malmedy*, Feuilles de la Cathédrale de Liège, n° 33-38, 1998.

(Les) Mérovingiens. Le monde des morts révèle celui des vivants, Muséobus de la Communauté française de Belgique, 1988

NYS, L., *Les tableaux votifs tournaisiens en pierre 1350-1475*, Bruxelles, 2001.

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

STIENNON, J., DUCHESNE, P. et RANDAXHE, Y., *Cinq siècles de peinture en Wallonie*, s.l., 1988.

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