



LE PLAISIR DE L'ART DU MOYEN ÂGE

Commande, production et réception de l'œuvre d'art

MÉLANGES EN HOMMAGE À XAVIER BARRAL I ALTET

P
Picard

Les Fonts de Liège et Renier de Huy. « *Fontes arte vix comparabili* »

Philippe George (Trésor de la Cathédrale de Liège)

Les fonts baptismaux, aujourd'hui conservés à l'église Saint-Barthélemy à Liège, sont « un des plus grands chefs-d'œuvre de l'art médiéval d'Occident »¹ (fig. 1). C'est à Liège, vers 1107-1118, que surgit ce chef d'œuvre d'art mosan qui exalte le sacrement de baptême, à l'initiative de l'abbé Hilin, très soucieux de ses prérogatives en la matière : ce sont les fonts baptismaux de Notre-Dame, petite église baptismale construite sur le flanc de la cathédrale Saint-Lambert ; après la Révolution, en 1803, ils furent transférés à Saint-Barthélemy². Ces premiers fonts connus coulés en métal³ se présentent sous la forme d'une cuve cylindrique légèrement évasée (± H. 59 x diamètre supérieur 97,5 cm) portée par dix bœufs, à l'origine douze comme la Mer d'airain du temple de Jérusalem, préfiguration traditionnelle des douze apôtres, qui étaient figurés sur le couvercle, aujourd'hui perdu, selon le témoignage du *Chronicon rhythmicum Leodiense*, chronique liégeoise contemporaine.

Créées sur le pourtour de la cuve, cinq scènes sont éclairées par de superbes inscriptions en hexamètres léonins sur les bandeaux des moultures supérieure et inférieure et complétées sur la paroi de propos expliquant l'image. La scène centrale montre le Christ baptisé par Jean, ceint à la taille par l'onde généreuse et stylisée du Jourdain, l'Esprit Saint sous la forme d'une colombe, surmonté de Dieu le Père ; à droite, deux anges, les mains recouvertes d'un voile, s'inclinent respectueusement. Les autres scènes (fig. 2) montrent la prédication de saint Jean-Baptiste, le baptême des catéchumènes, deux personnages baptisés par saint Jean-Baptiste, le baptême du centurion Corneille sur ordre de saint Pierre, et le baptême du phi-



Fig. 1 : Fonts baptismaux, vue générale de la cuve, Liège, Saint-Barthélemy (cl. Trésor de la Cathédrale de Liège).

losophe Craton par saint Jean l'Évangéliste. La composition de la scène centrale puise aux mêmes sources que les intailles carolingiennes de cristal de roche gravé de la seconde moitié du IX^e siècle, conservées aujourd'hui à Rouen et à Fribourg-en-Brisgau. Cette tradition carolingienne reçoit son inspiration initiale de Byzance. Les éléments les plus caractéristiques en sont d'abord le schéma vertical de la scène – le Christ, la colombe, et le Père – qui symbolise la Trinité ; ensuite, pour les autres baptêmes de Corneille et de Craton, le

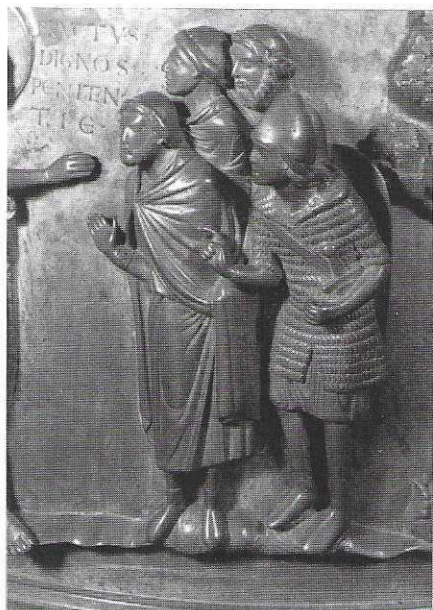


Fig. 2 : Fonts baptismaux, détail, Liège, Saint-Barthélemy (cl. Trésor de la Cathédrale de Liège).



Fig. 3 : Fonts baptismaux, détail, Liège, Saint-Barthélemy (cl. Trésor de la Cathédrale de Liège).

Père est évoqué par la main de Dieu – *dextera Dei* – qui sort du ciel ; ensuite, la représentation du Jourdain autour des hanches du Christ et le

mouvement de baptême de Jean ; et, enfin, le linge tenu par les anges, motif conventionnel de l'art byzantin.

Les drapés raffinés sont très antiquisants. L'art mosan puise son inspiration dans l'art ottonien, dans l'art carolingien, dont les sources sont l'art antique. C'est à Liège toutefois qu'un théologien a guidé l'exécution de ce chef d'œuvre, surprenante synthèse de la pensée de l'époque. Divers niveaux de sens de lecture interviennent. L'iconographie du baptême du Christ est ainsi typiquement occidentale dans son esprit et dans ses motifs, mais des innovations s'y perçoivent : le Père – *pater* – nimbé et barbu figure en buste au-dessus d'un segment de ciel semi-circulaire et se penche vers son Fils baptisé avec l'inscription « Celui-ci est mon Fils bien aimé » (Mathieu 3,17). L'histoire du baptême de Craton est notamment transmise par des légendaires mosans des XI^e-XII^e siècles. Pierre et Jean pourraient rappeler les collégiales liégeoises du même titulaire, en conflit précisément à propos du baptême, et les douze bœufs identifiés aux abbés de Notre-Dame, dont Hillin était le dernier. À l'instar des ivoires mosans, l'artiste maîtrise admirablement les reliefs, détachant les figures du fond et les regroupant en scènes narratives animées, dont l'équilibre est parfait. L'eau, omniprésente dans l'art mosan, est en plus évoquée ici par le Jourdain sous forme de cloche qui dissimule la nudité du Christ. Le prince-évêque Notger fut l'initiateur d'une urbanisation symbolique sacrée de Liège, dont la Meuse devient le fleuve sacré. Les allusions multiples décelables démontrent une fois encore tout le symbolisme et l'intellectualisme de l'art mosan.

La *Chronique rimée de Liège* rapporte : « Le noble abbé Hillin meurt [...]. En utilisant la technique du métal coulé, il fit faire des fonts avec un art à peine comparable. Les douze bœufs qui supportent les fonts donnent l'image de la grâce. Le sujet traité est le mystère qui se réalise dans le baptistère. Voici Jean qui baptise le Seigneur et Pierre qui baptise le païen Corneille. On baptise Craton le philosophe. Vers Jean afflue le peuple. Ce qui recouvre les fonts montre les apôtres et les prophètes »⁴. C'est Hillin le commanditaire : « *Fontes fecit opere fusili / Fusos arte vix comparabili* »⁵. Hillin, abbé de Notre-Dame, est décédé le 7 novembre 1118 et son prédécesseur est encore

en vie en 1107, ce qui donne les deux *termini* pour l'exécution de la cuve.

La conception iconographique et théologique⁶ de l'œuvre s'insère parfaitement dans l'environnement intellectuel et savant de la cité de Liège à cette époque, haut lieu d'enseignement occidental⁷. La cuve est aussi l'aboutissement d'une expérience et d'un savoir-faire séculaires. Outre la mise en valeur de la suprématie baptismale de l'église-mère de Liège, Notre-Dame aux Fonts⁸, cette œuvre prestigieuse, installée au cœur de la cité, à la porte de la cathédrale, nouveau temple de Salomon, évoque par la présence d'hommes d'armes et du discours de Jean-Baptiste, les préceptes de la Paix de Dieu dont l'évêque est le garant, depuis 1081, comme l'a démontré Jean-Louis Kupper. C'est à Notre-Dame-aux-Fonts que se réunissait cette juridiction⁹. Hillin est un prélat important et il a voyagé, à Rome notamment, où il mourut¹⁰.

Et Renier, l'orfèvre de Huy ?

Il faut attendre un passage d'une chronique liégeoise (dite de 1402), rédigé avant le dernier quart du XIII^e siècle, vers 1280, pour obtenir l'information suivante : « Sur l'ordre d'Albéron évêque de Liège, Renier, orfèvre de Huy, fit, à Liège, des fonts de bronze entourés par une variété admirable d'images et reposant sur douze bœufs adoptant des attitudes diverses »¹¹. Cette source tardive, insérée entre la relation d'événements qui datent respectivement de 1137 et 1141, est ainsi entachée d'une erreur chronologique puisque l'évêque Albéron II régna de 1135 à 1145.

Par ailleurs Godefroid Kurth¹² et Jean Lejeune¹³ ont ressuscité dans les sources historiques un orfèvre du nom de Renier qui a bien existé et est actif à Huy dans la première moitié du XII^e siècle. Un « *Reinerus aurifaber* » souscrit une charte originale de l'évêque de Liège Albéron I^{er}, délivrée en 1125, en faveur de l'église Notre-Dame de Huy¹⁴ : parmi les cinq témoins laïques mentionnés, Renier figure en second, après le maire de Huy et avant les échevins, ce qui indique le rang important qu'il occupe comme notable hutois. « *Reinerus aurifex* » – sans doute le même personnage que le précédent – est commémoré à la date du 4 décembre dans l'*Obituaire de l'abbaye du Neufmoustier* près

de Huy, et l'examen paléographique permet de placer aux alentours de l'année 1150 la rédaction de cette notice nécrologique¹⁵.

Le prénom de Renier est courant à l'époque. Ainsi « l'encensoir des Hébreux dans la fournaise », en laiton fondu, ciselé et doré (XII^e siècle, Lille, Palais des Beaux-Arts), porte une inscription gravée qui peut ainsi se traduire : « Moi, Renier, je donne cet encensoir en signe afin qu'à l'heure de ma mort vous m'accordiez des funérailles semblables aux vôtres, et je crois que vos prières seront comme de l'encens pour le Christ »¹⁶. Ce « *Reinerus* » se présente comme un donateur. Comme aujourd'hui encore, l'encensoir est utilisé au commencement de la messe des morts. On ne connaît ni l'origine, ni la provenance ancienne de l'objet, ni la communauté mentionnée. Au XII^e siècle, on ne faisait pas de différence entre les funérailles des laïques et des membres du clergé séculier. Seuls certains ordres religieux comme les bénédictins, les cisterciens et les chanoines réguliers avaient des usages propres. « *Reinerus* », qualifié de donateur, pourrait être un laïque ou un clerc. Le mot « *exequiae* » (« *exsequiae* ») signifie soit les funérailles, soit les prières pour le défunt ou encore sa commémoration nécrologique. Certaines abbayes, en particulier cisterciennes, étaient, au XII^e siècle, réputées pour les prières salvatrices pour l'âme des morts, en particulier ceux enterrés dans leurs enceintes – laïques et ecclésiastiques – mais, bien sûr, pas tous et dans certaines conditions. Depuis X^e siècle, en Italie et en France, il existait des confréries (*fraternitas*) de prêtres séculiers, qui acceptaient aussi des laïques, ayant, entre autres buts, l'aide économique, mais également l'organisation des funérailles¹⁷. D'ici à penser au passage de la chronique de Gilles d'Orval (avant 1251) qui rapporte qu'Hillin fonda une confrérie de prêtres soucieux des funérailles de leurs membres¹⁸, nous pourrions, avec imagination scientifique, relancer la recherche sur cet encensoir, dont une analyse PIXE serait la bienvenue et dont l'usure permet beaucoup d'hypothèses¹⁹.

Toutefois il faut bien insister sur le fait que l'association de Renier de Huy avec la cuve de Liège, sur base du témoignage historique suspect mentionné plus haut, est une hypothèse.

Histoire de l'art et Histoire ont toujours entretenu des relations dignes d'un couple, fluctuant au

fil du temps, dans les pires cas de l'amour à la haine. Avec le concours de son épouse Berthe Lhoist, infatigable chercheuse dans les archives, Pierre Colman a renouvelé le regard de l'historien d'art sur l'orfèvrerie des Temps modernes, et ses élèves se félicitent toujours de l'approche nouvelle qu'il leur a brillamment enseignée. Le professeur est venu plus tard au Moyen Âge, sur des chemins semés d'embûches dans le dossier des fonts. Louis Abry (1643-1720) est un peintre, graveur, généalogiste et héraut d'armes bien connu des historiens de l'art liégeois. Berthe Lhoist, qui s'est intéressée à la famille²⁰, a découvert chez Abry un passage relatif aux fonts : « et par la vaillantise de l'évêque Otbert et ses chevaliers hesbignon, la ville de Milan fut conquise l'an 1112 le 26 de may et raportat l'évesque plusieurs grands thrésors que l'emp[ereur] Henry luy donnat en récompense, Hellin de St Lambert ramenant le fond de batesme de Nostre-dame aux fonds qui est de bronze qui se voit à présent ». Jean-Louis Kupper a montré que la source directe ou indirecte était Jean d'Outremeuse²¹ et Geneviève Xhayet a procédé à une analyse très poussée du texte.

Jean d'Outremeuse, le polygraphe liégeois qui sait toujours tout sur ce qu'ignorent les autres, cet « imposteur » qui a exaspéré Godefroid Kurth²², apporta en effet sa contribution au dossier, dont trois versions se lisent à travers *Ly Myreur des Histors*, la *Geste de Liège* et la *Chronique en bref*. Geneviève Xhayet les a bien décortiquées pour démontrer que la source principale reste le *Chronicon rhythmicum*. Les ajouts sont le siège de Milan et l'attribution de la réalisation de la cuve à un orfèvre du nom de Lambert Patras. Dans la *Chronique en bref* : « Ainsi gaignat Obert la Citez de Melan delquel at raportez a Liege moult de sainte reliques [...] a Helins prevost de saint Lambert qui estoit le filz de duc de Suaire, lequel fist faire les fons de N[ostre] Dame de cueivre qui tout sont ouvre et i fist poser les dict bestes »²³, et dans *Ly Myreur* : « Dont li évesque donat monsignour Helin, le filh al duc de Suaire, prevost de Saint-Lambert, archidiach de Liege et abbeis seculers à Nostre-Damme-as-fons de Liege ; chis les volt jouer à l'évesque, et li évesque li donat une somme ; puis at Helin prevoste, mandeit I soldeur en le vilhe de Dynant, qu'astoit bon ovriers, et si avoit à nom Lambiers Patras, li batours. Cheli fait geteir unc bachin d'on golfé de metal espesse, qui

tenrait une ayme d'ayghe ; et metit en le forme de bachins les biestes toute altour, si qu'ilh furent le bachin, tenants ensi qu'ilh issent hors al moitie, en nasquant de bachin, et fist I noble ovrage. Chis bachins fut assis à Nostre-Damme, en lieu où li viez fons astoient, qui adont furent osteis, et astoeint de pire ensi com les altrez fons ; et le fist warnier de une chape de plonc al dedens, pour le seil qui mangeoit le metal, pour defendre contre ; et ancor sunt là li fons, se puet voir qui là iroit »²⁴.

Le XIII^e siècle ressuscite Renier de Huy, le XIV^e siècle Lambert Patras de Dinant

Si le prénom Lambert exalte d'emblée le patriotisme liégeois par le choix du saint patron national, « Patras » est un patronyme curieux²⁵. Godefroid Kurth a rejeté l'information, formulant des hypothèses sérieuses sur l'origine du nom. Comme c'est souvent le cas dans l'œuvre de Jean d'Outremeuse, on ne peut toutefois manquer d'être intrigué. Ici en l'occurrence la forme plutôt hellénisante du nom, quand on sait l'influence byzantine sur les fonts. Serait-il exagéré de penser qu'il puisse s'agir d'une invention burlesque du genre « satrape », « attrape ou attrapé », voire « patatras »²⁶. Lambert Patras viendrait de Dinant, haut-lieu du travail du laiton²⁷.

Par contre, ce qui est à constater sérieusement, c'est que la paternité des fonts n'est pas reconnue par Jean d'Outremeuse à Renier de Huy. Sans abuser de l'argument du silence, il est quand même intéressant de relever que Jean d'Outremeuse s'est pourtant servi de l'obituaire du Neufmoustier et a ressuscité un autre orfèvre mosan en la personne de Godefroid de Huy²⁸. S'il avait eu des informations sur une œuvre liégeoise, et non des moindres, n'en aurait-il pas fait état ? Ce n'est pas pour autant qu'il faut avaler « Patras ».

Il y a dans les témoignages des sources narratives un embrouillamini d'épiscopats et d'événements :

| | | |
|-----------------------------|-----------|---------------------------------|
| <i>Chronicon rhythmicum</i> | 1107-1118 | Hillin, donc Otbert (1091-1119) |
| <i>Chronique de 1402</i> | vers 1280 | Albéron II (1135-1145) |
| Jean d'Outremeuse | 1338-1400 | Otbert (1091-1119) |

Pour Pierre et Berthe Colman-Lhoist, Milan ne subissant pas de siège en 1112, ils proposent une substitution pour Novare, mise à sac en 1110, dans le cadre de la campagne d'Henri V dans le nord de l'Italie. Dans un intéressant article, Pierre-Yves Kairis a montré l'influence du détail de Milan sur le peintre liégeois Gérard de Lairese qui a peint un baptême de saint Augustin²⁹. Lairese est parent d'Abry et le fréquente. Sachant qu'Augustin fut baptisé à Milan, il n'hésite pas à reproduire la cuve liégeoise sur sa toile.

Par contre, il faut mentionner que la conquête de Milan en 1162 par Frédéric Barberousse est un épisode célèbre de l'histoire liégeoise puisque l'évêque de Liège Henri de Leez deviendra podestat de Milan³⁰. La chronique de Gilles d'Orval rapporte même que les corps des Rois Mages confisqués faillirent être transférés à Liège si Henri de Leez n'était mort en 1164 ou peut-être avait un compétiteur plus fort que lui en la personne de son métropolitain Rainald de Dassel, archevêque de Cologne³¹. Ce passage, que nous avons déjà souligné à propos du culte des Rois Mages, avait laissé un peu perplexe les historiens allemands mais semble aujourd'hui réexaminé par la critique. Indépendamment de la chronologie, n'est-ce pas cette information qui est en filigrane chez Jean d'Outremeuse par l'allusion à « moult de saintez reliquez » dans son récit³² ?

Pierre Colman insiste souvent sur le fait que son article a pourfendu une erreur – l'attribution à Renier – imputable à Godefroid Kurth³³, qu'il vilipende quelque peu au passage. Il faut se montrer plus objectif et proportionné par rapport aux erreurs successives³⁴ commises par Monsieur Colman et son épouse à propos de l'origine des fonts³⁵. Par contre, il faut lui reconnaître qu'après son article il a appelé à la rescousse la science et suscité indirectement la genèse de l'archéométrie à l'Université de Liège³⁶, faille dans laquelle nous nous sommes engagé, à sa suite, d'abord à propos de la clé de saint Hubert³⁷.

Reste ainsi une donnée importante à traiter, que Lucien Martinot a reproché aux historiens et historiens d'art d'avoir évacuée trop rapidement : la matière des fonts³⁸. « L'alliage est un laiton, une association de cuivre et de zinc, (17 %), en présence de faibles quantités d'additifs : du plomb (1,5 %), qui facilite la coulée en fluidifiant l'al-

liage fondu, et de l'étain (3,8 %), qui doit durcir l'alliage après refroidissement »³⁹.

La haute teneur en zinc (qui varie entre 10,06 et 17 %) par rapport aux autres pièces d'époque testées (une moyenne de 10,7 % sur 190 analyses, voire 11 % dans la plus récente étude) lui fait écrire que la cuve « ne correspond pas du tout aux capacités techniques de l'Europe occidentale au début du XII^e siècle »⁴⁰. Nous ferons remarquer, en toute rigueur, que, dans le corpus d'analyses effectuées par Oscar Werner⁴¹, quelques pièces dénotent aussi par leur teneur élevée en zinc⁴². Ce corpus porte sur 367 pièces différentes en alliages de cuivre et s'étend jusqu'au XVII^e siècle : Werner a profité des pièces retenues pour l'exposition *Rhin-Meuse*. Si l'on doit se féliciter de pouvoir posséder un pareil corpus de référence, sur une série statistique correcte, nous nous permettons quand même de faire remarquer qu'il date de la fin des années 70⁴³, que l'étude historique et archéologique des œuvres retenues mériterait complément d'enquête et que l'échantillonnage se réduit généralement à un seul prélèvement par œuvre⁴⁴.

D'autre part, la technique de coulée apparaît étrangère à la pratique mosane⁴⁵ : l'alliage des fonts est un alliage à gros grains. L'échographie ultrasonore permet d'examiner la structure granuleuse de l'alliage. Le grain d'alliage est ici plus important (1,1 mm, gros grain) par rapport à ceux autour de 0,3 mm (grain fin) d'un corpus restreint de pièces mosanes⁴⁶. D'abord, il faut souligner la difficulté de pareilles analyses, l'expérience pour la clé pour la clé de saint Hubert en est révélatrice. Ensuite, la technique-même de coulée différerait également. Doit-on, de ce fait, carrément réfuter l'origine mosane ou simplement doit-on constater l'altérité des fonts par comparaison ?

Sur base des études de Louis Verbois et de François Boussard, Philippe Tomsin a reconstitué très minutieusement le procédé hypothétique de fonderie des fonts de Liège, la cuve coulée le fond vers le haut, comme une cloche. La collaboration de saintiers à la réalisation des fonts est une hypothèse très plausible. La fabrication de cloches est bien attestée en pays mosan : leur forme diffère de celle d'aujourd'hui, avec un profil en ruche qui n'est pas sans évoquer la cuve de Notre-Dame.

La caractérisation des métaux de la cuve, faite par Lucien Martinot, appelle quelques commen-

taires. Le cuivre utilisé se distingue des pièces rhéno-mosanes par la concentration en arsenic. « Cependant, les opérations métallurgiques, depuis le traitement du minerai jusqu'à la coulée finale du métal, peuvent modifier ces paramètres »⁴⁷ et, d'autre part, il y a un réel manque d'éléments de comparaison, d'ailleurs reconnu. Le zinc se caractérise par sa teneur en cadmium et en indium. La comparaison est ici faite seulement avec deux œuvres de la région mosane dont les teneurs sont différentes. La conclusion tirée, qui consiste à exclure la cuve de l'aire mosane, nous semble un peu rapide, à la fois à cause d'une série statistique déficiente, mais aussi parce que l'on ne peut préciser l'appartenance du zinc. À cet égard, l'analyse isotopique du plomb, qui permet la localisation de l'origine du métal, est plus loquace : le plomb a été extrait en Espagne dans le gîte métallifère Cordoue-Grenade. Pourquoi évacuer si vite la possibilité de plomb recyclé ? Même si du plomb existe en pays mosan⁴⁸. Le plomb représente une partie minime (1,5 %) de l'ensemble des 4 à 500kgs estimés de la cuve. Nous partageons cependant une opinion de Lucien Martinot : les matériaux doivent entrer dans le débat. Toutefois, il faut bien reconnaître la difficulté de trouver des données de comparaison utiles et des sources historiques sur les matériaux⁴⁹.

Si des analyses archéométriques furent pratiquées sur la cuve, leur interprétation reste difficile et le dossier, vicié *ab ovo*⁵⁰, est malaisé à reprendre à la suite des controverses qui en sont nées. Malheureusement, une thermoluminescence, c'est-à-dire une analyse de la derle-argile réfractaire utilisée comme noyau de coulée, ne put être faite, faute de matériau. En 2000, la dernière campagne de prélèvements a en effet constaté que tous les noyaux de coulée ont disparu, peut-être même à cause de l'exposition *Rhin-Meuse*⁵¹.

Ne pourrait-on reconsidérer le dossier et le reprendre complètement en équipe interdisciplinaire ? Envisager le corpus de Christ et d'autres œuvres ? Pour citer le physicien Georges Weber, sauf cas exceptionnel, l'interprétation archéométrique ne doit s'opérer que par le croisement des résultats de plusieurs disciplines⁵².

Un argument péremptoire en tout cas sur l'origine des fonts réside dans les inscriptions⁵³. Un rapport technique indique que ces inscriptions

furent coulées, c'est-à-dire tracées dans la cire puis ébarbées et retouchées au ciselet après coulée⁵⁴. « Péremptoire », pourvu que l'on admette cette dernière remarque, puisque tout le monde est d'accord sur l'épigraphie mosane d'époque de l'œuvre.

Tentons d'ouvrir la porte d'un atelier du métal en pays mosan. Robert Didier insistait sur le travail de l'orfèvre dans les fonts à côté du travail du fondeur, ce dernier un peu comparable à celui du saintier, mieux documenté pour la technique de la fonte à la cire perdue pour les cloches⁵⁵. Cette distinction est très bien mise en évidence dans le travail de ciselure de finition : « Dans l'auréole du Christ et les vêtements de saint Jean, ces ciselures ont une fonction décorative et témoignent de l'utilisation de plusieurs instruments (ciselets, perloirs, traçoirs) faisant partie de l'outillage normal d'un atelier d'orfèvre »⁵⁶. Alain Erlande-Brandenburg parlait du sculpteur et la réflexion nous paraît très pertinente à propos du modelage de la cire et des réparations effectuées à la suite du fondeur⁵⁷. « L'orfèvrerie regroupe divers métiers ayant un rapport avec le métal : le fondeur, le batteur, l'imagier-modeleur, le doreur, le graveur et l'orfèvre proprement dit »⁵⁸. Le maître d'ouvrage ou chef d'atelier, le concepteur, le réalisateur, bref une équipe d'artistes à laquelle on ajoutera en plus, avec Philippe Tomsin, le charpentier pour l'arbre de trousseage et le géomètre pour la répartition très élaborée des scènes sur la cuve.

Dans ce dossier complexe, il y a aussi les rapprochements stylistiques indéniables que l'historien d'art est bien contraint de faire à propos d'une série d'œuvres d'art. Ainsi on ne peut s'empêcher de définir un style, naguère encore dit de Renier de Huy, poursuivant ainsi les efforts de Karl Hermann Usener en vue d'étoffer l'œuvre du prétendu créateur des fonts⁵⁹. Le Christ du Schnütgen-Museum de Cologne (inv. H. 70) a été utilisé comme tête de série. Ces attributions, qui paraissent à certains fragiles, ne sont-elles pas le lot de l'historien de l'art devant le mutisme des sources ? Sur le nom hypothétique de Renier, quelques œuvres ont été regroupées et son influence a été ailleurs mise en évidence. Son style est en tout cas bien caractérisé dans les laitons coulés pour les têtes et pour les drapés. Les têtes sont cubiques, les cheveux calamistrés enroulés en bourrelet sur le front, les

yeux en amande ourlés de fines paupières, l'arête du nez prolongée par la ligne des sourcils. La tête est inclinée. Une fine ciselure souligne les cheveux et le périzonium en tablier, retenu par un nœud autour d'une ceinture, dont les bandes larges sont parfois ornées d'orfrois⁶⁰.

L'anatomie est suggérée. Les liens avec l'ivoirerie et les manuscrits ont été soulignés. Les corpus de Christ mosans contemporains et stylistiquement proches des fonts attestent un réalisme classicisant : leurs silhouettes sont sinueuses et le rendu du visage est très caractéristique de l'art mosan⁶¹. Une des beautés des fonts est le profil des personnages en relief⁶² et, dès lors, le dialogue qui semble s'instaurer entre eux, hormis la parfaite frontalité du Christ baptisé dans le Jourdain qui caractérise et solennise la scène majeure de l'œuvre.

L'animation des scènes, disposées sur une ligne continue de sol ondulé et unies par des arbres sinueux, est complétée par le mouvement des puissants bœufs du socle, au caractère naturaliste évident. Nous avons démontré l'insertion stylistique des fonts en pays mosan, les sources iconographiques et le courant esthétique qu'elle va engendrer⁶³. Déjà, avec toute son érudition et sa grande connaissance des œuvres, Joseph de Borchgrave s'était essayé aux « caractères de l'art mosan ». Il faut actualiser le sujet⁶⁴ et ce ne sont pas les tentatives de synthèse faites à Liège qui vont révolutionner le sujet⁶⁵.

Répetons-le : que l'auteur s'appelle ou non Renier de Huy⁶⁶, il est stylistiquement incontestable qu'un rapprochement doit être fait entre certaines œuvres⁶⁷. Et même si des matériaux étrangers à la région ont été utilisés, le style est incontestablement mosan⁶⁸.

Une école artistique est caractérisée en qualité par son style et en quantité par une série statistique représentative d'œuvres d'art pendant une période et sur un territoire déterminés. Certains traits essentiels de l'art mosan, difficilement réductibles, s'inscrivent dans le respect de l'humain et du sens de la vie, sur la base d'une Antiquité régénérée par un souffle byzantin. Leurs fondements profonds sont à rechercher dans le développement d'une pensée « humaniste », dont les écoles liégeoises des XI^e et XII^e siècles furent les initiatrices. C'est à Liège qu'un homme d'Église a guidé les artistes dans l'exécution du chef d'œuvre. On retrouve ici le dialogue entre l'idéologue et l'artiste, démontré par ailleurs dans l'histoire de l'orfèvrerie mosane⁶⁹. Des éléments multiples se retrouvent associés dans une surprenante synthèse de la pensée de l'époque illustrée à la perfection. Si l'école mosane est aujourd'hui en plus éclairée par la technologie archéométrique, il ne faut pas laisser de côté toute l'émotion esthétique et les sentiments que dégagent les pièces. L'anthropologie historique décloisonne les secteurs de recherche et favorise une interdisciplinarité, collaboration à la mode mais souvent difficile à pratiquer dans le concret.

Sérénité et équilibre sont transfigurés dans une œuvre d'art⁷⁰. Les relais de l'Antiquité se découvrent aisément à travers l'Empire germanique. Les substrats carolingien et ottonien de l'art mosan apparaissent en plein jour, de même que l'influence byzantine. Les fonts d'une beauté plastique toute classique incarnent cet humanisme liégeois du XII^e siècle, que continuent à explorer les médiévistes. L'œuvre procure un fin plaisir esthétique déjà exprimé dans le *Chronicon rhythmicum*. L'unicité de l'œuvre et sa précocité n'en font-elles pas précisément un chef d'œuvre ?

NOTES

1. X. BARRAL I ALTET, *Belgique romane et Grand-duché de Luxembourg*, Saint-Léger-Vauban, 1989, p. 289. En 2000, Xavier Barral i Altet nous a fait l'honneur de participer à notre exposition au Trésor de la Cathédrale de Liège : *Liège. Autour de l'an Mil, la naissance d'une principauté (X^e-XII^e siècle)*, par une contribution originale intitulée « Le prestige architectural mosan de la ville de Liège à l'époque romane », catalogue édité en collaboration avec Jean-Louis KUPPER, Liège, 2000,

p. 120-123. Nous sommes heureux de lui offrir une touche très liégeoise à ses *Mélanges*, d'autant plus que, dans la traduction italienne de son livre *Contro l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, Paris, 2006, p. 155, se trouve cette précision (*Contro l'arte romanica ? Saggio su un passato reinventato*, Milano, 2008, p. 139, note 135) : « Uno studio tecnico ha di recente messo in dubbio l'attribuzione mosana dei fonti di Liegi, proponendo una loro origine mediterranea », avec référence

à Lucien Martinot (*infra*), et aussi dans la légende de la fig. 53. Cette note est reprise dans la version croate du livre publiée à Zagreb en 2010.

2. Une journée d'études à Liège a donné lieu à une publication : G. XHAYET et R. HALLEUX (dir.), *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Liège, 2006, où se retrouvent des contributions originales de Clemens M. M. Bayer, François Boespflug, Monique Close-Dehin, Robert Halleux, Jean-Louis Kupper, Philippe Tomsin, Geneviève Xhayet, ainsi que de nous-même. Les lignes qui suivent en font la synthèse. Avant cette journée, on mentionnera surtout récemment : J. LAFONTAINE-DOSOGNE, « La tradition byzantine des baptistères et leur décor, et les fonts de Saint-Barthélemy à Liège », *Cahiers archéologiques*, 37, 1989, p. 45-68 et J. PHILIPPE, plusieurs contributions réimprimées sous le titre *Art mosan médiéval à laune de l'Occident* dans *Sur les chemins séculaires d'art et d'histoire*, Liège, 1991, p. 93-132 ; R. DIDIER, « Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège », *Confluent*, hors série, avril 1992, p. 19-23 et réédité dans J. TOUSSAINT (dir.), *Art du laiton-Dinanderie*, cat. exp., (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 30) Namur, 2005, p. 36-62. La bibliographie sur les fonts est importante et nous voudrions rendre hommage aux précédents intervenants dans le dossier que furent Joseph Demarteau, Joseph Coenen, Sylvain Balau, Léon Halkin, Eugène Bacha, Henry Rousseau, Marcel Laurent, Suzanne Collon-Gevaert, Félix Rousseau, Joseph de Borchgrave, Jean Puraye, Karl Hermann Usener, Anton Legner, Dietrich Kötzsche, Marie-Rose Lapière, Étienne Évrard, Jacques Stiennon dont les références bibliographiques sont reprises dans les articles mentionnés dans cette contribution.

3. P. LASKO, *Ars sacra 800-1200*, New Haven, London, 1994², p. 171-176.

4. Nous ne reviendrons pas ici sur « le plus ancien témoignage » relatif aux fonts proprement dits, à savoir leur mention explicite et détaillée en 1118 dans le *Chronicon rhythmicum Leodiense*, poème anonyme contemporain rédigé par un clerc liégeois, puisqu'il a fait l'objet d'un excellent article de Jean-Louis Kupper et Geneviève Xhayet dans G. XHAYET et R. HALLEUX (dir.), *Études sur les fonts*, cit., p. 13-20.

5. « *Caesar pontem fecit* » : « *fecit* » est ici utilisé dans le sens classique de « fit faire » et sous-entend alors le terme *fieri*. Le plus généralement, la formule *x fecit* en épigraphie sur une œuvre d'art renvoie à l'évidence à l'artisan mais, dans un certain nombre de cas, elle renvoie, de manière sûre, au commanditaire. Il existe des cas vraiment ambigus. Notons ici que c'est une source narrative et le « *fieri* » pourrait aussi avoir été

supprimé par souci de versification. P. SKUBISZEWSKI, « L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane », dans J. HAMESSE et C. MURAILLE-SAMARAN (dir.), *Le travail au Moyen Âge, une approche interdisciplinaire. Actes du Colloque international (Louvain-la-Neuve, 1987)*, Louvain-la-Neuve, 1990, p. 280, et surtout J. LECLERCQ-MARX, « Les signatures d'orfèvres au Moyen Âge. Entre sociologie, théologie et histoire », *Mélanges offerts à Michel Hanotiau*, Bruxelles, 2000, p. 89-112 et Id., « Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le haut Moyen Âge. Une première approche », *Gazette des Beaux-Arts*, 143, 2001, p. 1-16.

6. B. REUDENBACH, *Das taufbecken des Renier von Huy in Lüttich*, Wiesbaden, 1984.

7. CH. RENARDY, « Les écoles liégeoises du IX^e au XII^e siècle : grandes lignes de leur évolution », *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 57, 1979, p. 309-328. Belle démonstration aussi dans les contributions de C. BAYER (p. 57-102), F. BOESPLUG (p. 169-197) et R. HALLEUX (p. 199-210) dans l'ouvrage mentionné en note 2, à propos des textes qui ont influencé ou sont à la base de l'iconographie de la cuve et de ses inscriptions.

8. Hillin se serait vengé d'une défaite juridique de sa nouvelle église. En effet, son prédécesseur Théoduin, qui avait contesté à l'église Saint-Adalbert, paroissiale de la collégiale Saint-Jean, le droit de baptême, avait été débouté par deux fois, en 1101 devant l'évêque, et, en 1107, en présence du roi, le futur empereur Henri V. J. LEJEUNE, « À propos de l'art mosan et desivoires liégeois », *Anciens pays et assemblées d'État*, 8, 1955, p. 90-157, p. 135-136.

9. Les synodes de la paix se réunissaient le samedi, jour de la semaine dédié à la Vierge, dans l'église Sainte-Marie, paroisse primitive de Liège, et, au bas Moyen Âge, en est issu le tribunal de la paix J. MAQUET, « *Faire justice* » dans *Le diocèse de Liège au Moyen Âge (VIII^e-XII^e siècles). Essai de droit judiciaire reconstitué*, Genève, 2008, p. 156, 195-196, 202, 217, et n. 36 p. 263-264.

10. J. PYCKE, « Hillin », dans R. AUBERT (dir.), *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, xxiv, Paris, 1993, col. 549-552.

11. « *Alberonis Leodiensis episcopi jussu Reimerus, aurifaber Hoyensis, fontes eneos in Leodio fecit mirabili ymaginum varietate circumdatos, stantes super XII boves diversimodo se habentes* » : E. BACHA (éd.), *La chronique liégeoise de 1402*, Bruxelles, 1900, p. 131.

12. G. KURTH, « Renier de Huy, auteur véritable des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège et le prétendu Lambert Patras », *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques et de la Classe*

- des *Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, 1903, p. 519-553 ; ID., « Encore Renier de Huy », *Bulletin de la Classe des Lettres et de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, 1905, p. 227-237 ; ID., « Renier de Huy », *Biographie nationale*, 19, Bruxelles, 1907, col. 112-115.
13. J. LEJEUNE, « À propos de l'art mosan. Renier, l'orfèvre et les fonts de Notre-Dame », *Anciens pays et assemblées d'État*, 3, 1952, p. 17-18.
14. J. HALKIN (éd.), « Albéron 1^{er}, évêque de Liège (1123-1128) », *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, 8, 1894, 2, p. 346. Sur la véracité de ce document, voir les observations de CH. DERBINE, *Les Chanoines réguliers au diocèse de Liège avant saint Norbert*, Bruxelles, 1952, p. 76-77 et d'A. JORIS, « Conversion d'alleux en censives et pratiques testamentaires dans la région liégeoise au XII^e siècle », dans *Miscellanea Mediaevalia in memoriam J. F. Niermeyer*, Groningen, 1967, p.217-221.
15. J. LEJEUNE, « À propos de l'art mosan », cit., p. 17-18 et n. 51.
16. « + HOC EGO REINER(VS)/ DO SIGNVM / QVID MICH I VESTRIS / EXEQVIAS SIMILES / (D)EBETIS MORTE POTITO / ET REOR ESSE PRECES / V(EST)RAS TIMIMATA XRO (= CHRISTO) » : P. R. RUHSTALLER, « Lateinische Inschriften auf Denkmälern der maasländischen Metallkunst im 12. Jahrhundert », dans A. LEGNER (dir.), *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, car. exp., II, Cologne, 1973, p. 102, fig.1-3. La provenance exacte de l'encensoir n'est pas connue, mais il a été dit anciennement qu'il proviendrait d'une église de la région liégeoise. D. BERNE, « Encensoir aux Hébreux dans la fournaise », dans J. TOUSSAINT (dir.), *Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe : Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique (VIII^e-XVII^e siècle)*, cat. exp., Namur, 2010, p. 194-197. H. OURSEL, *Le Musée des Beaux-arts de Lille*, Paris, 1984, p. 120-121 ; J. DESTRÉE, *Renier de Huy, auteur des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège et de l'encensoir du musée de Lille*, Bruxelles, 1904.
17. Nous remercions très vivement Elzbieta Dabrowska-Zawadzka que nous avons consultée sur ce sujet. Voir notamment son article « Le rite funéraire propre à l'Ordre de Cîteaux, son développement, sa réception, ses filiations », dans *Unanimité et diversité cisterciennes. Filiations, réseaux, relectures du XII^e au XVII^e siècles*. Actes du 4^e colloque international du Centre européen de recherches sur les congrégations et ordres religieux (Dijon, 1998), (Travaux et recherches – CERCOR, 12) Saint-Etienne, 2000, p. 223-231.
18. C. M. M. BAYER, « Les fonts baptismaux de Liège : qui les bœufs soutenant la cuve figurent-ils ? », *Études sur les fonts*, cit., p. 53.
19. Jean-Claude Ghislain nous signale très aimablement un encensoir du même type, exposé au British Museum au cours des années 80, dont Neil Stratford lui a transmis les photographies. On évoquera le couvercle d'encensoir des Cloisters avec l'inscription *Godefridus fecit ttribolum*, d'après W. D. WIXOM, *Mirror of the Medieval World*, New York, 1999, p. 63. On aborde ici le problème du statut social des professions intellectuelles et non intellectuelles. Le savoir contribue à la promotion sociale de l'artiste : P. SKUBISZEWSKI, « L'intellectuel et l'artiste », cit., p. 298 s., et J. LECLERCQ-MARX, « Les signatures d'orfèvres », cit., p. 97 s.
20. B. LHOIST-COLMAN, *Le livre de comptes de Simon-Joseph Abry, peintre et héraut d'armes liégeois (1675-1756)*, Liège, 1990.
21. P. COLMAN et J.-L. KUPPER, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy*, Liège, 1985.
22. G. KURTH, « Étude critique sur Jean d'Outremeuse », *Mémoires de l'Académie royale de Belgique. Classe des Lettres*, in-8°, II série, 7, 1910, p. 9 : « Le jour où j'ai renvoyé Lambert Patras dans le royaume des fictions et rendu à René de Huy la paternité des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège, il plut des protestations de la part des archéologues [...] ».
23. Liège, Bibliothèque de la Ville, Fonds Ulysse Capitaine, Ms. 133, f. 59r, d'après G. XHAYET et R. HALLEUX (dir.), *Études sur les fonts*, cit., p. 32-38.
24. JEAN D'OUTREMEUSE, *Ly myreur des histors : chronique de Jean Des Preis dit d'Outremeuse*, II, édité par S. BORMANS, Bruxelles, 1877 ; S. BORMANS (éd.), *Chronique de Jean d'Outremeuse*. IV, Bruxelles, 1877, p. 312-313.
25. G. XHAYET et R. HALLEUX (dir.), *Études sur les fonts*, p. 31 n. 22.
26. Une anagramme a sévi en plein débat liégeois sur les fonts avec un certain P. MONALLOCHIST, « Les fonts de Notre-Dame de Liège, chef d'œuvre de l'art mosan », *Chroniques d'Archéologie et d'Histoire du Pays de Liège*, 1, 14-15, 2001, p. 99-101. Ce canular bien monté, avec une lettre postée des USA d'une université fantôme de Dorchester, avait un couvert scientifique et a perturbé le landerneau liégeois (avec irritation, Pierre Colman (*ibid.*, 18, 2002, p. 159-160), et avec humour, Lucien Martinot (*ibid.*, p. 161-162) jusqu'à ce qu'une solution soit proposée par Philippe Gémis (*ibid.*, 19, 2002, p. 175) : le nom de l'éminent professeur américain serait l'anagramme de

- Colman-Lhoist, et le prénom celui de Pierre, traduit en anglais ! Dans le même genre d'esprit potache, le beau dessin d'Étienne Willems pour l'affiche de la conférence de Pierre Colman « Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy : où en est-on ? » le 31 mars 1992 à Faculté ouverte à Liège, montrait un dialogue entre les bœufs (taureau, *torès*, vache, byzantin ou crétois ?). Robert Didier soulignait malicieusement que peu d'œuvres d'art médiévales avaient eu droit à des caricatures ! Et souvenons-nous d'un Congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique, lors duquel un anonyme avait distribué des cartes de visite « Renier de Huy, orfèvre » (J. PURAYE, « Essais sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège. L'iconographie. L'auteur », *La Vie Wallonne*, 26, 1952, p. 158-167) !
27. « Dinanderie », dans P. CHARRON et J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, 2009, p. 307.
28. PH. GEORGE, « Le plus subtil ouvrir de monde Godefroid de Huy, orfèvre mosan », *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 39, 1996, p. 321-338 : 334.
29. P.-Y. KAIRIS, « Gérard de Laresse et les fonts baptismaux de l'église Notre-Dame de Liège », dans C. DE RUYT, I. LECOCQ, M. LEFFTZ ET M. PIAVAUX (dir.), *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, 2008, p. 185-192.
30. Milan capitule en mars 1162 et l'empereur décide de détruire la ville de fond en comble ; il en confie la juridiction à l'évêque : J. STIENNON, « Lexicographie et critique historique. Henri de Leez, podestat de Milan (1162), vu par Gilles d'Orval », dans H. HASQUIN (dir.), *Hommages à la Wallonie : mélanges d'histoire, de littérature et de philologie wallonnes offerts à Maurice A. Arnould et Pierre Ruelle*, Bruxelles, 1981, p. 449-452. Henri de Leez participe aux trois campagnes militaires italiennes de Frédéric Barberousse en 1155, 1158-1162 et 1163-1164 ; J.-L. KUPPER, *Liège et l'Église impériale XI^e-XII^e siècles*, Paris, 1981, p. 477-478.
31. PH. GEORGE, « Erlebold (+ 1193), gardien des reliques de Stavelot-Malmedy », *Le Moyen Âge*, Paris, Bruxelles, 90, 1984, p. 376-377.
32. À choisir à côté d'un sac de Novare totalement absent dans toute l'historiographie liégeoise. Au passage, les hypothèses de Pierre Colman sur d'imaginaires fonts baptismaux de Saint-Adalbert, l'autre église liégeoise concernée par le conflit de droit de baptême, nous paraissent un beau cas d'espèce de l'application de l'argument du silence en histoire de l'art. Quant à ne pas reconnaître dans la Chronique de 1402 la description de la célèbre cuve, cela résulte d'un aveulement total.
33. À propos de saint Lambert, Godefroid Kurth a, un moment donné, prêté attention à une tradition des causes du martyr, dont la première mention apparaît 150 ans après la mort du prélat, pour finalement l'écarter et reconnaître avec beaucoup d'humilité et de modestie son erreur de critique, après un débat des plus houleux avec Bruno Krusch, l'éditeur des *Monumenta*. Cette passe d'armes nous a toujours laissé une image très positive du grand professeur liégeois, dont la carrière a été reconstituée par P. GÉRIN, « Godefroid Kurth, un médiéviste à l'assaut de son temps (1847-1916) », *Malmedy. Art et Histoire*, 2, 2009, p. 162-186.
34. Après Milan, Pierre Colman suggéra successivement Novare et Saint-Jean de Latran, avec enquêtes (vaines) sur place, et nous n'entrons pas dans le débat sur l'art de la « Renaissance macédonienne ».
35. Nous restons ici très *fair-play* par rapport aux écrits de Pierre Colman à notre égard, mais, pour ne pas à nouveau être taxé de lecture sélective « en fonction de (nos) inclinations personnelles », nous citerons toutes ses autres publications : P. COLMAN et B. LHOIST, « Recherches sur deux chefs-d'œuvre du patrimoine artistique liégeois : l'ivoire dit de Norger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy », *Aachener Kunstblätter*, 52, 1984, p. 1569-177 (réédition : P. COLMAN et B. LHOIST, « Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège, chef-d'œuvre sans pareil et nœud de controverses », *Mémoires de l'Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts*, in-8°, 3^e série, 19, 2002, p. 38-86) ; ID., « Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Non, non, la cause n'est pas entendue ! », *Bulletin de la Société Royale Le Vieux-Liège*, 13, 269, 1995, p. 291-300 ; P. COLMAN, « Renier de Huy. Mythe et réalité », *Annuaire d'histoire liégeoise*, 31, 55, 2001, p. 21-34 (P. COLMAN et B. LHOIST, « Les fonts baptismaux », rééd., cit., p. 185-199) ; ID., « Les étapes de la "querelle" des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de 1903 à nos jours », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 6^e série, 12, 2001, p. 127-147 (P. COLMAN et B. LHOIST, « Les fonts baptismaux », rééd., cit., p. 163-183) ; ID., « Étapes nouvelles dans la controverse sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, VI sér., 19, 2008, p. 275-286.
36. L. MARTINOT, G. WEBER et J. GUILLAUME, « L'Archéométrie, une science du patrimoine », *Malmedy. Art & Histoire*, 2, 2009, p. 323-338. L. MARTINOT, « Les faux, les copies, les restaurations intensives, les erreurs d'attribution dans les arts du métal : un champ d'application de l'archéométrie ? », *CeROArt*.

Conservation, Exposition, Restauration d'Objets d'Art. Revue électronique, 3, 2009, <http://ceroart.revues.org/index1099.html>

37. L. MARTINOT, G. WEBER et PH. GEORGE, « La clé de saint Hubert », *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, 21-23, 1996.

38. Lucien Martinot a raison de dire que c'est un élément peu habituel pour les historiens dans un dossier historique. Précisons aussi, car c'est important et ce n'est écrit nulle part, que toutes les recherches mentionnées ont été effectuées sans ligne de crédit et de manière intermittente par des « hommes de bonne volonté » ; des laboratoires publics et privés, nationaux et internationaux, y ont apporté gracieusement leur expérience spécifique.

39. L. MARTINOT, « Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège : l'histoire de la matière face à l'histoire », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, VI sér., 18, 2007, p. 327-336. Résumé de son article « Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège : une interrogation de la matière », *Bulletin de l'Institut archéologique Liégeois*, 113, 2003-2004, p. 107-124, qui fait suite à l'étude technologique de L. P. VERBOIS, *ibid.*, 105, 1993, p. 45-170. Nous renverrons à ces études techniques à propos de la bibliographie pour ne pas alourdir les notes. C'est François Boussard, en 1958, qui a procédé aux prélèvements (moins gros qu'un bois d'allumette et longs de 12mm) étudiés par analyse spectrale et chimique ; en 1972 Oscar Werner étudie un grand nombre d'éléments chimiques dans des prélèvements faits par microforage d'une quantité de 30 à 60 mgr. Voir note 42.

40. *Ibid.*, p. 329.

41. Ce corpus a été élargi en 1984 par Sandra Zacharias et une synthèse complète a été publiée en 2003 par Jean-Marie Welter qui montre qu'au début du second millénaire les niveaux de zinc étaient assez bas, aux environs de 11 %, seulement en Europe occidentale.

42. Sur 228 pièces du corpus de Werner d'objets du XII^e siècle, 8 pièces présentent quand même une proportion élevée en zinc dans l'alliage (21 %) C'est ici que notre approche de sciences humaines diffère de celle des sciences exactes, qui considèrent ce coefficient comme nul.

43. Trente ans déjà, même si le nombre de pièces analysées est exceptionnel. La technique d'analyse quantitative utilisée, spectrométrie d'émission, a été remplacée à la fin des années 2000 par des techniques plus rapides, plus pointues et plus commodes à

mettre en œuvre. Des techniques non destructives existent aujourd'hui. À titre de comparaison, nous disposons de bien plus d'analyses sur les émaux mosans du Curtius : G. WEBER, L. MARTINOT, J. GUILLAUME et PH. GEORGE, « Archéométrie et orfèvrerie mosane : émaux du Musée Curtius sous l'œil du cyclotron », *Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois*, 112, 2001-2002, p. 151-186.

44. Excellentes remarques sur ces études et leur méthode par M. DE RUETTE, « Les résultats d'analyse de teneurs des laitons coulés dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (Moyen Âge et Temps Modernes) », *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, 16, 1983, p. 252-278 : 260-262 : représentativité de l'échantillonnage, difficulté de l'homogénéité des prélèvements, étude historique et archéologique des pièces sélectionnées... on est ici en pleine archéométrie. Au passage, sans développer, je relève : « parmi les résultats d'analyse publiés par O. Werner, la composition du crucifix rhéno-mosan du XII^e siècle (n. 57) n'est pas sans rappeler celle de ces fonts » [de Liège] : M. DE RUETTE *et alii*, « Étude technologique des dinanderies coulées », *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 58, 1987, p. 38 n. 29. Voir aussi R. HALLEUX, « Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy et le travail du laiton au Moyen Âge », dans G. XHAYET et R. HALLEUX (dir.), *Études sur les fonts*, cit., p. 256-258.

45. PH. TOMSIN, « Réflexions à propos des fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy. Procédés de fonderie et métrologie », dans G. XHAYET et R. HALLEUX (dir.), *Études sur les fonts*, cit., p. 267-302. Philippe Tomsin a réédité son article sous forme d'un tiré-à-part à cause de différentes erreurs qui se sont glissées dans les épreuves.

46. L. MARTINOT, G. DEMORTIER, J. GUILLAUME, A. CHEVALIER et P. COLMAN, « Analyse Pixe et examen métallographique d'un ensemble de dinanderies médiévales conservées au Musée Curtius à Liège », *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, 27, 1996.

47. L. MARTINOT, « Les fonts baptismaux » cit., *Bulletin de l'Institut archéologique Liégeois*, cit., p. 115. *A contrario* Lucien Martinot nous écrit : « Dans leur globalité, les opérations métallurgiques étaient toujours assez semblables et peu susceptibles de modifier de modifier la solubilité des impuretés dans le cuivre. C'est du moins ce qui apparaît finalement de l'étude statistique des impuretés d'un corpus rhéno-mosan de pièces du XII^e siècle » (L. MARTINOT, P. TRINCHERINI, J. GUILLAUME et I. ROELANDTS, « Le rôle de méthodes de laboratoire dans la recherche de la provenance de dinanderies médiévales », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, VI sér., 3, 1997, p. 19-36).

48. L. MARTINOT, « Les fonts baptismaux », cit., p. 114. Sans entrer dans le détail, nous divergeons ici de son avis : ce n'est pas parce que du plomb existe dans la région mosane qu'une petite pièce de plomb extérieure au pays n'aurait pu être recyclée (Avis partagé par R. HALLEUX, « Les fonts baptismaux », cit., p. 258).

49. Lucien Martinot recherche des études de comparaison avec d'autres œuvres métalliques (Hildesheim) ou, pour argumenter dans un sens anti-mosan, avec des œuvres méditerranéennes. Du côté historique, malgré tout le respect dû aux recherches de Maurice Lombard, il manque de nouvelles recherches sur le commerce des métaux. Quelle est aussi, ici comme ailleurs, la place du hasard dans tout le dossier ? Enfin, aussi fiables puissent être les analyses, nous ne pouvons nous ôter de l'esprit la précision également exigée par les sciences dites exactes pour le saint Suaire de Turin et les rebondissements successifs du dossier. L'article Wikipedia consacré au saint Suaire est en pleine effervescence et controversé. Nous pensons aujourd'hui en particulier aux recherches vulgarisées en 2009 par Barbara Frale.

50. Un des aspects les plus pervers du dossier est l'argument d'autorité utilisé par les Colman-Lhoist ou leurs ralliés, fussent-ils chercheurs ou autres : on en a une démonstration saisissante dans leurs articles cités ci-dessus sur les étapes de la « querelle ». La réaction de Roland Recht surprend. Dans un survol très général – exposition oblige – de l'art en Europe, il a lu Pierre Colman. Poli mais prudent (« nous ne partageons pas toutes ses vues »), il aligne quand même vraisemblablement la thèse de San Giovanni in Fonte, baptistère du Latran (P. COLMAN, « Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège (naguère attribués à Renier de Huy) don de l'empereur Otton III au baptistère de San Giovanni in Laterano (résumé de la conférence donnée le 11 décembre 1999) », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 69, 2000, p. 183-184). Ce qui est plus surprenant, c'est que, niant l'origine mosane des fonts, il ne voit pas « de parenté frappante » entre la cuve et d'autres œuvres ; R. RECHT (dir.), *Le grand atelier. Chemins de l'art en Europe (V^e-XVIII^e siècle)*, cat. exp. (Bruxelles, 2007-2008), Paris, 2007, p. 108-110.

51. Une trentaine d'années après, est-ce trop tard pour interroger les archives de la prestigieuse exposition ? Cfr. A. LEGNER (dir.), *Rhein und Maas*, cit., p. 238.

52. Si l'on peut se réjouir de la restauration de taille entreprise à l'édifice à Saint-Barthélemy et inaugurée en 2007, il est pour le moins incompréhensible que rien n'ait été envisagé pour la conservation de l'œuvre. Sans porter aucun jugement sur l'intervention d'art

contemporain envisagée (P. COLMAN, « Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Une merveille. Des problèmes. Propositions pour le soubassement », *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, VI sér., 3, 1992, p. 27-43 et ID., « Propositions actualisées », *ibid.*, 8, 1997, p. 175-187), on aurait préféré un subside public pour la protection de l'œuvre, surtout pendant les travaux de restauration de l'édifice (fig. 3). Sans dramatiser exagérément mais, au contraire, en recherchant des solutions concrètes, de manière générale nous sommes de plus en plus effaré des conditions précaires de conservation de l'art religieux en général, des œuvres majeures en particulier. Les commissions ne manquent pas mais les conseillers – et les donneurs de leçons – s'éloignent souvent de plus en plus de la réalité du terrain. Ainsi, en 2000, lors du démontage des bœufs, était bien visible dans le creux des oreilles et des naseaux la présence de sels de cuivre de couleur bleue, révélateurs d'une stagnation dans une atmosphère trop humide et d'une oxydation. Un traitement simple de nettoyage avait été proposé et est resté sans suite. Enfin, lorsqu'on (re)parle d'analyses, les autorités se montrent bien sûr réticentes, qu'elles soient compétentes ou incompétentes. C'est ici que doit entrer en scène une archéométrie universitaire bien organisée (*infra*).

53. Elles ont fait l'objet d'un examen attentif de Clemens Bayer et d'une excellente synthèse des travaux antérieurs, C. M. M. BAYER, « Les fonts baptismaux », cit., p. 45-113.

54. Réalisé par Peter Bolg et Lothar Schmitt, orfèvres et restaurateurs à la cathédrale de Cologne, à la demande de Clemens Bayer, cfr. C. M. M. BAYER, « Les fonts baptismaux », cit., p. 85-86.

55. L'alliage des cloches est le bronze fabriqué au départ de cuivre et d'étain. Si une des composantes n'est pas le constituant majoritaire, on parlera d'« alliage de fonderie », ni de véritable bronze, ni de véritable laiton. M.-H. MÉLARD-MARGANNE et M. MÉLARD-MARGANNE, « Cloches et Carillons dans les principautés de Liège et Stavelot-Malmedy », *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, 33-38, 1998.

56. R. DIDIER, « Les fonts baptismaux », cit., p. 45.

57. A. ERLANDE-BRANDENBURG, *De pierre, dor et de feu. La création artistique au Moyen Âge. IV^e-XIII^e siècle*, 1999, p. 184.

58. D. THURRE, *L'atelier roman d'orfèvrerie de l'abbaye de Saint-Maurice [d'Agaune]*, Sierre, 1992, p. 61.

59. K. H. USENER, « Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge », *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 7, 1933, p. 77-134.

60. P. BLOCH, « Ein romanischer Bronzekruzifixus in Lüttich », dans R. LEJEUNE et J. DECKERS (dir.), *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, Liège, 1982, p. 49-56, et, plus largement, Id., *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin, 1992 ; A. VON EUW, « Ein Beitrag zur Renier von Huy », dans R. LEJEUNE et J. DECKERS (dir.), *Clio et son regard*, cit., p. 211-220 ; S. BALACE « Le Christ du Cinquantenaire », dans C. DUMORTIER (dir.), *La salle aux trésors. Chefs d'œuvre de l'art roman et mosan*, (Catalogues des collections, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1) Bruxelles, 1999, p. 34 et suiv., et surtout J.-C. GHISLAIN, « Le crucifix mosan de Saive », *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 55, 1984, p. 5-24 : cet article, trop méconnu, à propos d'un crucifix que l'auteur a fait acquérir aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, porte un très fin regard sur les figurines de crucifix.
61. Pour poursuivre le coup d'œil sur l'art mosan, PH. GEORGE « Entre pays mosan et Champagne. Le trésor des reliques de Montier-en-Der », *Les Cahiers Archéologiques*, 53, 2009-2010, p. 63-88.
62. Excellente observation de Robert Didier, après Marcel Laurent : « On notera que les parties les plus saillantes des reliefs peuvent varier entre plus ou moins 4,1 et 7 cm. Certaines parties de ces reliefs passent nettement du bas au haut-relief et, dans quelques cas, se transforment pratiquement en ronde-bosse » (R. DIDIER, « Les fonts baptismaux », cit., p. 42). Du point de vue plastique, l'artiste-créateur des Fonts a « une maîtrise quasi parfaite, pour l'époque, des reliefs » (R. DIDIER, « Les fonts baptismaux », cit., p. 59).
63. PH. GEORGE, « Les fonts de Liège. De l'art antique à l'art mosan : sources iconographiques et stylistiques », dans G. XHAYET et R. HALLEUX (dir.), *Études sur les fonts*, cit., p. 211-235.
64. A. DIERKENS, « En guise de conclusion : existe-t-il un "art lotharingien" ? », dans J. SCHROEDER (dir.), *Productions et échanges artistiques en Lotharingie médiévale. Actes des 7^e Journées lotharingiennes (Luxembourg, 1992)*, Luxembourg, 1994, p. 221-230.
65. L'ouvrage collectif de synthèse B. VAN DEN BOSSCHE et J. BARLET (dir.), *L'art mosan*, Liège, 2009, aux contributions fort inégales, à l'illustration pauvre qui ne fournit pas les clés indispensables aux comparaisons, est une vision très liégeoise et francophone de l'art mosan. Albert Lemeunier y stigmatise les historiens qui se sont occupés d'art mosan et, de même, il reproche aux Liégeois, dont il est, de n'avoir pas organisé une grande exposition du style Rhin-Meuse pour renouveler le sujet (p. 30). *A contrario* on lui objectera, s'il faut faire des clivages, où sont les historiens de l'art pour définir le style mosan ? Sûrement pas dans cet ouvrage au tropisme liégeois affirmé, qui manque d'originalité et d'engagement (à voir les nombreux points d'interrogation) : le credo de l'art mosan est encore à écrire. Facile à écrire, difficile à faire. L'art mosan a fait l'objet d'une bibliographie par G. CHAPMAN, *Mosan Art. An Annotated Bibliography*, Boston, 1988, et compte rendu par J. OLIVER, « L'Art mosan : un bilan », *Le Moyen Âge*, 96, 1990, p. 317-322.
66. Les notices biographiques sur Renier ne manquent pas : la nôtre dans P. CHARRON et J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art*, cit., p. 802.
67. Historien de formation, nous avons quelque gêne à rappeler cela. De même, nous sommes triste de la manière dont la recherche archéométrique s'est engagée et de l'image de marque que l'histoire comme l'histoire de l'art ont pu donner aux sciences exactes. Ce sera peut-être la tâche de la nouvelle direction de l'archéométrie à l'Université de Liège de réorganiser le dossier. Aussi, dans cet esprit de dialogue, nous avons transmis copie de cette contribution avant impression à Lucien Martinot et il nous a fait l'amitié de commentaires, certains que nous avons intégrés, sans nullement engager sa responsabilité scientifique sur nos positions contradictoires et sur l'ensemble de l'article.
68. À titre de comparaison, avec l'analyse au cyclotron de l'Université de Liège des émaux mosans du Curtius, nous avons détecté le réemploi de verres romains sans pour autant nier le style mosan des œuvres.
69. J.-L. KUPPER, J. STIENNON et PH. GEORGE, « Les orfèvres mosans devant l'histoire (XI^e-XIII^e siècles) », *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 14, 1, 2000, p. 5-25.
70. Nous ne résistons pas à signaler, pour l'anecdote, un ouvrage grand public de poids, au sens réel du terme, R. TOMAN (dir.), *Ars sacra. L'art chrétien de l'Antiquité tardive à nos jours*, Potsdam, 2010, aimablement signalé par M. Mathieu Maquet, où la seule œuvre sélectionnée conservée à Liège est la cuve avec trois photos, p. 286-287.