



Philippe George

« Sur la terre comme au ciel »
L'évêque de Liège, l'abbé de Stavelot-Malmedy, le droit,
la justice et l'art mosan vers 1170*

À la mémoire de Marie-Madeleine Gauthier († 1998)

RÉSUMÉ

Le débat sur l'orfèvre mosan Godefroid de Huy (vers 1170) rebondit sans cesse depuis le XIX^e s. : il est fondamental pour l'histoire de l'art mosan. On peut maintenant tenter de mieux définir le style de l'artiste et constater aussi que son existence historique, que l'on ne peut plus remettre en cause, correspond aussi avec la période faste de l'émaillerie mosane. C'est l'époque, à Liège, de l'épiscopat de Raoul de Zähringen et, à Stavelot, de l'abbatiale d'Erlebald, frère de Wibald, qui méritent examen comme commanditaires des œuvres. La justice bouge beaucoup à l'époque et l'art semble refléter les changements d'idées et de société.

ABSTRACT

The debate on the Mosan goldsmith Godefroid de Huy (about 1170) rebounds continually since the nineteenth century: it is fundamental for the art Mosan history. We can now attempt to better define the style of the artist and see also his historical existence, we can no longer challenge, corresponds also with the boom of the Mosan enamelling. This is the time of the episcopate in Liege Raoul de Zähringen and the abbot in Stavelot Erlebald, Wibald's brother, that deserve consideration as sponsors of the works. Justice moves a lot at the time and the art seems to reflect changes in ideas and society.

Depuis longtemps la personnalité de Godefroid de Huy retient l'attention des chercheurs¹. L'importance considérable de la bibliographie sur cet orfèvre du XII^e siècle prouve que l'on touche ici à la spécificité, voire

* Cet article est né inopinément au retour d'une mission scientifique aux États-Unis en avril 2012, encouragée par Freddy Joris, administrateur de l'Institut du patrimoine wallon. Nous voulons exprimer nos remerciements les plus vifs à toutes les personnes qui nous ont facilité la tâche, à des titres divers. Elles nous pardonneront de ne pas aligner leurs titres et fonctions. Qu'elles acceptent notre plus profonde gratitude : Jean-Marie Auwers, Peter Barnet, Clemens Bayer, Barbara Boehm, Elizabeth Cleland, Léopold d'Arenberg, Christine Descatoire, Jannic Durand, Birgitta Falk, Thomas Falmagne, Robyn Fleming, Danielle Gaborit, Marc Gil, Ignace Goethals, Georges Goosse, Maxime Jadot, Freddy Joris, Albert Kelders, Colette Lemaire, Marie Lemaire, Guy Lernout, Guy Lobrichon, Sarah Mallory, Frédéric Marchesani, Christine Maréchal, Monique Merland, D. M. Metcalf, William Monroe, Eef Overgaauw, Éric Palazzo, Guy Philippart, Herman Portocarero, Sonia Raschevitch, Blaise Royer, Neil Stratford, Frédéric Tixier et Lode Willems. Enfin, Jean-Claude Ghislain et Julien Maquet nous ont fait l'amitié d'une relecture attentive et de suggestions dans le cadre de leur spécialisation respective, sans bien sûr engager leur responsabilité scientifique.

1. Pour tout le dossier historique, nous renverrons une fois pour toutes à notre article : « Le plus subtil ouvrir de monde ». Godefroid de Huy, orfèvre mosan », *Cahiers de civilisation médiévale* [désormais *CCM*], 39/4, 1996, p. 321-338. Notre article des *CCM* était la thèse annexe de notre doctorat en Histoire, contrepied des affirmations d'Hermann Beenken. Déposé en 1994, il parut en 1996, complété d'une note finale à la correction des épreuves. À l'époque, la rédaction de la revue aurait souhaité un chapitre supplémentaire sur l'art de l'orfèvre. La présente contribution s'inscrit dans cette démarche manquée en 1994-1996.

Cahiers de civilisation médiévale, 56, 2013, p. 225-253.

à la définition-même, de l'art mosan². Maîtriser la bibliographie, aussi énorme soit-elle, n'a de sens que si l'on parvient à s'en servir comme tremplin et à faire ressortir les convergences des sources historiques et artistiques. Or plusieurs évêchés liégeois et abbayes stavelotaines coïncident avec la carrière de Godefroid et avec l'âge d'or de l'émaillerie mosane. L'encouragement manifesté envers des orfèvres par certains prélats, comme Raoul de Zähringen ou Wibald de Stavelot, a déjà été mis en évidence, mais d'autres commanditaires ont eu peine à sortir de l'ombre, comme Erlebold, le frère de Wibald, *custos Stabulensis*, dont nous avons suspecté, vers 1980 déjà, l'importance et à propos duquel plusieurs informations ultérieures ont renforcé notre première conviction.

L'élément déclencheur de notre recherche est l'article de William Monroe sur le triptyque Guennol [fig. 1] [voir annexe]³. Paru en 1992, il est resté curieusement sans écho. Il nous a incité non seulement à faire la synthèse de nos recherches à propos de Godefroid et de son style, que nous cernions de mieux en mieux, à propos de l'émaillerie mosane, de sa technicité et de sa qualité, qu'il fallait expliquer davantage et recadrer, mais surtout il nous a ouvert une direction dans laquelle nous nous sommes engagé, sans y avoir jamais été préparé : l'écho du droit et de la justice dans l'art mosan. Le triptyque, évoqué ici plus loin, est une orfèvrerie mosane que nous associerions volontiers à l'évêché de Raoul de Zähringen. Nous tenterons ainsi de réexplorer l'art mosan, et d'établir des rapprochements entre l'iconographie des œuvres, les idées de l'époque et les motivations essentielles des protagonistes.



Fig. 1. — Triptyque Guennol, Londres, Collection privée. (Cliché Metropolitan Museum, New York, d'après CCM)

I. Le style de Godefroid de Huy

Tout comme pour un autre orfèvre mosan célèbre, Renier de Huy, c'est l'obituaire du Neufmoustier (Liège, Grand Curtius) qui garde son souvenir. Au folio 99v, à la date du 25 octobre, se trouve son obit dans une écriture du dernier quart du XII^e siècle : l'orfèvre Godefroid, devenu religieux au Neufmoustier, décéda le 25 octobre d'une année inconnue⁴. À cette brève commémoration succède un commentaire explicatif de la carrière de l'artiste-artisan : bourgeois de Huy, devenu chanoine du Neufmoustier, Godefroid était un orfèvre de renom qui réalisa plusieurs orfèvreries pour des rois ; pour la collégiale de Huy, il fit deux châsses, un encensoir et un calice en argent ; pour le Neufmoustier, un remarquable reliquaire destiné à recevoir une articulation de saint Jean-Baptiste, que lui avait offerte Amalric, évêque de Sidon⁵, en récompense des vases remarquables qu'il lui avait confectionnés. Si l'écriture de ce dernier commentaire date, quant à elle, de la première moitié du XIII^e siècle, son information

2. Un état fort complet de la question sur Godefroid de Huy a été dressé par Sophie BALACE, *Historiographie de l'art mosan*, thèse de doctorat [dactyl.], Université de Liège, 2009, en ligne <http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-01112009-143217/unrestricted/Historiographie_de_l_art_mosan_-_These.pdf> [accès libre], consultée le 29 mai 2012, p. 238-308. Le débat y est très bien replacé dans le contexte scientifique, politique et nationaliste des époques.

3. William S. MONROE, « The Guennol Triptych and the Twelfth Century Revival », dans *The Cloisters. Studies in honor of the Fiftieth Anniversary*, éd. E. C. PARKER et M. B. SHEPARD, New York, Metropolitan Museum of Art, 1992, p. 166-177.

4. Insistons encore sur le fait que l'on ne connaît pas la date de mort de l'orfèvre et l'on doit prendre avec des pincettes les dates avancées ultérieurement. Le chroniqueur liégeois Jean d'Outremeuse († 1400) avance la date de 1173 qu'il a probablement déduite de la date de translation de Domitien dans les *Gesta abbreviata*. Cette importante chronique anonyme, encore mal étudiée, est attribuée à Gilles d'Orval. Nous ignorons toutefois pourquoi les *Gesta abbreviata* avancent la date de 1174 alors que Gilles d'Orval utilise le témoignage de la *Vita Domitiani tertia* et inscrit 1173. Dans l'esprit de Jean d'Outremeuse, Godefroid rentre à Huy en 1173, réalise la châsse, la translation a lieu en 1174, et il entre ensuite au Neufmoustier.

5. Amalric bénéficie d'une biographie dans Thomas ECK, *Die Kreuzfahrerbistümer Beirut und Sidon im 12. und 13. Jahrhundert auf prosopographischer Grundlage*, Francfort, P. Lang, 2000, p. 141-142.

est historiquement attestée. Elle pourrait émaner certainement, directement ou non, de Maurice, chanoine de Neufmoustier vers 1230-1251⁶ ; ce dernier a fréquenté à Huy Jacques de Vitry, évêque d'Acre, bien informé sur la Terre sainte à travers les écrits de Guillaume de Tyr. Manifestant un grand intérêt pour l'histoire comme pour l'art, Maurice a sans doute voulu sauvegarder au Neufmoustier le souvenir de son confrère, qu'il aurait pu connaître ou, tout au moins, dont il a connu le fils, Simon, lui aussi commémoré dans l'obituaire.

Sous l'épiscopat de Raoul de Zähringen, évêque de Liège (1167-1191), les saints patrons hutois, Domitien, évêque de Tongres-Maastricht, et Mengold, chevalier-martyr légendaire, eurent droit à une élévation de leurs reliques. Le culte de Mengold nous semble relever d'une initiative personnelle de l'évêque. Deux châsses sont alors réalisées et, selon la note de l'obituaire du Neufmoustier, il y a tout lieu de reconnaître la paternité de ces deux châsses, aujourd'hui conservées à la collégiale de Huy, à l'orfèvre Godefroid, même si les siècles les ont fortement défigurées. La translation des deux saints patrons de Huy eut lieu entre 1172 et 1189. Godefroid réalisa aussi un reliquaire de saint Jean-Baptiste pour le Neufmoustier, et ainsi a doublement droit à la reconnaissance de ses confrères du prieuré bientôt abbaye : d'abord pour la relique du Précurseur que lui a donnée Amalric et qu'il a, à son tour, offerte au Neufmoustier, établissement ecclésiastique placé sous la protection de ce même saint ; ensuite pour le superbe reliquaire qu'il a réalisé de ses mains pour abriter la relique⁷ et qui disparut au XVII^e siècle.

À Huy, selon l'inventaire du trésor de la collégiale, dressé par le chanoine-coûtre Jean d'Aps en 1274, les châsses de Domitien et de Mengold [fig. 2 et 3] [voir annexe] étaient placées sur l'autel dans le chœur. Une âme de chêne, de structure panneautée, sert de support aux plaques d'argent et de cuivre dorés, finement clouées. À l'origine, sur sa longueur, trois caissons montraient six statuettes de personnages en majesté, présentés deux par deux séparés par une colonnette : saints militaires accompagnant Mengold, et saints apôtres ou confesseurs autour de Domitien. Les châsses ont en effet été amputées d'un sixième de leur longueur au XVIII^e siècle. Pour Mengold, le faite de la toiture est un crêtage fleuroné, surmonté de trois pommes de pin ; celui de la châsse de Domitien, un crêtage ajouré fait d'animaux fantastiques affrontés, récupéré de l'ancienne châsse. Sur la toiture en argent repoussé au décor de palmettes et d'acanthes des deux châsses, 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 nimbos, lésènes, bordures des toitures et encadrements. Leur restauration réalisée à l'Institut royal du patrimoine artistique à Bruxelles permet une réelle redécouverte et préservation⁸.

C'est la réalisation de ces châsses et leur insertion à coup sûr sous l'épiscopat de Raoul de Zähringen qui donne des dates pour Godefroid, soit 1172 au plus tôt. C'est pourquoi le dossier historique est si important à étudier avant de se lancer dans le dossier artistique. Il faut partir de ces châsses, dont la paternité est historiquement reconnue à Godefroid, pour reconsidérer la carrière de l'artiste et tenter de définir son style. Bien sûr, 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 implique ainsi l'organisation autour de lui de tous les corps de métier. Diverses tâches seront parfois assumées par le même artisan qui se fera au besoin fondeur, batteur, imagier-modeleur, doreur, graveur, orfèvre⁹. Parfois aussi les différents

6. Pour l'expertise des écritures de Gilles d'Orval et de Maurice de Neufmoustier, nous renverrons à la prochaine publication de Thomas Falmagne, occupé à réexaminer les manuscrits d'Orval et la chronique autographe de Gilles d'Orval.

7. Ce dernier sera perdu au XVII^e s. À son retour de croisade, vers 1100, Pierre l'Ermite aurait érigé à Huy un sanctuaire dédié à saint Jean-Baptiste, appelé bientôt *Novum Monasterium*, ou Neufmoustier, autour duquel se constitua une communauté de chanoines réguliers de saint Augustin. En 1145 avait eu lieu l'invention des reliques de saint Jean-Baptiste à Sébaste en Palestine.

8. Gilberte DEWANCKEL et Albert LEMEUNIER, *La châsse de saint Mengold de Huy et sa restauration*, Huy, Les amis de la collégiale Notre-Dame de Huy, 1998 ; IID. et Alberto BARRERA Y VIDAL, *La châsse de saint Domitien et sa restauration*, Huy, Les amis de la collégiale Notre-Dame de Huy, 2005 ; A. LEMEUNIER, *Trésor de la collégiale Notre-Dame de Huy*, Huy, Les amis de la collégiale Notre-Dame de Huy, 2012, p. 14-19. Virginia COSTA, Nicky VERGOUVEN et Marina VAN BOS, « Étude comparative des méthodes de nettoyage de l'argent : restauration de la châsse de saint Domitien », dans *Châsses-reliquaires et orfèvrerie médiévales / Medieval reliquary shrines and precious metalwork* [Actes du colloque de Genève, 2001], éd. K. ANHEUSER et Ch. WERNER, Londres, Archetype, 2006, p. 35-38.

9. Comme les envisage Daniel THURRE, *L'atelier roman d'orfèvrerie de l'abbaye Saint-Maurice [d'Agaune]*, Sierre, Monographic, 1992, p. 49-84.



Fig. 2. — Châsse de saint Domitien de Huy, vue générale, Huy, Collégiale Notre-Dame.
(Cliché KIK-IRPA, Bruxelles.)



Fig. 3. — Châsse de saint Mengold de Huy, vue générale (a) et détails (b, c et d) : repoussé d'un ange de la toiture par Godefroid après restauration, Huy, Collégiale Notre-Dame.
(Clichés KIK-IRPA, Bruxelles.)

exécutants pourront varier dans leur style. Toutefois, qui dit atelier dit aussi chef d'atelier. Or, le souvenir d'un chef d'atelier tel Godefroid de Huy, « *le plus subtil ouvrir de monde* »¹⁰, mérite explications.

Sur ces châsses, le premier travail qui retient l'attention, c'est la sculpture orfèvrée, l'art du relief, en particulier l'art du repoussé en ronde-bosse. Les techniques de mise en œuvre, procédés de fabrication, et les techniques du décor des objets en métal sont multiples¹¹. Vers 1100, le moine Théophile est l'auteur d'un traité *De diversis artibus* dont le livre III, le plus long, concerne les procédés techniques de l'art du feu¹². Le travail du repoussé y est bien décrit : le relief est obtenu en étirant et en battant la feuille de métal, souvent d'argent, amincie. En repoussant le métal directement de l'envers sur l'endroit, on fait ressortir les formes, en bas-relief ou en ronde-bosse. De la poix de repousseur est moulée dans le creux de revers pour en consolider les reliefs. Certaines ont été retrouvées lors de restaurations comme à Visé ou à Maastricht. Pour la châsse de saint Mengold, l'analyse de l'Institut royal du patrimoine artistique à Bruxelles a révélé un matériau de remplissage originel fait d'un mélange de cire et de brique pilée¹³. La ciselure peut compléter le travail. La ciselure est un décor de traits et de surfaces enfoncés, pratiqué sur l'endroit d'un métal sans enlèvement de matière, contrairement à la gravure qui, elle, entame le métal. La ciselure est visible en négatif à l'envers de la feuille. L'estampage se distingue notamment par le caractère répétitif d'un décor défini à partir d'une matrice, pour donner aux lamelles d'argent une forme stéréotypée et parfaite, par exemple aux bordures des châsses. Le motif peut aussi être poinçonné sur la feuille d'argent et la feuille enroulée pour confectionner des colonnettes de décoration sur la châsse. Le poinçonné est un estampage au poinçon, sorte de ciselet qui comporte un motif gravé, mais par l'avant ; il s'apparente ainsi plus à la ciselure. D'un orfèvre ou d'un atelier à l'autre, les matrices d'estampage, comme les moules, les poinçons ou les recettes, sont empruntées et l'on retrouve des décors semblables sur des œuvres différentes¹⁴. Ainsi peuvent voyager les motifs, souvent naturalistes (acanthes, palmettes et dérivés). Pour s'aider dans leur tâche, les orfèvres ont pu se servir de « cahiers de modèles »¹⁵.

C'est manifestement le style de Godefroid que l'on retrouve sur les statuette en repoussé du pignon de l'ancienne châsse de sainte Ode d'Amay [fig. 4] [voir annexe], depuis 1978 au British Museum de Londres. La comparaison des têtes, mais aussi des draperies et des orfrois est révélatrice de la même stylistique. Ce pignon fait pendant à un autre de la Walters Art Gallery de Baltimore [fig. 5] [voir annexe], dont la destinée

10. Cette belle expression du chroniqueur Jean d'Outremeuse, inspirée par l'obituaire du Neufmoustier, n'est pas unique. On la retrouve pour d'autres artistes appréciés pour la qualité de leur travail (Piotr SKUBISZEWSKI, « L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane », dans *Le travail au Moyen Âge, une approche interdisciplinaire* [actes du colloque de Louvain-la-Neuve], Louvain-la-Neuve, Institut d'études médiévales 1990, p. 294 et s. Cf. aussi Peter C. CLAUSSEN, « Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie », dans *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, éd. K. Clausberg, Giessen, Anabas, 1981, p. 7-35 ; ID., « Künstlerinschriften », dans *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik in Köln* [cat. d'exposition], t. I, Cologne, Schnütgen Museum, 1985, p. 263-276 ; ID., « Kathedralgotik und Anonymität 1130-1250 », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 46-47, 1993-1994, p. 141-160 ; Jacqueline LECLERCQ-MARX, « Les signatures d'orfèvres au Moyen Âge. Entre sociologie, théologie et histoire », dans *Mélanges Michel HANOTIAU*, Bruxelles, Bruylant, 2000, p. 89-112 ; ID., « Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le haut Moyen Âge. Une première approche », *Gazette des Beaux-Arts*, 143, 2001, p. 1-16, et ID., « Les inscriptions dans l'œuvre de frère Hugo », *Autour de Hugo d'Oignies* [cat. d'exposition], éd. R. DIDIER et J. TOUSSAINT, Namur, Société archéologique de Namur, 2003, p. 132-152.

11. Remarquablement détaillées et expliquées dans Catherine ARMINJON et Michèle BILIMOFF, *Métal. Vocabulaire technique*, Paris, Imprimerie nationale, 1998.

12. Ce n'est pas un hasard si nous évoquons Théophile. En effet, la présence d'une relique de saint Remacle à Helmarshausen atteste les liens entre l'abbaye et Stavelot, ce qui expliquerait mieux le passage à Stavelot de Roger de Helmarshausen, alias le moine Théophile. Pour toutes références, voir notre article « Les confraternités de l'abbaye de Stavelot-Malmedy », *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 161, 1995, p. 134.

13. Cf. *supra* n. 8.

14. Les estampages apparentés sont à analyser de près, de même l'utilisation de mêmes poinçons, cf. Walter SCHULTEN, « De l'usage des poinçons dans l'atelier d'orfèvrerie de Nicolas de Verdun », dans *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400* [cat. d'exposition], Bruxelles, Ministère de la culture française, 1972, p. 318-319.

15. Robert W. SCHELLER, *Exemplum : Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995, p. 123-131. Comme le pseudo-psautier de Berlin (cf. *infra* n. 53), ou les vestiges du ms. 8982 du Victoria & Albert Museum (en ligne <<http://collections.vam.ac.uk/item/O125624/illuminated-manuscript/>> [accès libre], consulté le 25 mai 2012) et le feuillet Wittert, ms. 363 de l'Université de Liège.



Fig. 4. — Pignon de la châsse de sainte Ode, Londres, British Museum.
(Cliché Trustees of the British Museum, Londres.)



Fig. 5. — Pignon de la châsse de sainte Ode, Baltimore, Walters Art Museum.
(Cliché Walters Art Museum, Baltimore – CC. Attribution-ShareAlike 3.0 Unported.)

fut commune au sein de la collection Tollin jusqu'en 1897¹⁶. C'est la parenté des deux pignons qui laissent à supposer qu'il s'agissait d'une ancienne châsse dont les longs côtés auraient disparu.

Les figures centrales sont une plaque d'argent repoussé en bas-relief : à Londres, sainte Ode (S(AN)C(T)A ODA¹⁷), entourée des allégories de la religion et de la charité (RELIGIO, ELEMOSINA) ; à Baltimore, un Christ debout foulant aux pieds l'aspic et le basilic (référence au Ps 90, 13), sous la forme d'un lion et d'un dragon, aux têtes maintenues sur le bas¹⁸. Le Christ est nimbé. De la main droite, il tient un long bâton surmonté d'un petit globe crucifère ; de la gauche, le Livre. Il est revêtu d'une longue robe aux plis marqués à la taille et retombant, avec une décoration de galons en relief qui en accentue le mouvement. Un manteau lui tombe sur les avant-bras. Le Christ est sous un arc trilobé rehaussé d'une bordure en laiton gravée de losanges.

Faut-il stylistiquement distinguer l'une de l'autre les figures des deux pignons¹⁹ ? Si les drapés diffèrent, le modèle différent de vêtement permet difficilement les comparaisons. Malgré la restauration de 1958²⁰, les

16. Pour toutes références bibliographiques utiles, voir en dernier lieu *Treasures of Heaven. Saints, Relics and Devotion in Medieval Europe* [cat. d'exposition], éd. M. BAGNOLI *et al.*, Londres, The British Museum Press, 2010, p. 176-177.

17. Dans tout l'article, nous mettrons les inscriptions en petites capitales entre parenthèses.

18. Le thème est connu (Ps 90, 13), s'inscrivant dans une tradition ottonienne, et rappelle le Christ *belliger* du pignon de la châsse de Visé (cf. Ph. GEORGE, « Le pays mosan, laboratoire hagiographique impérial ? », dans *Hagiographie, idéologie et politique au Moyen Âge en Occident*, éd. E. BOZOKY, Turnhout, Brepols, 2012, p. 389-409). Un exemple moins connu est le plat inférieur de reliure de l'évangélaire de Poussay (Vosges), vers l'an mil (*La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)* [cat. d'exposition], dir. D. GABORIT-CHOPIN, Paris, Louvre éditions, 2005, p. 174).

19. Comme le fait A. LEMEUNIER, *Trésors de la collégiale d'Amay* [cat. d'exposition], Amay, Musée communal d'archéologie et d'art religieux d'Amay, 1989, p. 88.

20. Photographie dans Neil STRATFORD, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum*, t. II : *Northern Romanesque Enamels*, Londres, British Museum Press, 1993, pl. 98.

traits du visage nous semblent assez semblables et nous y verrions plus volontiers aussi un « exemple attardé du style ottonien, peut-être dû à l'utilisation d'un modèle »²¹. D'autre part, les sources historiques n'apportent aucune information. Aussi distinguer deux réalisations au début et au milieu du XII^e siècle, avant la réalisation de la châsse ou des pignons actuels, nous paraît téméraire. Nous voudrions revenir à l'action historiquement étayée de Henri de Leez (1145-1164) à Amay et à notre hypothèse de placer sous son épiscopat la châsse du XII^e siècle²². La confection d'une nouvelle châsse au siècle suivant pour sainte Ode (avant 1229)²³ a relégué les deux pignons à un rôle de présentoirs à reliques, dont précisément le *terminus a quo* est la date de la canonisation de sainte Élisabeth en 1235, relique placée sur le pignon du British Museum. Les deux pignons sont à comparer à ceux des châsses à toiture en bâtière de Huy dans la disposition sur l'âme de chêne des cabochons, plaquettes d'émaux, plaquettes décoratives d'argent estampé, repoussé et doré, de cuivre ciselé et doré, et de vernis bruns.

Le pignon de Londres (58 × 37,6 cm) présente trois figures féminines, une centrale, sainte Ode un livre à la main, entourée de part et d'autre de deux personnages, une main sur la poitrine et l'autre déployant un phylactère muet. Le style est tout à fait conforme à celui du triptyque de la Sainte Croix de Liège (Liège, Grand Curtius) [fig. 6] [voir annexe]. Les pieds nus sont posés sur un sol tandis qu'Ode porte des chaussures. Des vernis bruns décorent les auréoles et les galons et ceintures des vêtements. Ce galon en bas d'un vêtement est classique aussi dans la décoration des œuvres de cette époque. De remarquables émaux champlevés d'inspiration végétale décorent le méplat externe du pignon, tandis que le chanfrein aligne des plaques de cuivre estampé de bouquets d'acanthe liées et symétriques²⁴.

Sur le pignon de Baltimore (58,6 × 37,8 cm), deux plaquettes émaillées, à la fois champlevé et cloisonné sur cuivre, décorent le tympan du gable et des rinceaux gravés autour de cabochons en cristal de roche. Les émaux sont aussi d'inspiration végétale en blanc, bleus azur et cobalt, jaune, vert et rouge. Le chanfrein²⁵ est estampé d'un motif répété d'un



Fig. 6. — Triptyque de la sainte Croix, Liège, Grand Curtius
(Cliché Grand Curtius. Marc Verpoorten.)

21. Cf. A. LEMEUNIER, *Trésors...* (op. cit. n. 19), p. 88.

22. Ph. GEORGE, « De sancta Chrodoara à sainte Ode. Réflexions sur le dossier hagiographique amaytois », dans *Le sarcophage de sancta Chrodoara. 20 ans après sa découverte exceptionnelle*, éd. A. DIERKENS, Amay, Cercle archéologique Hesbaye-Condroz, 2006, p. 53.

23. *Ibid.* Nous avons ainsi proposé de vieillir la châsse du XIII^e s. de sainte Ode sur base historique et nous sommes heureux d'être suivi par Alain DIERKENS, « Chrodoara est-elle d'origine aquitaine ? Note sur le dossier hagiographique de sainte Ode d'Amay », *Saints d'Aquitaine. Missionnaires et pèlerins du haut Moyen Âge*, éd. E. BOZOKY, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 179.

24. Le chanfrein de Londres est percé de huit opercules protégeant derrière une pellicule de corne des reliques de : « de capite XI m(illium) v(ir)gi(num), de capite XI m(illium) v(ir)gi(num), de capite XI m(illium) v(ir)gi(num), de capite XI m(illium) v(ir)gi(num), de XI m(illium) v(ir)gi(num), de capite sancte Elizabeth vidue, de lacte beate Marie Virginis, Agnes virgo. »

25. Le chanfrein de Baltimore est percé de huit opercules postérieurs, sommairement cloués et abritant sous verre des reliques : *De pallio s(an)cti Ber(n)ardi / Os s(an)cti Benedicti / De s(an)cto A(u)gustino / De cathedra Gregorii / De capite s(an)cti Silvestri / De sancto Mengoldo / De Innocentibus / De baculo Dionysii*. Neil Stratford le premier attirera l'attention sur ces reliquaires (N. STRATFORD, *Catalogue...* [op. cit. n. 20]). On peut s'interroger sur le choix des reliques. Même si les reliquaires sont postérieurs, ne peut-on émettre l'hypothèse d'une ancienneté des reliques et, notamment à propos de saint Mengold, au culte minuscule, suspecter l'intermédiaire de l'orfèvre, entré dans une communauté de chanoines de saint Augustin, rappeler que saint Bernard a parcouru la région et que l'on souhaitait toucher son vêtement ; cf. Pierre-André SIGAL, *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI^e-XII^e siècle)*, Paris, Cerf, 1985, et *Notes sur la vie et les miracles de saint Bernard par Geoffroy d'Auxerre*, éd. et trad. R. FASSETTA, Paris, Cerf, 2011 (Sources chrétiennes, 548). La spécificité de ces reliques pourrait ainsi faire l'objet d'un commentaire critique et d'hypothèses.

bouquet d'acanthes liées et symétriques, semblable à celui de Londres²⁶. Enfin, le méplat de bordure d'encadrement externe est lui aussi décoré de cabochons, ajoutés et maladroitement sertis dans un chaton festonné, et intégrés dans des lames métalliques gravées de rinceaux naturalistes et d'animaux fantastiques, toutes clouées sur l'âme de bois. Ces lames de remploi présentent une superbe frise gravée, aux involutions graciles, des rinceaux et des animaux ; elle est malheureusement fortement amputée. La croix de Solières (Liège, Grand Curtius)²⁷ et les manuscrits mosans du milieu du XII^e siècle²⁸ amorçaient cette qualité graphique, ici pleinement accomplie.

Le triptyque de la Sainte Croix de Liège (Liège, Grand Curtius) met en valeur une relique importante, une sainte esquille offerte à Notger, le vrai fondateur de la principauté épiscopale liégeoise, par le roi de France et transposée avec d'autres reliques dans un triptyque mosan au XII^e siècle (ouvert 55 × 53 cm)²⁹. Deux longues figures d'anges, à gauche VERITAS et à droite JUDICIUM, porteurs des instruments de la Passion, encadrent la relique insérée dans un reliquaire ottonien ; en dessous, sous un cintre à l'inscription RESURRECTIO MORTUORUM, cinq figures en buste et, sur les volets, les apôtres tournés l'un vers l'autre ; au sommet du reliquaire, un Christ. Toutes ces figures et inscriptions sont faites d'argent repoussé et doré dans le style de Godefroid.

Le thème des anges gardant la croix (*nikiterion*)³⁰, debouts campés de trois quarts ou agenouillés, est réinterprété par l'art mosan : cette garde grandiose est très présente au sein des staurothèques mosanes, comme les triptyques de la collection Dutuit au Petit Palais à Paris [voir annexe]³¹. Le plus grand (ouvert 33 × 43 cm) se rapproche par sa structure et son iconographie du triptyque de la Sainte Croix de Liège. Le plus petit (34 × 39 cm) montre des anges de meilleure qualité, dont les têtes au repoussé sont semblables aux bustes d'apôtres du triptyque de Liège et aux béatitudes de la châsse de saint Mengold de Huy, avec la même présentation du sol sous leurs pieds.

Comment ne pas penser aussi à d'autres reliefs orfèvres repoussés en ronde-bosse, le Sauveur en majesté de l'Évangéliste d'Arenberg au Grand Curtius³² ou celui mieux conservé du musée Getty de Los Angeles

26. On peut le comparer avec celui estampé sur les six extrémités d'une croix du Trésor de la cathédrale de Liège, qui montre des palmettes faites d'un bouquet épanoui d'acanthes liés et symétriques avec un pistil grenu émergeant au centre. Cette croix de Liège du XIII^e s. semble dans son ensemble homogène mais l'orfèvre a réutilisé des matrices plus anciennes à comparer avec des œuvres attribuées à Godefroid de Huy. Des éléments décoratifs mosans semblables sont légion dans d'autres disciplines (manuscrits, émaux et vernis bruns). Cf. Ph. GEORGE, « Du prieuré d'Oignies au musée de Namur, de l'orfèvre Hugo à son atelier : le binôme "reliques" et "arts" ». À propos d'une croix inédite du Trésor de la Cathédrale de Liège », *Journée d'études Hugo d'Oignies (2012)*, sous presse.

27. A. LEMEUNIER, « Cruz relicario de Solières/Croix-reliquaire dite de Solières », *Signum salutis. Cruces de orfebreria de los siglos V al XII*, éd. C. GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, Oviedo, KRK, 2008, p. 411-414.

28. Marie-Rose LAPIÈRE, *La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XI^e-XII^e siècles)*, Paris/Liège, Belles Lettres, 1981.

29. Ulrich HENZE dans *Ornamenta Ecclesiae (op. cit. n. 10)*, t. III, p. 118 et Ph. GEORGE, « La Sainte Croix à Liège au XI^e siècle », *Bollettino d'Arte, Tudi di Oreficeria [= Mélanges Marie-Madeleine GAUTHIER]*, Suppl. 95, 1996, p. 39-48. Le présent article était rédigé quand a paru *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250* [cat. d'exposition], éd. Ch. DESCATOIRE et M. GIL, Paris, RMN, 2013. Nous ne ferons pas systématiquement référence aux œuvres exposées à Paris et à Saint-Omer, qui ont obtenu une notice dans cet ouvrage.

30. « Ces vertus sont particulièrement celles du Ps LXXXIV, comme la Paix d'El-Bagaouât et comme la Miséricorde et la Justice qui président au couronnement de Jean II Commène (1118-1144) et de son fils Alexis (1106-1142) sur l'enluminure de l'Évangéliste grec d'Urbino au Vatican, déléguant aux souverains qui ont reçu l'autorité divine dans l'ordre temporel la grâce d'une justice miséricordieuse » ; Philippe VERDIER, « Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier », *CCM*, 16/2, 1973, p. 97-121 et 16/3, p. 199-213, p. 108.

31. Le petit triptyque provient vraisemblablement de Beaufays, prieuré proche de Liège, fondé vers 1123 ; sa croix-reliquaire a été remplacée (N. STRATFORD, « Un triptyque émaillé mosan du XII^e siècle de Beaufays », *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, 12, fasc. 262, 1993, p. 465-469). Si les triptyques Dutuit ont été lourdement réparés avant la vente Soltykoff, ils sont fondamentalement authentiques et ont beaucoup de traits en commun. Les doutes sur les émaux (N. STRATFORD, « Some "Mosan" enamelfakes made in Paris », *Aachener Kunstblätter*, 60 [= *Festschrift Peter LUDWIG*], 1994, p. 199-210) ont été levés par Isabelle BIRON et Dominique MOREL, « Les triptyques reliquaires Dutuit : de l'œil du connaisseur à l'examen en laboratoire, histoire d'une réhabilitation », *Techné*, 8, 1998, p. 97-106. « Les anges en argent doré porteurs de lances qui flanquent la croix au centre du (petit) triptyque sont comparables aux meilleures orfèvreries mosanes des années 1160-1175 » ; N. STRATFORD, « Un triptyque... » (art. cit. *supra*), p. 469. Au passage, nous signalerons que Beaufays est un prieuré de chanoines réguliers de saint Augustin... comme le Neufmoustier.

32. Description dans Marie-Madeleine GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg, Office du livre, 1972, p. 134. On relèvera la même provenance pour cette œuvre que le triptyque Guennol, à savoir la collection des ducs et princes d'Arenberg : « manuscrit mosan à l'usage d'une cité épiscopale ». Marie MONVILLE, *L'évangéliste d'Arenberg*, Mémoire de licence [dactyl.], Université de Liège, 2001 ; Susanne COLLON-GEVAERT, Jean LEJEUNE et Jacques STIENNON, *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles* [1^{re} éd. 1962], Bruxelles, Arcade, 1966, p. 186-187. L'institution religieuse dédiée à saint Vincent d'où provient le manuscrit n'a pas été identifiée.

(ms. Ludwig V 2)³³ ? D'autres rondes-bosses méritent d'être analysées d'un point de vue stylistique et technique. Sur critères stylistiques, les scènes des longs côtés de la châsse de saint Hadelin de Visé³⁴ auraient été réalisés par trois orfèvres, trois mains différentes : le maître principal, influencé par les fonts de Liège, qui aurait conçu l'ensemble du projet mais n'aurait pu le terminer, passant la main à un élève, tous deux vers 1165-1170 et un troisième orfèvre vers 1180. Les différences se marquent au type des visages, à la facture des cheveux, et aux drapés, et il semble qu'il faudrait finalement exclure des points communs avec l'art de Godefroid.

De Stavelot, le retable de la Pentecôte (Paris, Musée national du Moyen Âge) [voir annexe] rappelle l'orfèvrerie des châsses mosanes par ses figures d'apôtres en repoussé orchestrées sous un Christ bénissant³⁵, tout comme le reliquaire du bras de saint Charlemagne, canonisé en 1165³⁶. Ce reliquaire anthropomorphe ou « parlant » (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, fort semblables aux pignons d'Amay. C'est sans doute la raison pour laquelle ces deux œuvres, à la syntaxe et au vocabulaire proches de celles de Godefroid, sont, faute de documents d'archives, situées vers 1170. À Malmedy, selon le chroniqueur François Laurenty (avant 1650), le pillage de la ville, en 1587, aurait sinistré le maître-autel de l'abbatiale « fait de lames d'argent dorées représentant le Christ Sauveur, les quatre évangélistes et les douze apôtres »³⁷.

Parviendrait-on ainsi aujourd'hui à distinguer en sculpture orfèvrée la patte stylistique de l'orfèvre Godefroid ? L'artiste privilégie la technique du repoussé³⁸ pour des reliefs, notamment pour les figures en pied ou trônant, souvent insérées dans des niches, au fond vide, parfois épigraphié, mais avec accumulation d'autres éléments à la périphérie (cabochons, plaquettes gravées, lames estampées). Son style se caractériserait par des visages plutôt crispés et de longues arêtes de nez. Les troncs sont allongés. Ces figures sont entourées d'éléments décoratifs (nimbes, colonnettes, lésènes, bordures, chanfreins...) où interviennent d'autres techniques. Des caractères communs peuvent être isolés : la ligne de sol ondulée ou le pose-pieds de personnages, qui sont disposés sur des fonds vides. Parfois la superposition des têtes suggère la foule.

Sur les châsses de Huy sont pourtant peu nombreux les vestiges du décor original en repoussé qui nous sont parvenus³⁹ : les statuettes des pignons ont été remaniées sinon remplacées, de même que la plupart des têtes d'anges de la toiture, des statuettes des longs côtés. Subsistent çà et là quelques éléments premiers : une tête, les sièges de personnages en majesté, l'épigraphie, certains costumes, la présence de matériaux de remplissage, et bien sûr des ornements estampés, des lames gravées ou des vernis bruns.

33. Anton VON EUW et Joachim M. POTZEK, *Die Handschriften der Sammlung Ludwig*, t. I, Cologne, Schnütgen Museum, 1979, p. 223-230. La reliure date des alentours de 1170 et contient « le plus ancien écrit namurois conservé » des environs de 1070, en provenance du chapitre Saint-Aubain de Namur (Guy PHILIPPART, « Le mémorial de la fondation de Saint-Aubain (vers 1070). L'écrivain et les scribes », dans *Histoire de Namur. Nouveaux regards*, éd. Ph. JACQUET, R. NOËL et G. PHILIPPART, Namur, 2005, p. 23-60).

34. Robert DIDIER et A. LEMEUNIER, « La châsse de saint Hadelin de Celles-Visé », dans *Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin* [cat. d'exposition], éd. M.-G. BOUTIER et P. BRUYÈRE, Visé, 1988, p. 181-183.

35. Cf. Françoise BARON dans *Les premiers retables. Une mise en scène du sacré* [cat. d'exposition], éd. P.-Y. LE POGAM et Ch. VIVET-PECLET, Paris/Milan, Musée du Louvre/Officina libraria, 2009, p. 46-49, n° 7. L'historique rappelle que le retable n'est repéré que depuis 1835, chez un amateur à Beauvais. Martène et Durand (1724) parlent en fait brièvement à Stavelot d'un antependium, mais dont l'inscription correspondrait à celle du retable. En dernier lieu, M. GIL, dans *Une renaissance... (op. cit. n. 29)*, p. 82-83.

36. Lothar LAMBACHER, « Neue Befunde am Armreliquiar Karls des Großen » *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 64, 2010, p. 173-201, qui incorpore Dietrich KÖTZSCHE (†), « Fragmente vom Armreliquiar Karls des Großen ». Sur la nette parenté stylistique entre le reliquaire du bras de Charlemagne, des sceaux et le reliquaire liégeois de la sainte Croix, cf. Josef DEÉR, « Die Siegel Kaiser Friedrich I. Barbarossa und Heinrich VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit », dans *Festschrift Hans R. HAHNLOSER*, éd. J. BEER, P. HOFER et L. MOJON, Bâle/Stuttgart, Birkhäuser, 1961, p. 47-102, et sur la typologie formelle à laquelle appartient le reliquaire de Charlemagne, cf. Jean-Claude GHISLAIN, « Forest-lez-Bruxelles. Le cénotaphe roman de sainte Alène en l'église Saint-Denis », *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, n. s., 9, 1980, p. 18.

37. Susanne WITTEKIND, *Altar-reliquiar-retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 2004, n. 71 p. 244 : le texte latin est ici traduit, et le chroniqueur ne tarit pas d'éloges sur l'art de l'œuvre.

38. Les représentations sont en ronde-bosse. La technique de la fonte à la cire perdue utilisée pour les pignons de Monulphe et de Gondulphe des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles semble l'exception qui confirme la règle (Notice par S. BALACE, dans *la salle aux trésors : chefs-d'œuvre de l'art roman et mosan*, Turnhout, Brepols, 1999, p. 48).

39. Toutes ces remarques ont été formulées avant nous et expliquent le manque d'estime reconnu aux châsses de Huy à certaines époques.

Sur les œuvres d'art de Huy, d'Amay ou de Liège, attribuées à Godefroid, les émaux sont rares, mais de qualité. Les deux châsses de Huy, dont la paternité à Godefroid est certaine, ne présentent qu'un émail champlé au gable de chacun des pignons hagiophaniques. Le XII^e siècle mosan est pourtant caractérisé par une production remarquable en émaillerie.

II. La grande période de l'émaillerie mosane

La renommée de Huy comme centre métallurgique n'est plus à faire. L'orfèvrerie y tient une place importante. Faut-il pour autant, comme nous l'avons fait à la suite de Marie-Madeleine Gauthier, y suggérer une spécialisation poussée dans l'émaillerie⁴⁰ ? Le corpus d'émaillerie mosane est une série statistique sérieuse⁴¹. Hormis l'unanimité esthétique pour considérer les deux médaillons du retable de Stavelot comme un apogée⁴², la datation des réalisations pose problème car elle est large, stylistiquement et techniquement différente. Faut-il scinder en plusieurs ateliers ou tout simplement constater que, de 1145 aux alentours de 1175, soit pendant une trentaine d'années, tout relève d'un seul atelier avec différents intervenants, un atelier avec son chef Godefroid de Huy⁴³ ? La carrière de Godefroid coïncide aussi avec la meilleure période de l'émaillerie mosane que Nigel Morgan et Neil Stratford ont bien mise en évidence⁴⁴.

Le champlé

La genèse du champlé⁴⁵ en pays mosan au XII^e siècle a fait l'objet d'hypothèses de Marie-Madeleine Gauthier et de Jean-Claude Ghislain⁴⁶ : une origine limousine ? Solignac renouvelle sa confraternité en 1134 avec

40. Cf. Ph. GEORGE (art. cit. n. 1), p. 335.

41. La série vaut par le nombre et par la qualité des émaux conservés. Après la bibliographie de l'art mosan par Gretel CHAPMANN, *Mosan art : an annotated bibliography*, Boston, G. K. Hall, 1988 ; et S. BALACE (*op. cit.* n. 2), à quand un corpus des œuvres d'art mosan ? « Concept à géométrie variable » et « art sinistré », pour reprendre les expressions de Robert Didier. L'orfèvrerie antérieure au XII^e s. a été sinistrée, à la fois par les nouvelles et nombreuses élévations de reliques, qui ont suscité le remplacement des reliquaires, de nouvelles châsses, ou par la récupération des métaux précieux pour les entreprises des évêques, de Théoduin pour l'inféodation du Hainaut (1071) ou d'Otbert pour Bouillon (1096). On lira aussi avec beaucoup d'intérêt le rafraîchissant article d'Alain DIERKENS, « En guise de conclusion : existe-t-il un "art lotharingien" », dans *Productions et échanges artistiques en Lotharingie médiévale* [actes des VII^e Journées lotharingiennes à Luxembourg, 30-31 octobre 1992], éd. J. SCHROEDER, Luxembourg, CLUDEM, 1994, p. 221-230.

42. Auxquels nous associerons volontiers les émaux du triptyque de Stavelot (émail moucheté et translucide vert), plus quelques-uns conservés Outre-Atlantique, et le pied de croix de Saint-Omer. Ph. VERDIER, « Émaux mosans et rhéno-mosans dans les collections américaines », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 44, 1975, p. 3-84, et ID., « Un monument inédit de l'art mosan du XII^e siècle. La crucifixion symbolique de Walters Art gallery », 30, 1961, p. 156 sv. ; William VOELKLE, *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York, Pierpont Morgan Library, 1980.

43. La question de la pratique de l'atelier est bien posée à propos de sculpture par M. GIL, « Innovations plastiques et transferts artistiques en Champagne au XII^e siècle : les sculptures du cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne (ca. 1152-1180) », dans *Actes du colloque Pierres-papiers-ciseaux. Architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)*, Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois-Trésor d'Oignies, 2012, p. 184 et s. : fusion de styles, œuvres de synthèse, fonds commun d'un vocabulaire ornemental... sans oublier la polyvalence des artistes – dans le cas présent, les arts figurés en peinture, vitrail et émaillerie – et leur mobilité : contacts étroits, circulation de modèles, des hommes. Enfin la question d'artistes de générations différentes.

44. Reste la référence incontournable : Nigel MORGAN, « The Iconography of twelfth century Mosan Enamels », dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, éd. A. LEGNER, Cologne, Schnütgen Museum, 1973, p. 263-275 : « The majority of surviving Mosan enamels seem to have been produced in the relatively short period of time between 1140 and 1180 ». Synthèse dans Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, « Émaux mosans du XII^e siècle », *Reflets du monde*, 1952, p. 1-16 et S. BALACE, « Les émaux mosans », dans *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (XI^e-XII^e siècles)* [cat. d'exposition], dir. J.-L. KUPPER, F. PIRENNE-HULIN et Ph. GEORGE, Liège, Perron, 2000, p. 161-164.

45. Une belle présentation des termes utilisés pour l'émaillerie est faite par Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, « Émail et orfèvrerie à Byzance, au X^e-XI^e siècle et leur relation avec la Germanie », *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Thephanu* [actes du colloque de Cologne (1991)], éd. A. VON EUW et P. SCHREINER, Cologne, Locher, 1993, p. 61-78.

46. J.-C. GHISLAIN, « Réflexions sur le voyage de l'abbé Wibald de Stavelot en Aquitaine et les débuts de l'émaillerie champlé mosane », *Bulletin des Amis du MARAM*, 9, 1982, p. 5-13, après ID., *Émaillerie limousine et émaillerie mosane. Les œuvres médiévales de Limoges conservées en Belgique*, Mémoire de licence [dactyl.], Université de Liège, 1978 et ID., « Trois plaques champlées mosanes peu connues », *Art & Fact*, 5, 1986, p. 25-27. Le voyage de Wibald à Solignac en 1134 aurait pu l'édifier quant aux ressources décisives et au succès de l'émaillerie champlé. Cette technique était effectivement déjà connue dans nos régions depuis la préhistoire mais elle n'y était plus à l'honneur. La monumentalité des orfèvreries aurait pu l'impressionner.

Stavelot⁴⁷ : la personnalité de saint Remacle, abbé de Solignac et fondateur de Stavelot-Malmedy, domine les relations entre les deux établissements⁴⁸. C'est en 1134, à Solignac, abbaye d'origine de saint Remacle, lors d'une visite de Wibald et de deux moines de Stavelot, qu'au chapitre en commun, après un sermon sur la charité, les deux abbés, Maurice de Solignac et Wibald de Stavelot avaient réaffirmé les liens des deux établissements dans le souvenir du saint patron : « *renovata et confirmata est societas atque fraternitas* ». Wibald est commémoré dans l'obituaire de Solignac au 19 juillet et, au 4 novembre, on trouve la notice suivante : *Commemoratio fratrum defunctorum sancti Remaculi Stabulensis*. Une correspondance entre les deux établissements est conservée sur des sujets divers. Mais le champlevé est aussi présent dans l'art rhénan⁴⁹.

Du côté limousin, Danielle Gaborit rappelle que « longtemps dépréciés par rapport aux émaux mosans dont on loue l'iconographie savante, la palette harmonieuse et le style classicisant, les émaux limousins, dont il faut rappeler que leur production a commencé bien avant celle des mosans, sont aujourd'hui appréciés [...] »⁵⁰. Depuis M.-M. Gauthier, les rapports entre les centres d'émaillerie de la région mosane et ceux du Limousin sont envisagés sous la forme d'échanges et d'influences réciproques. « Il n'en demeure pas moins que le fait de ne plus émailler l'or, mais le cuivre, et de champlever ce métal au lieu de le cloisonner, est une innovation frappante du XII^e siècle [...]. La Meuse avait eu, dès le temps du chef-reliquaire du pape Alexandre, l'initiative des tons dégradés. Elle atteint, vers 1160-1175, entre les mains de Godefroy de Huy, et avec le pied de croix de Saint-Bertin (musée de Saint-Omer), une maîtrise complète des ressources de l'émail : la gamme compte quatre bleus, trois verts, du rouge, un noir très riche, le turquoise, le blanc, le jaune et un violet puissant. L'émailleur recherche des effets subtils de matière : tel le noir caillouteux de la colonne du serpent d'airain, tel le pourpre vineux de la Grappe de Chanaan ; ses dégradés ont un caractère éminemment plastique⁵¹. »

L'histoire de l'art mosan est aussi celle de petits éléments épars, *membra disjecta* ou *disjecta membra*, dont s'enorgueillissent les musées européens et américains. Les collections américaines sont particulièrement riches en émaillerie mosane de sa meilleure période, de ce que d'aucuns ont attribué à Godefroid de Huy et à son atelier. Philippe Verdier en a dressé un remarquable inventaire, complété par M.-M. Gauthier, après l'ouvrage fondamental d'Otto von Falke et d'Heinrich Frauberger⁵². Le psautier mosan de Berlin (Kupferstichkabinett, 78A6) est à juste titre considéré comme un recueil de modèles, qui servit les orfèvres dans leur composition⁵³. Ce manuscrit est extraordinaire : l'orfèvrerie rejoint l'enluminure par son style, par son iconographie et par ses couleurs.

Les émaux sont généralement entourés d'un grènetis ou perlé. Le mélange de techniques n'est pas rare. Le symbolisme présent dans tout l'art roman prend, en pays mosan, une dimension supplémentaire

47. Jean-Loup LEMAÎTRE, *Les documents nécrologiques de l'abbaye Saint-Pierre de Solignac*, Paris, Académie des inscriptions et Belles Lettres, 1984 (Recueil des Historiens de la France, Obituaires, série in-8°, 1), p. 78-80, 187 et 465-466. Pour toutes références, notre article « Les confraternités... » (art. cit. n. 12).

48. François BAIX, « Saint Remacle et les abbayes de Solignac et de Stavelot-Malmedy », *Revue bénédictine*, 61, 1951, p. 167-207. Cf. aussi Timothy REUTER, « Gedenküberlieferung und -praxis im Briefbuch Wibalds von Stablo », dans *Der « Liber Vitae » der Abtei Corvey*, éd. K. SCHMID et J. WOLLASCH Wiesbaden, Reichert, 1989, p. 161-177, en part. p. 164-165.

49. D. KÖTZSCHE, « Limoges et le Saint Empire », dans *L'œuvre de Limoges. Art et Histoire au temps des Plantagenêts* [actes du colloque au Louvre (1995)], éd. D. GABORIT-CHOPIN et E. TABURET, Paris, Documentation française, 1998, p. 317-340. Barbara BOEHM, « "A Brilliant Resurrection" Enamel Shrines for relics in Limoges and Cologne, 1100-1230 », dans *Treasures of Heaven* (op. cit. n. 16), p. 148-161.

50. D. GABORIT, *L'œuvre de Limoges et sa diffusion : trésors, objets, collections*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 11.

51. M.-M. GAUTHIER, « Émaillerie mosane et émaillerie limousine aux XII^e et XIII^e siècles », *L'art mosan* [journées d'études, Paris (1952)], éd. P. FRANCASTEL, Paris, A. Colin, 1953, p. 127-138, p. 128.

52. *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, éd. O. VON FALKE et H. FRAUBERGER, Francfort, J. Baer, 1904.

53. *Mosaner Psalter-fragment. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat des Codex 78 A 6 aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz*, Berlin, éd. H. SWARZENSKI, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1974 ; Elisabeth KLEMM, *Ein romanischer Miniaturenzyklus aus dem Maasgebiet*, Vienne, Holzhausen, 1973. On retrouve d'extraordinaires concordances de style et d'iconographie, de couleurs, jusque dans les détails : le bas des vêtements et les manches semblablement ourlés d'un large galon comme en orfèvrerie, l'identification des personnages par un cartouche avec leur nom, l'*horror vacui*, la présence de phylactères explicatifs des scènes, les plis des vêtements et leur enroulement, les chaussures (la « botte mosane »), l'évocation d'une ville par des créneaux, d'un édifice et de son architecture par des toitures ou des tentures enroulées autour de piliers, l'expressivité des visages, l'anatomie et la chevelure calaminée. Nous avons eu la grande chance de pouvoir consulter à l'aise le manuscrit pour la préparation d'une exposition au Trésor de Liège.

forgée à l'aune de la pensée théologique, conjointement à une sensibilité humaine qui va aller croissant. Cet état d'esprit s'exprime déjà vers l'an mil chez le chroniqueur Hériger de Lobbes, bras droit de l'évêque de Liège Notger. L'Hérodote liégeois est aussi théologien. À propos de la prédestination, il conçoit que l'homme puisse avoir un rôle à jouer pour son salut dans des rapports de confiance avec Dieu. Cette sorte de libre arbitre avant la lettre imagine un Dieu bon, juste et miséricordieux. Le saint est un « partenaire des projets salutaires de Dieu » et Hériger d'établir « une religion de la confiance, de la jouissance et de l'espoir »⁵⁴. L'Incarnation prend ici tout son sens et la dignité humaine en est exaltée. Aussi des thèmes sont chers à l'art mosan : la passion du Christ, sa crucifixion, sa résurrection et la rédemption par la Croix, 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 de l'Église 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 mosan⁵⁵. Au XII^e siècle, le « salut par l'art » s'exprime chez Wibald. C'est une « révolution visuelle », aussi bien stylistique que programmatique, de l'art de la seconde moitié du XII^e siècle, une sorte de nouvel humanisme⁵⁶.

Le rouge émaillé

Le feu, comme l'eau, a toujours aussi trouvé bonne place dans l'art mosan⁵⁷. La confection du rouge⁵⁸, techniquement plus difficile⁵⁹, mérite aussi que l'on s'y arrête⁶⁰ : rouge uni, dégradé, millefiori ou grènetis. La plaque émaillée de la Pentecôte des Cloisters [voir annexe] aligne autour de saint Pierre cinq

54. G. PHILIPPART, « Le saint comme parure de Dieu, héros séducteur et patron terrestre d'après les hagiographes du X^e siècle », dans *Les fonctions des saints dans le monde occidental (III^e-XIII^e s.)*, Rome, École française de Rome, 1991, p. 142.

55. Philippe Verdier caractérise le symbolisme des « quaternités », imposant sa forme aux œuvres (les quatre évangélistes, les quatre vertus cardinales, les quatre fleuves du paradis, les quatre arbres du paradis, les quatre bêtes...) et souligne cette richesse de l'iconographie mosane (*La Wallonie, le pays et les hommes. Lettres, Art, Culture*, éd. R. LEJEUNE et J. STIENNON, t. I, 1977).

56. Joyce BRODSKY, « Le groupe du triptyque de Stavelot : notes sur un atelier mosan et sur les rapports avec Saint-Denis », *CCM*, 21/2, 1978, p. 103-120.

57. « L'art mosan est fils de l'eau et du feu », voir J. STIENNON, « L'art mosan, un âge d'or », dans *La Wallonie... (op. cit. n. 55)*, p. 231-250. La plaque émaillée du Musée de Boston, les trois Hébreux dans la fournaise, montrent des flammes au cœur bleuâtre tandis que le rouge est réservé aux bordures (en ligne <<http://www.mfa.org/collections/object/three-worthies-in-the-fiery-furnace-52291>> [accès libre]). D. KÖTZSCHE, Heribert MEURER et Andrea SCHALLER, « *Signa Tau* », *Grubenschmelzplatte eines typologischen Kreuzes*, Berlin, Kulturstiftung der Länder, 2000, p. 30 : malgré tous les avis éclairés sur cette œuvre, nous avons peine à la raccrocher à la production émaillée dont nous parlons. Nous espérons nous livrer à un prochain examen sur place. L'émail des trois Hébreux dans la fournaise à Boston est du même style que la plaque du Gédéon (qui a perdu ses émaux) du musée de Lille, selon Rosalie GREEN, « *Ex Ungue Leonem* », dans *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin PANOFKY*, New York, New York University Press, 1961, p. 157-169. L'hypothèse de l'auteur d'y voir des *membra disjecta* du fameux pied de croix émaillé par des Lotharingiens pour Suger n'a pas convaincu.

58. La cuisson des poudres de cristaux (mélange complexe d'oxyde de plomb et de sable quartzeux, soude ou potasse, liants comme la magnésie, le nitre ou le salpêtre) révèle les couleurs définitives de l'émail et l'intensité de son éclat. On cuit d'abord les émaux les plus durs, entre 850 et 900°, puis les plus tendres à des températures plus basses. Plusieurs passages au four sont ainsi nécessaires. Cf. de manière générale, C. ARMINJON et M. BILIMOFF, *Métal (op. cit. n. 11)*, p. 196 et s.

59. M.-M. GAUTHIER, *Émaux...* (op. cit. n. 32), p. 18 et Ian C. FREESTONE, « Composition and origins of glasses from Romanesque champlevé enamels », dans N. STRATFORD, *Catalogue...* (op. cit. n. 20), p. 37-45. Il est bien connu que l'opacification des émaux rouges, sodiques et potassiques, est apportée par un oxyde colorant (rouge de cuivre, oxyde cuivreux, Cu₂O) ou par la dispersion de fines particules de cuivre métallique. Dans le cas présent, le PIXE établit bien une concentration accrue en cuivre mais ne permet pas de faire la différence entre les deux espèces. La coloration rouge est atteinte dans un four maintenu sous atmosphère réductrice. Dans les émaux du musée Curtius, comme dans les émaux similaires analysés par I. Freestone ainsi que par I. Biron et D. Morel, une concentration élevée en fer (oxyde ferreux, FeO) est toujours observée. Selon les auteurs précités, la présence additionnelle de fer est un adjuvant pour la réduction chimique du cuivre bivalent (oxyde cuivrique, CuO) en espèces réduites (Cu₂O ou Cu). La thermodynamique ne semble pas pouvoir rendre compte de cette assertion. Isabelle BIRON, Pete DANDRIDGE et Mark T. WYPISKI, « Le cuivre et l'émail, technique et matériaux », dans *L'Œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris, RMN, 1996, p. 48-62 ; Ph. GEORGE, G. WEBER, L. MARTINOT et Joseph GUILLAUME, « Archéométrie et orfèvrerie mosane : émaux du Musée Curtius sous l'œil du cyclotron », *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 112, 2001-2002, p. 151-185.

60. Les *armillae* (épaulières ou bracelets d'épaule d'apparat) du Louvre et de Nuremberg illustrent l'exportation de l'émaillerie mosane champlevée sur cuivre doré, puisqu'elles feraient partie de cadeaux diplomatiques de Frédéric Barberousse. La gamme des coloris est très raffinée, éclatante et variée (dégradés, millefiori pour imiter le marbre du tombeau) : Jannic DURAND dans *Sainte Russie. L'art russe des origines à Pierre le Grand* [cat. d'exposition], Paris, Musée du Louvre, 2010.

apôtres (APOSTOLI), les pieds posés sur un magnifique émail millefiori de teinte rouge⁶¹. La main de Dieu (PATE(R) DOM(INUS)) dans un orbe crucifère envoie des rayons rouge et blanc. Cette plaque fait partie d'un ensemble de douze, illustrées de scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, réparties entre différents musées.

Le feu est magnifiquement illustré sur le triptyque de Stavelot dans un des plus beaux médaillons émaillés mosans : Judas indique le lieu où fut enterrée la croix. La représentation du feu est « une contribution mosane au thème qui intervient ici pour la première fois »⁶², que l'on retrouve dans l'image du buisson ardent du psautier de Berlin⁶³. L'interrogatoire des Juifs, sous la menace du feu par Héléne, les montre assemblés aux pieds du trône d'Héléne. Judas, qui caresse sa longue barbe, « sait » – il connaît le lieu d'enfouissement de la Croix. Héléne tient un phylactère. À droite est représenté le feu dans un remarquable étagement de flammes. Le rouge très présent est d'ailleurs l'une des autres qualités du triptyque, comme de l'individualisation des personnages⁶⁴. La deuxième interprétation, vers laquelle tend la scène, est donnée par une plaque de la croix du Kunstgewerbemuseum de Berlin⁶⁵, qui montre un jugement de Dieu par l'épreuve du feu à propos de la relique du précieux bois⁶⁶. Cette dernière plaque illustrant un jugement de Dieu doit nous mettre sur la piste de la justice.

L'œuvre de Godefroid de Huy et ses commanditaires

Nous avons déjà abondamment discoursu de la carrière de l'orfèvre Godefroid. Si, au milieu du XIII^e siècle, les *Gesta abbreviata* des évêques de Liège, le chroniqueur Gilles d'Orval et la note de l'obituaire du Neufmoustier ont fourni à Jean d'Outremeuse, ce polygraphe liégeois († 1400), l'essentiel de son information sur Godefroid, trois points pourtant restent obscurs. D'abord, Jean d'Outremeuse avance que Godefroid a servi Lothaire et Conrad. Jean Lejeune faisait pertinemment remarquer que, si le chroniqueur « ignore tout de Wibald (de Stavelot) et jusqu'à son nom, il cite les deux premiers monarques dont l'abbé de Stavelot avait été le conseiller puissant et écouté »⁶⁷. La note de l'obituaire met en exergue une production d'œuvres luxueuses à usage profane, ces vases pour les princes et les rois. Or la note fut rédigée par un

61. Peter BARNET et Nancy WU, *The Cloisters. Medieval Art and Architecture*, New Haven, Yale University Press, 2005, p. 45.

62. W. VOELKLE, *The Stavelot Triptych* (op. cit. n. 42), p. 16-17.

63. Le rouge est utilisé pour le médaillon *Sol* découvert lors des fouilles de Stavelot (G. DEWANCKEL, *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 30, 2003 (2004), p. 305-312). L'épisode du buisson ardent utilise aussi le rouge et l'on pense tout de suite à la célèbre miniature de l'Évangélaire d'Averbode : un émail de la croix de Laon, généralement considéré mosan vers 1170, reproduit l'épisode, mais Élisabeth Taburet-Delahaye pose pertinemment la question de la définition de « l'émaillerie mosane » et propose l'hypothèse d'un atelier actif à Laon vers 1200 (Élisabeth TABURET-DELAHAYE, « La croix de Saint-Vincent de Laon au département des Objets d'art du Louvre », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 2004-2005, p. 344-352). Dans le cadre des relations interrégionales, c'est l'occasion de rappeler ici l'hypothèse de Philippe Verdier d'un manuscrit provenant de Saint-Vincent de Laon pour l'Évangélaire d'Arenberg.

64. Mêmes flammes sur le phylactère de Lobbes, cf. Étienne BERTRAND, « Phylactère », dans *Brimo de Laroussilhe : Sculptures et objets d'art précieux du XI^e au XIV^e siècle*, Paris, Brimo de Laroussilhe, 1993, p. 14-29 et J. ROBINSON dans *Treasures of Heaven* (op. cit. n. 16), p. 180. Outre leur iconographie commune, ces objets sont à rapprocher sur le plan stylistique : « La composition extrêmement claire des différentes scènes bordées par un filet émaillé, les personnages émaillés dont les mains et les visages sont traités en réserve, les fonds dorés, la gamme colorée, malgré des rapports de couleurs différentes entre les trois objets (dominante verte sur le triptyque de Stavelot, bleu pâle sur la croix de Londres/Berlin et bleu soutenu sur le phylactère), les types de certains visages et leur traitement ou encore les attitudes des personnages sont autant de points communs qui témoignent d'un même esprit et d'une même tradition, permettant de rattacher ces trois objets à un même centre, travaillant très certainement à partir de modèles communs » (E. BERTRAND [art. cit. *supra*] p. 24-25).

65. La croix-reliquaire partagée entre Londres et Berlin montre sur son revers (Kunstgewerbemuseum) cinq scènes de l'histoire de la Sainte Croix. L'extrémité du bras droit montre l'épreuve du feu qu'Héléne ordonne à Judas (IUD(AS) HEL(ENA) IGNIS). *Treasures of Heaven* (op. cit. n. 16), p. 178-179. Sur le phylactère de Lobbes, Héléne demande à Judas de lui révéler l'endroit où est enterrée la croix ; devant son refus, elle menace de le jeter dans la fournaise (*Ibid.*, p. 180 et E. BERTRAND, « Les phylactères mosans du XII^e siècle », *Liège* (op. cit. n. 44), p. 156-160). Cf. D. KÖTZSCHE, H. MEURER et A. SCHALLER, « *Signa Tau* » (op. cit. n. 57).

66. Sur le jugement de Dieu à Liège, souvent simplement qualifié de *judicium*, cf. Julien MAQUET, « *Faire justice* » dans *le diocèse de Liège au Moyen Âge (VIII^e-XI^e siècles). Essai de droit judiciaire reconstitué*, Genève, Droz, 2008, p. 547-557, et ID., « Les reliques et la justice au Moyen Âge. L'exemple du *Triumphus sancti Remacli Stabulensis de Malmundario coenobio* (peu après 1071) », dans « *De reliquiis* ». À propos de reliques et de reliquaires de saints, Liège, s. n., 2010, p. 81-86 (Feuillets de la Cathédrale de Liège, 102-112).

67. Lothaire fut empereur de 1133 à 1137, Conrad III roi de 1138 à 1152.

religieux : pourrait-on considérer comme un critère de véracité supplémentaire le fait de voir l'auteur ainsi sortir de son propre champ religieux d'investigations ?

Ensuite, toujours selon Jean d'Outremeuse, Godefroid resta vingt-sept ans hors Huy. Or, lorsqu'on déduit 27 de 1172 – date de la translation de Domitien –, le calcul donne 1145 – date du buste-reliquaire du pape Alexandre réalisé sous l'abbatit de Wibald, dont le mécénat est bien connu⁶⁸. Coïncidence ? Enfin, le commanditaire des châsses est identifié pour la première fois par Jean d'Outremeuse avec l'évêque Raoul de Zähringen. En suivant notre démonstration et en voyant en Raoul l'initiateur d'un culte à saint Mengold, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que l'évêque ait eu l'initiative de la commande de la châsse de ce dernier. Pour Domitien, c'est moins évident et nous n'avons pas caché ailleurs notre préférence pour voir le chapitre collégial de Huy comme propagateur du culte et *ipso facto* commanditaire principal. Évidemment rien n'empêche qu'évêque et chapitre soient co-commanditaires quand on constate la parenté des châsses (forme, crêtages, émaux des pignons). Pour Mengold comme pour Domitien, nous devons avouer notre ignorance sur l'initiative de la confection de leurs châsses alors que nous en connaissons bien la paternité.

Selon la note de l'obituaire, Godefroid produisit « des vases et autres objets à l'usage des rois ». L'orfèvrerie profane mosane, fort malheureusement, n'a pas eu la chance de l'orfèvrerie religieuse. En 1152, Wibald est en relation avec un orfèvre mosan non identifié pour la confection de la matrice du sceau et de la bulle d'or de Frédéric I^{er} Barberousse. Il est particulièrement difficile de comparer orfèvrerie, monnaie et /ou sceau, ces derniers se prêtant plutôt à la stylisation. Les sources écrites apportent des informations précises sur la réalisation des monnaies et leur utilisation. En 1040, la consécration de l'abbatiale de Stavelot coïncide avec la création d'un marché, dont on n'a plus de trace jusqu'au milieu du XII^e siècle, ce qui a fait émettre certains doutes sur sa survivance⁶⁹. La première monnaie conservée de Stavelot date précisément du règne d'Henri III (1028-1056)⁷⁰. La concordance entre les grandes fêtes religieuses et les foires est frappante :

En outre, pour que ce glorieux jour consacré au culte chrétien ne soit pas privé de l'affluence du voisinage et d'ailleurs, il décida, puisque l'occasion lui en était donnée, que dorénavant chaque année en ces calendes se tiendrait un marché public de deux jours. Et lui le premier [Henri III] se mit à vendre et à acheter, en présence de tous, avec le duc de Bavière Henri qui fit de même (*Dedicatio Stabulensis*, 1040).

En 1152, Frédéric Barberousse reconnaît le droit de battre monnaie à l'Église de Stavelot et un denier de Wibald est identifié⁷¹. Le plus ancien sceau conservé de l'abbaye, à l'effigie de Pierre et de Remacle, est apposé sur une charte de 1128⁷². Nous ne conservons pas de sceau de Wibald mais un sceau d'Erlebold, appendu à une charte de 1173⁷³ : l'abbé debout tient la crosse et un livre. Par leur technique et leurs

68. Notre thèse inédite de doctorat à l'université de Liège *Stavelot et Malmedy. Monachisme et hagiographie en Ardenne (VII^e-XII^e s.)*, 1994, dont plusieurs extraits ont paru sous forme d'articles, recèle toute la documentation utile ainsi que la retranscription des inscriptions des œuvres d'art et leur traduction. D'autre part, l'excellent catalogue de l'exposition *Wibald, abbé de Stavelot-Malmedy et de Corvey 1130-1158*, par J. STIENNON et J. DECKERS, Stavelot, Musée de l'Ancienne Abbaye, 1982, est trop souvent oublié.

69. Sur ce qui suit, Ph. GEORGE, « Les reliques de Stavelot et de Malmedy à l'honneur vers 1040. *Dedicatio & Inventio Stabulensis* », *Revue d'Histoire ecclésiastique*, 99, 2004, p. 347-370, duquel est tiré la traduction qui suit.

70. Bernd KLUGE, *Deutsche Münzgeschichte von der späten Karolingerzeit bis zum ende der Salier (ca. 900 bis 1125)*, Sigmaringen, Thorbecke, 1991 (Römisch-Germanisches Zentralmuseum Forschungsinstitut für Vor- und Frühgeschichte, Monographien, 29), p. 256, n. 400.

71. Jean-Luc DENGIS, « Le denier de Wibald », dans *Wibald de Stavelot, abbé d'Empire († 1158). D'or et de parchemin* [cat. d'exposition], dir. A. LEMEUNIER, Stavelot, s. n., 2009, p. 49-50.

72. Cf. Ph. GEORGE, « Rome et Stavelot-Malmedy. Culte des saints et pèlerinages au Moyen Âge », dans *L'empreinte progressive de Rome sur les églises nationales* [actes du colloque de Malmedy (1988)], éd. Ph. GEORGE et C. CAROZZI, Aix-en-Provence, Université d'Aix-en-Provence, 1990, p. 149. On retrouve ce sceau tel quel utilisé en 1181 ; cf. S. WITTEKIND, *Altar-reliquiarretabel* (*op. cit.* n. 37), fig. 56).

73. *Trésors des abbayes de Stavelot-Malmedy et dépendances* [cat. d'exposition], éd. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, Stavelot, Abbaye de Stavelot, 1965, p. 60. Les sceaux méritent aussi attention. Révélés pour l'art mosan par feu Françoise Léonard-Étienne, ils font l'objet des études attentives de Marc Gil : *Pourquoi les sceaux ? La sigillographie, nouvel enjeu de l'histoire de l'art*, éd. M. GIL et J.-L. CHASTEL, Villeneuve d'Ascq, IRHiS/Ceges, 2011 ; pour le superbe sceau de Saint-Jean de Liège (vers 1160-1170), cf. *Une renaissance...* (*op. cit.* n. 29), p. 83 ; voir aussi M. PASTOUREAU, *Les sceaux*, Turnhout, Brepols, 1981. Nous avons attiré l'attention sur celui de Gembloux au XII^e s. en liaison avec la clé de saint Hubert, et retrouvé celui de la charte de Huy de Théoduin en 1066 (Sonia RASCHEVITCH, *Le patrimoine de Huy*, Namur, Carnet de l'IPW, 2013, p. 10).

dimensions, tous ces types d'œuvres peuvent plus facilement être mis en parallèle avec l'insigne de pèlerinage de saint Remacle⁷⁴ ou avec la patène montrant la main de Dieu, découverts lors de fouilles⁷⁵.

Dans le débat sur Godefroid, une critique est récurrente chez les auteurs. Ils dénoncent la « biographie romancée »⁷⁶ ou les biographies d'artistes à la Vasari : l'organisation d'une histoire de l'art selon des biographies d'artistes est ainsi dénoncée. Godefroid serait aussi devenu un fourre-tout, avec des œuvres dissemblables d'un point de vue stylistique. Les raisonnements sont purement subjectifs et varient souvent d'un auteur à un autre⁷⁷. Cette subjectivité va créer des groupes stylistiques, déclinés en termes d'ateliers ou plus largement d'écoles artistiques. Atelier n'est pas école, mais atelier peut aussi signifier différents intervenants, c'est dire si c'est compliqué. De plus, a-t-on affaire à un atelier monastique ou à un atelier laïc ou urbain ? Enfin, le vocable d'art rhéno-mosan arrange bien⁷⁸. Si des rapprochements sont sans cesse opérés, il n'y a pas d'attribution précise. La question toujours pendante est également de savoir si l'art mosan a influencé des ateliers en Champagne⁷⁹, Lorraine ou Angleterre⁸⁰, où l'on trouve des pièces de même qualité, ou si un maître mosan a travaillé à l'étranger : voici maintenant la notion de l'atelier itinérant⁸¹.

74. Cf. *infra* p. 246.

75. *Wibald de Stavelot* (*op. cit.* n. 71), p. 66.

76. Le doute porté sur Pierre l'Ermitte (par Hélène WALLENBORN, « Pierre l'Ermitte aux origines du Neufmoustier », *Annales du cercle Hutois des Sciences et des Beaux-Arts*, 48, 1994, p. 221-239, et ID., dans *Les grands mythes de l'histoire de Belgique, de Flandre et de Wallonie*, éd. A. MORELLI, Bruxelles, Vie ouvrière, 1995, p. 55-66), à notre avis illégitime, et de manière générale l'opprobre lancé sur l'histoire du Neufmoustier, ne doivent pas ressurgir ou contaminer le dossier « Godefroid », basé lui aussi sur les mêmes sources. On mentionnera aussi Ph. GEORGE, « Le trésor de reliques du Neufmoustier près de Huy. Une part de Terre sainte en pays mosan », *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, 169, 2003, p. 17-35, et Jean-Pierre RORIVE, *La vie d'une abbaye – Le Neufmoustier (ca 1100-1797), de Pierre l'Ermitte à la Révolution*, Waterloo, Jourdan 2011.

77. D'un point de vue stylistique, Louis Grodecki émet l'hypothèse de deux voies parallèles dans l'histoire de l'art mosan : l'une propre à certaines miniatures et aux bronzes, menant depuis la souplesse extraordinaire des fonts baptismaux de Liège (et à laquelle appartiennent les dernières miniatures du pseudo-psautier de Berlin et le vitrail de Saint-Denis) vers l'art de Nicolas de Verdun ; et l'autre obéissant, en raison des exigences techniques de l'émaillerie cloisonnée, à des schématisations et des durcissements que montrent les grands chefs-d'œuvre des années 1150-1170, le pied de croix de Saint-Omer, l'autel portatif de Stavelot, et même certains manuscrits comme la Bible de Floreffe ; Louis GRODECKI, « Un *signum Tau* mosan à Saint-Denis », dans *Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques STIENNON*, éd. R. LEJEUNE, Liège, Mardaga, 1982, p. 338, p. 352.

78. Au Louvre à Lens, un bel émail mosan est exposé étiqueté : « Meuse (France). Vers 1160-1170 ». Cette plaque de provenance inconnue (Don V.M. Leroy 1914, inv. OA8098) représente un guerrier qui combat un dragon (Cf. *L'art roman au Louvre*, éd. J.-R. GABORIT, Paris, Fayard, 2005, p. 169). La vallée de la Meuse reste cette entité géographique élargie et ambiguë. Dans le cadre de « transferts artistiques », apparaissent aujourd'hui les concepts d'« artistes de culture mosane » ou d'« artistes gyrovagues » : Christine DESCATOIRE et M. GIL, « Un siècle de création 1150-1250 entre Nord de la France, région mosane et Champagne », dans *Une renaissance...* (*op. cit.* n. 29), p. 128-137. On gardera à l'esprit l'apport de l'art mosan à l'histoire de l'art et son impact constructif sur le processus protogothique, singulièrement à Saint-Denis et en Champagne. Évidemment la réciprocité existe, cela dépend de l'époque et de la branche artistique concernée. L'analyse du milieu artistique est vraiment complexe.

79. Approche bibliographique dans Ph. GEORGE, « Entre pays mosan et Champagne. Le trésor des reliques de Montier-en-Der », *Cahiers archéologiques*, 53, 2009-2010 (parution 2011), p. 63-88, et Nicole HANY-LONGUESPÉ, *Le trésor et les reliques de la cathédrale de Troyes*, Troyes, Maison du Boulanger, 2005.

80. Une variante suspecte d'un manuscrit de Jean d'Outremeuse à propos de Godefroid introduit en plus le roi d'Angleterre qui viendrait comme client supplémentaire de l'orfèvre, en plus des deux empereurs. Étienne fut roi d'Angleterre de 1135 à 1154 et Henri II Plantagenêt de 1154 à 1189. Ce témoignage concernant le roi d'Angleterre est trop tardif et isolé pour que nous puissions suspecter une carrière de Godefroid en Angleterre. Les deux émaux concaves d'Henri de Blois, évêque de Winchester (1129-1171) au British Museum sont sans rapport stylistique avec les œuvres attribuées aujourd'hui à l'atelier de Godefroid de Huy ; N. STRATFORD, *Catalogue...* (*op. cit.* n. 20), p. 53 et s. Sur les relations entre la Lotharingie et l'Angleterre, *ibid.*, p. 36, n. 80, et aussi J.-C. GHISLAIN, « Les sculptures romanes de l'abbaye d'Affligem (Brabant), I. Les fragments architectoniques », *Notre Comté. Bulletin trimestriel du Cercle d'histoire, d'archéologie et de folklore du comté de Jette et de la région*, 20, 1990, p. 35-62.

81. Et inversement, pour les fonts de Liège par exemple, si un étranger a travaillé à Liège, inspiré par l'art mosan (notre article « Les Fonts de Liège et Renier de Huy. *Fontes arte vix comparabili* », dans *Mélanges X. BARRAL I ALLET : le plaisir de l'art au Moyen Âge*, Paris, Picard, 2012, p. 224-236. Autre dossier : nous serions un peu plus dubitatif que d'antan à propos de la clé de saint Hubert (cf. Ph. GEORGE, Georges WEBER et Lucien MARTINOT, *La clé de saint Hubert*, Liège, s. n., 1995 [Feuillets de la Cathédrale de Liège]) à la lecture de 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*, 3, 2009, en ligne <<http://ceroart.revues.org/1099>> [accès libre], consulté le 08 juin 2012. Même influence, si le terme n'est pas trop galvaudé, avec les statuettes de la châsse de saint Donatien au Trésor de la cathédrale de Bruges (reprod. dans Valentin VERMEERSCH, *Les musées de Bruges*, Bruxelles, Crédit communal, 1992, p. 77 et Benoît KERVYN, *Schatkamer van de Sint-Salvatorskathedraal in Brugge*, Ratisbonne, Schnell & Steiner, 2003, p. 25).

Le répertoire des œuvres peut être dressé mais il faut débrouiller conjointement toutes les relations humaines personnelles connues – personnages historiques, dont la célébrité est passée à la postérité – ou relations institutionnelles entre établissements religieux ou laïques, de la confraternité aux voyages connus. Les mentions de reliques des saints, si proches des objets artistiques qui les ont enfermées, sont une des pistes à relever⁸². Tout le monde s'accorde pour rechercher la synthèse des informations historiques, des observations archéologiques et techniques, des traits iconographiques et stylistiques des œuvres, mais les méthodes varient et il est impossible de trancher le problème⁸³.

En émaillerie mosane, l'étude stylistique et technique permettrait de discerner cinq groupes différents d'œuvres de 1145 à 1175 :

- celui du chef-reliquaire du pape Alexandre (Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire), précisément daté par une source historique de 1145 ;
- celui du triptyque de Stavelot (New York, Pierpont Morgan Library) [voir annexe] en rapport avec les missions diplomatiques de Wibald à Byzance, avant 1156, auquel on pourrait associer les croix typologiques reconstituées⁸⁴. Les superbes émaux champlevés du triptyque retracent l'histoire de l'invention de la Sainte Croix⁸⁵ : Wibald le fit adapter pour recevoir et servir d'écrin aux reliques rapportées de Constantinople dans leurs reliquaires respectifs ;
- celui des œuvres attribuables à Godefroid de Huy, que nous avons énumérées ci-dessus (châsses de Huy et d'Amay, triptyques, bras-reliquaire de Charlemagne...) ;
- celui de l'autel portatif de Stavelot (Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire) [voir annexe] qui fait vraiment exception par son style, sa technique et la couleur des émaux⁸⁶ ;
- et enfin celui du retable de la Pentecôte [voir annexe] (Paris, Musée national du Moyen Âge).

Nous avons surtout exploré la sculpture et l'émaillerie de Godefroid mais d'autres techniques peuvent être mises à son compte dans les éléments décoratifs en général. Nous pensons à l'insertion des cabochons, au choix et à la taille des pierres, sujet souvent délaissé par la recherche scientifique et qui mériterait

82. Cf. Ph. GEORGE, *Reliques. Le quatrième pouvoir*, Bruxelles, Éd. Romaines, 2013. Il va sans dire que nous pourrions développer abondamment. Autre exemple, au XI^e s., dans le cadre de l'étude des relations interpersonnelles et de leur influence sur l'art, le dossier d'Ermenfroid, évêque de Sion (1054-avant 1087) : le prélat est en effet présent à Liège lors du triomphe de saint Remacle en 1071 et ainsi en présence de châsses mosanes ; d'autre part, Annon, archevêque de Cologne, passa à Saint-Maurice d'Agaune et y déroba des reliques. Cf. D. THURRE (*op. cit.* n. 9), p. 259-261.

83. Rappelons, au passage, l'heureuse initiative à laquelle nous avons très modestement participé : *Une renaissance...* (*op. cit.* n. 29).

84. Ces croix émaillées mosanes mettent en correspondance des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le rouge est notamment utilisé pour le sang de l'agneau immolé pour la Pâque, qui sert pour l'inscription de la lettre Tau sur les maisons des fils d'Israël (Ex 12, 21-22) comme sur la belle plaque de la collection Brimo de Laroussilhe ; cf. *Art du Moyen Âge XI^e-XIV^e siècle* [cat. d'exposition], éd. M.-A. CARLIER, Paris, Brimo de Laroussilhe, 2012, n° 6 p. 24-27). On citera les croix de Bruxelles (S. BALACE, *La Salle aux trésors...* [*op. cit.* n. 38], n° 4 p. 30-31), sans rouge, la croix-reliquaire partagée entre Londres et Berlin (*Treasures of Heaven* [*op. cit.* n. 16], p. 178-179, et *infra*), ou la croix de Vienne (S. WITTEKIND, *Altar-reliquiar-retable* [*op. cit.* n. 37], fig. 36).

85. Sur le triptyque mosan, six médaillons (Ø 10,8 cm) d'émaux champlevés avec des inscriptions, trois sur chaque volet, racontent l'histoire de la Sainte Croix. De bas en haut, à gauche : – Constantin [CONSTANTINU(S)] lors d'un rêve aurait aperçu la Croix et l'ange [A(N)G(E)L(US) D(OMI)NI] rassure l'empereur en lui prédisant sa victoire : [I(N) HOC VINCE] ; – Constantin remporte une victoire sur Maxence par le labarum : ROMANI / LABARUM / CO(N)STANTIN(US) VICTOR MAXENTI(I). Superbe scène de bataille à cheval ; – Constantin reçoit le baptême : SILVESTER PAPA / CONSTANTIN(US) / MINISTRI / BAPTISTERIUM. Les trois médaillons s'inscrivent, entre deux colonnettes d'argent, dans une baie en plein cintre dont l'intrados porte l'inscription : ECCE CRUCEM D(OMI)NI, FUGITE PARTES ADVERSE. De bas en haut, à droite : – Hélène [ELENA REGINA] interroge les Juifs [IUDEI] sur l'emplacement de la vraie Croix [OSTENDITE LIGNUM]. Menacés d'être brûlés [IGNIS], les Juifs désignent Judas qui connaît l'emplacement [IUDAS NOVIT / IUDAS] ; – Hélène [ELENA REGINA] fait fouiller le calvaire [CALVARIE LOC(US)], sur les indications de Judas [IUDAS] et y découvre les trois croix : PATIBULA DU(ORUM) LAT(R)ONU(M) / LIGNU(M) D(OMI)NI ABSCONDITU(M) ; – Authentification de la vraie Croix : épreuve et premier miracle : S(ANCTA) ELENA / EP(ISCOPUS) / LIGNU(M) D(OMI)NI / PATIBULA (DUORUM) LATRONU(M) / MORTUUS SUSCITAT(UR). Les trois médaillons s'inscrivent tout pareillement, entre deux colonnettes d'argent, dans une baie en plein cintre dont l'intrados porte l'inscription : VICIT LEO, DE TRIBU IUDA, RADIX DAVID. À notre invitation, à Malmedy, Guy Lobrichon a fait une communication sur le triptyque. Il nous a très gentiment fait parvenir le texte inédit : nous reviendrons sur ce sujet.

86. Alice GUDERA, *Der Tragaltar aus Stavelot. Ikonographie und Stil*, Brême, WMIT, 2003, avec le rapprochement des émaux du Bargello.

analyse⁸⁷, ainsi qu'au vernis brun⁸⁸. La technicité remarquable et la variété de ceux-ci dans les différentes involutions est assurément un gage de la compétence de l'orfèvre dont la châsse de saint Mengold, pour ne parler que de cette œuvre, est un bel exemple. L'interdisciplinarité est un exercice difficile et l'abondance des informations n'arrange pas les choses. Comment ne pas déplorer des conclusions tirées très souvent unilatéralement sans entamer un dialogue constructif ? Si l'historien d'art semble privilégier les aspects stylistiques, il le fera aujourd'hui avec prudence, en tenant compte de l'assise historique ou archéologique et en considérant en plus l'apport technologique.

En collection privée à Londres, et récemment encore exposé à Cleveland, Baltimore et Londres, le triptyque-staurothèque de la collection d'Arenberg est mieux connu outre-Atlantique sous le nom de « Guennol Triptych »⁸⁹. Cette staurothèque mosane relève d'un groupe à l'iconographie du Jugement dernier⁹⁰. Son fronton triflé ne laisse voir, ouvert comme fermé, que l'émail d'un Christ en buste (FILIIUS HOMINIS) au milieu de nuées, la poitrine nue, montrant ses stigmates et accompagné d'une coupe de vinaigre et d'une couronne d'épines (CORONEA SPINEA, VAS ACETI). Quand il est ouvert, la partie médiane découvre une relique de la Sainte Croix, visible dans son encadrement vitré et encadrée des figures en émaux de deux anges (VERITAS et JUDICIUM), porteurs des instruments de la Passion. Le dispositif est semblable aux triptyques de Liège et de Paris, si ce n'est que les anges-vertus sont en émail et non en ronde-bosse. C'est bien là la singularité de ce triptyque : l'utilisation massive de l'émail⁹¹, dont la gamme des couleurs participe aux effets. Ouvert⁹², le triptyque dévoile un registre angélique supérieur, sur la partie médiane comme sur les volets, et un registre inférieur qui évoque le jugement dernier et se lit de part et d'autres selon les

87. Par exemple Anne-Françoise CANNELLA, *Gemmes, verre coloré, fausses pierres précieuses au Moyen Âge - Le quatrième livre du « Trésorier de philosophie naturelle des pierres précieuses » de Jean d'Outremerse*, Genève, Droz, 2006.

88. Avec la châsse de saint Mengold, Albert Lemeunier parlait d'une « troisième dimension » des vernis bruns : l'univers végétal des motifs se déploie dans un monde tridimensionnel : A. LEMEUNIER, « Le vernis brun au XII^e siècle dans l'espace rhéno-mosan », dans *Hugo d'Oignies* [actes du colloque], éd. J. TOUSSAINT, Namur, 2004, p. 184 ; ID., « Plaque de revêtement d'un triptyque », dans *Trésors du Condroz* [cat. d'exposition], Namur, Société archéologique de Namur, 1999, p. 160-164, et ID., « Le vernis brun dans la décoration des châsses rhéno-mosanes (XI^e-XIII^e siècle) », dans *Châsses-reliquaires...* (*op. cit.* n. 8). À propos du vernis brun, on peut se demander si les parallélismes établis avec la tradition carolingienne des manuscrits empourprés – or sur fond pourpre – ne devraient pas être poussés plus avant et si l'encre des manuscrits, en théorie noire, en réalité roussâtre jusqu'au XII^e s., n'est pas une autre explication du succès de cette technique, renforcée par la sacralisation de l'écrit au Moyen Âge.

89. Dimensions : ouvert 26,9 × 29,2 cm. Harry BOBER, « Mosan Reliquary Triptych », dans *The Guennol Collection*, éd. I. E. RUBIN, New York, Metropolitan Museum of Art, 1975, p. 151-164. Son exposition aux Cloisters a fait souvent croire qu'il y est conservé. Il provient de la collection des ducs d'Arenberg, puis est passé dans celle d'Alistair B. Martin, et a été exposé à Bruges en 1902. M.-M. GAUTHIER, *Émaux...* (*op. cit.* n. 32), p. 350, *Ornamenta Ecclesiae* (*op. cit.* n. 10), t. III, p. 121 n° H 39, et dernière notice sur l'œuvre dans *Treasures of Heaven* (*op. cit.* n. 16), p. 180-181 par Holger A. KLEIN. La collection Guennol a été formée par Alastair Bradley Martin et son épouse Edith Park Martin, new-yorkais, qui ont prêté leurs objets aux musées, dont le MET. Leur collection nommée « collection Guennol » tient son nom du gallois « Guennol » qui signifie Martin (l'ancienne propriété des Martin où se trouvait la collection se nommait *Glen Head*, un nom gallois). Dans le cadre d'un prêt à long terme, le triptyque a été exposé au MET dès 1969. M. Martin est mort en 2010 et une grande partie de la collection a été dispersée. Le triptyque fait désormais partie d'une collection privée à Londres.

90. Ph. VERDIER, « Les staurothèques... » (art. cit. n. 30). N. MORGAN, « The Iconography... » (art. cit. n. 44) : « *The full representation of the Judgment is placed around the relic in the Cloisters Triptych* » (p. 266) et « *The frequent inclusion of the Virtues introduces an emphasis on the moral life of the believer* » (p. 268). Le Moyen Âge distingue deux justices eschatologiques : la « petite », le jugement individuel à la fin de la vie pour guider l'âme vers le purgatoire, l'enfer ou le paradis, et la « grande », le Jugement dernier qui met fin à l'histoire des hommes (Jérôme BASCHET, « Une image à deux temps. Jugement dernier et jugement des âmes au Moyen Âge », *Images Re-vues*, h.-s. 1, 2008, en ligne <<http://imagesrevues.revues.org/878>> [accès libre], consulté le 22 mai 2012. De manière générale, nous renverrons aussi aux travaux d'Yves Christe.

91. En général, dans l'art mosan, les carnations seules sont en réserve. Sur l'autel portatif de Stavelot, les champs émaillés sont inversés, de même que sur la plaque du Louvre, les plaques du Rijksmuseum d'Amsterdam ou le plat de reliure de Manchester (provenant de Dinant) ; cf. A. LEMEUNIER, « Essai de reconstitution d'un phylactère mosan », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 65, 1996, p. 27-39. Nous ne partageons pas l'hypothèse de reconstitution défendue dans cet article, notamment à cause de la disproportion des anges par rapport au carré central et des différences stylistiques ; en revanche, nous partageons l'hypothèse (*ibid.*, p. 37-39) d'une autre tradition esthétique et technique au sein du milieu mosan, peut-être postérieure (v. 1160).

92. La face extérieure des volets laisse voir, lorsqu'ils sont fermés, un décor au vernis brun d'un treillis de losanges et cercles entrelacés montés sur une haste végétale de grande qualité.

inscriptions PRAECONES MUNDI⁹³ / RESURRECTIO MORTUORUM. Les volets sont aussi décorés d'émaux, de part et d'autre : des anges plus grands, aux proportions terrifiantes, les ailes déployées, soufflant dans de grandes trompettes⁹⁴, et la vision des morts ressuscitant, elle aussi terrifiante, avec des corps nus sortant des tombeaux ou des entrailles de la terre. Le souffle des anges buccinateurs est indiqué par une sorte de spectre aérodynamique, sous la forme de lignes burinées, qui s'évasent en sortant des trompes.

Au centre, la pesée des âmes. La figure centrale de la Justice (IUSTITIA) a été comparée *mutatis mutandis* à la figure de sainte Ode du pignon de Londres – long vêtement, orfrois au col et au bas du manteau, plis similaires...⁹⁵ – dont c'est en quelque sorte ici aussi une transposition émaillée, comme pour les anges-vertus. Dans une mandorle, la IUSTITIA avec sa balance, soutenue à gauche par la MISERICORDIA et à droite par la PIETAS, surmonte un étage de têtes (OMNES GENTES, référence à Mt 25, 32) avec, sur le haut, l'ELEMOSINA et l'ORATIO. « Au-dessus de cette humanité représentant toutes les nations et contre un fond de motifs squamés crêtés de flammes, *Elemosina* et *Oratio* font le geste de l'intercession⁹⁶. » Après l'an mil, le thème du Jugement dernier prend toute son extension au XII^e siècle, avec les *arma Christi*, la Croix et les instruments de la Passion « rappelant le triomphe remporté par le Christ sur la mort et proclamant la légitimité des sentences qui seront prononcées d'un tribunal dont la croix fut la figure »⁹⁷. Ces œuvres ont contribué, de même que les portails sculptés en France, à imposer l'iconographie du Jugement dernier qui, dans l'art occidental de la deuxième moitié du XII^e siècle, va définitivement remplacer la *Majestas Domini* apocalyptique. De l'art byzantin du premier et du second âge d'or, elles adoptèrent les archanges comme gardiens de la croix, tout en les transformant en allégories de *Veritas* et de *Judicium* selon le *sensus typicus* de Jb 6, 2-3, ainsi que Robert de Saint-Laurent, s'appuyant sur l'exégèse des *Moralia in Job* de Grégoire le Grand, l'a exposé dans son *De Trinitate* (II, 8)⁹⁸.

III. L'art mosan et la justice

La correspondance recopiée de l'abbé de Stavelot conserve deux lettres 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 Âge⁹⁹. Les deux lettres font apparaître les liens d'amitié et de confiance établis entre les deux hommes. Wibald s'y montre fin connaisseur d'art. Il se rappelle au bon souvenir de l'artiste, car

93. Ph. VERDIER, « Les staurothèques... » (art. cit. n. 30), p. 116 n. 112, suggère : Is 27, 13 ; Mt 24, 31 ; Ap 11, 15, et ajoute que le terme de *praecones* a peut-être été inspiré d'un passage de Robert de Saint-Laurent : « *quoniam ipse Dominus in jussu et in voce archangeli et in tuba Dei descendit de caelo* » (1 Th 4) [...] *in praeconio angelicae fortitudinis judicem adesse nuntiantis* », *De Trinitate*, IX, VIII, éd. *Patrologie latine*, 167, col. 1813. Jean-Marie Auwers nous signale : « Les références scripturaires signalées par Philippe Verdier sont certainement à l'arrière-plan de l'image des anges comme hérauts annonçant le Jugement dernier (on ajoutera 1 Th 4, 16 ; 1 Cor 15, 52). Bède le Vénérable (*Homélies sur les Évangiles*, II, 15) écrit déjà : « *Ascendit et in uoce tubae quia praeconantibus angelis reditum eius ad iudicandos uiuos ac mortuos sedem regni caelestis adiit* » (dans *Bedae Venerabilis opera*. III : *Opera homiletica* et IV : *Opera rhythmica*, éd. David HURST et Jean FRAIPONT, Turnhout, Brepols, 1955 [Corpus christianorum. Series latina, 122], p. 285, l. 206-208).

94. Hanns SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art* [2^e éd.], Londres, Faber & Faber, 1967, fig. 376 et 377, a mis en parallèle le triptyque et la châsse de saint Servais (v. 1196-1200), d'un point de vue iconographique sûrement, mais pas stylistique. Iconographiquement, les anges et leurs trompettes rappellent aussi ceux du plat de reliure du lectionnaire de Saint-Trond (Düsseldorf), cf. *Rhin-Meuse* (op. cit. n. 14), n° G 18, p. 256. Nous reviendrons sur le style et l'iconographie du triptyque lors de la journée d'étude d'octobre 2013, organisée par Élisabeth Antoine et Véronique Notin à Limoges.

95. D'un point de vue stylistique, les autres personnages différent : les anges ont été comparés à ceux de la toiture de la châsse de saint Servais.

96. Ph. VERDIER, « Les staurothèques... » (art. cit. n. 30), p. 117.

97. *Ibid.*, p. 99.

98. Ph. VERDIER, « Compte rendu de *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles*, éd. S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE et J. STIENNON », *CCM*, 9/3, 1966, p. 405. Une exégèse et une herméneutique sont faites de manière très approfondie par ID., « Les staurothèques... » (art. cit. n. 30), p. 118-120, qui en conclut que la source directe de l'iconographie du triptyque est Rupert de Deutz, qui « répéta l'interprétation grégorienne de la croix-balance en faisant équilibrer les péchés dont satisfaction est exigée par la Justice par le contrepois des calamités humaines et entraîner le plateau du côté de la Miséricorde où les surchargent celles du Christ douloureux » (p. 119).

99. Lettres 96 et 97, éd. Martina HARTMANN, *Das Briefbuch Abt Wibald von Stablo und Corvey*, t. I, *Monumenta Germaniae Historica* [= MGH]. *Die Briefe der Deutschen Kaiserzeit*, t. IX, Hanovre, Hahn, 2012, p. 167-170 et ID., *Studien zu den Briefen Abt Wibalds von Stablo und Corvey sowie zur Briefliteratur in der frühen Stauferzeit*, Hanovre, Hahn, 2011 (MGH. Studien und Texte, 52).

le temps passe et sa commande n'arrive pas ; il demande aussi des nouvelles de la famille de l'orfèvre. *G.* lui répond dans un latin correct qui dénote son instruction et son savoir-vivre. Contrairement à ce que nous avons naguère suggéré¹⁰⁰, nous ne pouvons plus croire à un exercice littéraire digne des écoles liégeoises mais à une vraie correspondance, dont un recueil conserve les copies, comme pour Thomas Becket ou pour saint Bernard. L'identification de *G.* avec l'orfèvre Godefroid de Huy, très tôt faite par les historiens, fut réfutée par certains historiens de l'art qui se fondaient sur des critères stylistiques. Nous avons naguère mis en exergue, dans cette correspondance, deux détails inédits à propos des fêtes de saint Lambert et de sainte Marguerite mentionnées dans la lettre, qui nous rapprochent du Neufmoustier. Coïncidence encore ?

Wibald

On connaît l'intérêt de l'abbé pour le droit¹⁰¹. Formé au droit romain déjà à Stavelot puis à Liège¹⁰², il aurait complété et parfait ses connaissances juridiques en Italie. Excellent juriste, Wibald mettra son éloquence et sa compétence au service de la politique, en particulier pour la défense des droits et privilèges des abbayes où il est intervenu. À Stavelot-Malmedy, il jette les bases de la principauté abbatiale. Disciple de Robert de Saint-Laurent, alias Rupert de Deutz, il possède une sérieuse formation théologique.

Le retable de Stavelot juxtapose les registres terrestre et céleste¹⁰³ sur le thème de la *traditio legis*. Un dessin de 1666, conservé aux Archives de l'État à Liège (105 × 105 cm), permet d'imaginer le retable exécuté sous l'abbatiat de Wibald, dont on perd trace vers 1735¹⁰⁴. Le dessin très précis, malgré sa touche stylistique XVII^e siècle, donne une bonne idée de l'œuvre perdue qui servait de décoration monumentale à la châsse de saint Remacle. Au centre, un portail en plein cintre surmonté d'une toiture à deux pans protège en effet la châsse de saint Remacle, dont seul le pignon est visible.

Sur le fronton apparaissent trois médaillons. Le médaillon central est orné de la colombe de l'Esprit-Saint et entouré de deux autres médaillons avec des figures d'anges allégoriques ; à gauche la foi et le baptême, et à droite les œuvres, les deux médaillons encore conservés. La châsse est placée sous un dais surmonté, dans chaque coin, d'un ange tenant un flambeau allumé. Sur le pignon, le Christ nimbé, entouré de l'Alpha et de l'Oméga. À sa droite, saint Pierre et, à sa gauche, saint Remacle avec sa crosse. Entre le Christ et les saints, une table appuyée sur une espèce de boule où l'on devine un buste. Le pinacle du pignon montre un médaillon soutenu par deux anges, avec un socle à l'inscription : LIGNVM SANCTE CRVCIS. Le retable est divisé en deux registres symbolisant les mondes terrestre et céleste. En bas, entourant le portail et la châsse de saint Remacle, huit scènes organisées symétriquement sur deux étages, quatre de chaque côté de la châsse. Les scènes se lisent de la gauche vers la droite. Des inscriptions identifient les lieux et personnages au milieu des plaques émaillées, une plinthe sert de légende explicative à chaque scène. Dans l'ordre sont représentés : l'éducation de saint Remacle et l'investiture du diocèse de Maastricht, le songe

100. « Pour autant, bien sûr, que Godefroid ait écrit lui-même la lettre ! Pour autant aussi qu'il ne s'agisse pas d'un exercice d'écriture dont les écoles liégeoises étaient friandes ! », Jean-Louis 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, n° 288, 2000, n. 48 p. 14.

101. J. MAQUET, « Wibald, un "Cicéron chrétien" ? Les connaissances juridiques et la pratique judiciaire d'un grand abbé d'Empire », dans *Wibald en questions* [actes du colloque de Stavelot], éd. A. LEMEUNIER et N. SCHROEDER, Stavelot, Abbaye de Stavelot, 2010, p. 33-42, avec bibliographie antérieure.

102. Christine 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.

103. Jean-Pierre CAILLET, « De l'antependium au retable : la contribution des orfèvres et émailleurs d'Occident », *CCM*, 59/1, 2006, p. 9-12.

104. Seuls en subsistent aujourd'hui deux médaillons et deux lamelles de laiton doré. Le titre du document est : « *Divisio bonorum abbatiae prout describi curavit olim Wiboldus abbas circa an [num] 1130 in circulo tabulae argenteae majoris altaris D[omini] Remacii Stabulensis* ». 63 noms de localités sont inscrits sur l'intrados de l'archivolte du retable en trois lignes ; une autre inscription la surmonte avec une formule d'anathème ; cf. Ph. GEORGE, « Deux reliquaires historiques (XI^e et XII^e siècles) conservés à Liège », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1990, p. 368-377. Si Wibald est le commanditaire, le financement est finement discuté par Nicolas SCHROEDER (« Remarques d'historien sur le retable de saint Remacle », dans *Wibald en questions* [op. cit. n. 101], p. 73-78) dans une perspective à la fois hagiographique, religieuse, identitaire, politique et économique. En 1666, l'énumération des biens inscrits dans l'or et l'argent sanctifiée par le prestige des reliques, devient un argument juridique, une pièce à conviction. La question du commanditaire de l'œuvre y est aussi traitée. Comme en d'autres monastères, Wibald eut à cœur le rétablissement du temporel de Stavelot-Malmedy. On ignore exactement à quel moment au XVII^e ou au XVIII^e s. disparut le retable.

de saint Trudon et sa visite à saint Remacle, la donation de terres pour la fondation d'une abbaye et la construction du monastère de Malmedy, la construction de Stavelot et les funérailles de saint Remacle. En haut, au-dessous du portail, un plein cintre divisé lui aussi en deux étages, avec au centre, comme posé sur la toiture du portail, un énorme phylactère polylobé. On y voit le Christ en buste, en majesté, avec l'Alpha et l'Oméga, entouré de huit lobes symétriquement posés : les quatre vertus cardinales dans une structure quadrilobée, accompagnées des attributs des quatre évangélistes. Les vertus cardinales sont identifiables par leurs symboles et leur nom gravé : en haut, la Prudence tenant un serpent, en bas la Tempérance tenant deux pots, à gauche la Force avec un lion, et à droite la Justice avec une balance. Même chose pour les évangélistes, tétramorphe traditionnel avec les noms gravés. La soudure du phylactère et de la toiture est parfaite par deux autres lobes, avec représentations des fleuves du paradis sous forme de porteurs d'eau, GION et TIGRIS. Les deux autres fleuves, FISON et EVFRATES, dans des lobes séparés, soulignent l'angle entre le registre inférieur et le cintre supérieur. L'étage supérieur montre le chœur des anges, quatre de part et d'autre du phylactère. L'étage inférieur présente deux scènes : à gauche, la rencontre des prophètes Énoch et Élie autour de l'arbre de la Science du bien et du mal. À droite, l'apparition de l'ange à saint Remacle autour de l'arbre de Vie.

Remacle, par ses reliques, reposait physiquement au cœur du monde terrestre. Du monde terrestre, représenté dans le registre inférieur du retable, l'âme s'élève vers le monde céleste et y accède par l'intermédiaire de l'Esprit-Saint, symbolisé par la colombe du tympan du portail. Les deux anges qui l'entourent rappellent que la béatitude céleste est accordée à celui qui a la foi et a reçu le baptême en ayant accompli de bonnes œuvres sur terre. L'âme chrétienne peut alors franchir la limite entre les deux mondes, « symbolisée par l'épaisse corniche moulurée et orfèvrée qui court sur toute la largeur du monument »¹⁰⁵. Les deux zones du registre supérieur soulignent le cheminement vers la lumière. La Divinité y resplendit dans toute sa gloire, entourée des Vertus et des Évangélistes, célébrée par des anges. Et Jacques Stiennon de souligner « l'enracinement du terrestre dans le sacré », perceptible dans le mouvement général de l'œuvre. La pensée christologique de Wibald se manifeste par la relique de la Vraie Croix, présente au pinacle du fronton de la châsse. Le thème de la Passion et de la Rédemption est décidément le fil conducteur de sa conception théologique, comme il est le but vers lequel saint Remacle tendait au cours de son existence terrestre, dont les différentes étapes sont détaillées¹⁰⁶.

« L'inscription d'un bâton pastoral trouvé à Stavelot il y a quelques années [1994] (dans la tombe de Wibald) est l'application en vers d'un verset d'Ha 3, 2 qu'Honorius d'Autun recommande d'inscrire sur une crosse¹⁰⁷. » Le 21 mars 1182, l'abbé Erlebold cède à la communauté l'église paroissiale de Stavelot et l'église de Roanne, à charge pour elle de célébrer des vigiles et des messes mensuelles, pour l'âme de Wibald, – « son père spirituel, son frère charnel et son prédécesseur » –, pour la sienne après sa mort et pour tous les fidèles défunts¹⁰⁸. Le labeur des moines doit être récompensé et leur dévotion doit demeurer ardente¹⁰⁹. C'est le 19 juillet 1158, au retour d'une ambassade, que Wibald était mort à Bitolj-Bitola (d'un mot slave signifiant « monastère », actuellement République de Macédoine). L'année suivante, Erlebold fait rapatrier la dépouille

105. *Wibald* (op. cit. n. 68), p. 61.

106. Un autre retable en argent doré, décoré de scènes de la Passion, a été fondu vers 1794-1796 lors de l'exil des moines et du dernier prince-abbé. Ce retable portait une inscription de dédicace à la Vierge et à saint Remacle par Wibald en 1156, retranscrite en 1628 par le chroniqueur François Laurenty. Cf. S. WITTEKIND, *Altar-reliquiar-retable* (op. cit. n. 37), n. 16 p. 229-230. Une croix à double traverse aux extrémités trilobées (H. 20 cm), en argent et cuivre estampé, remonte au XII^e s. Elle a été sauvée de Stavelot par Dom Henri Malacord à la Révolution et est passée à la famille de Limbourg ; *Trésors des abbayes de Stavelot* (op. cit. n. 73), n° A 11, p. 29. Elle vient d'être très aimablement déposée par la famille au Trésor de la Cathédrale de Liège.

107. Robert FAVREAU, « Des inscriptions pour donner un sens. Épigraphie de l'art mosan », dans *L'art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, éd. B. VAN DEN BOSSCHE et J. BARLET, Liège, Perron, 2007, p. 237-243. Il faut attendre cet article pour avoir enfin une vraie recherche sur cette inscription. Quand on sait l'utilisation médiatique et la pollution scripturale autour de ce bel objet, des « inventeurs » aux « glosateurs », on mesure les efforts encore à faire en interdisciplinarité. Au passage, on soulignera la technicité remarquable du nœud de la crosse, à la fois par la forme (sphérique) et le dégradé des couleurs, dans un émail champlevé sur cuivre doré. Parmi les exemples de la virtuosité de l'émaillage sur support courbe, on mentionnera le pied de croix de Saint-Omer et les pommeaux somptueux de certaines châsses à Cologne et à Siegburg. La correspondance republiée de Wibald permettra peut-être des rapprochements avec les thèmes favoris de l'abbé.

108. *Recueil des chartes de l'abbaye de Stavelot-Malmedy*, éd. Joseph HALKIN et Charles-G. ROLAND, t. I, Bruxelles, Kiessling, 1909, n° 272.

109. *Ibid.* : « *Ut vero labor fratrum absque mercede non transeat, nec eorum devotio ex tempore umquam refrigescat* ».

mortelle de son frère, qui est inhumée le 26 juillet 1159 à Stavelot au pied de l'autel majeur¹¹⁰ ; la cérémonie est grandiose, rehaussée de la présence de plusieurs abbés et de celle de l'évêque Henri de Leez¹¹¹. La sépulture privilégiée découverte devant le chœur des moines est attribuée à l'abbé Wibald¹¹². L'inscription latine de la crose met en exergue la « Loi » et l'« Écriture », dont la résonance dans la carrière de Wibald ne sont pas innocentes. Une crose spécialement réalisée pour l'ensevelissement n'est pas à exclure ; d'autres exemples contemporains attestent cette pratique¹¹³.

Erlebald

La préoccupation d'Erlebald déjà entrevue pour le culte des reliques se double d'un souci particulier pour le culte des morts¹¹⁴. Il fonda aussi son propre anniversaire à Stavelot, dotant la célébration de sa mémoire de divers biens et distribuant aux moines et aux pauvres des avantages en nature¹¹⁵. À Malmedy, Erlebald institua une léproserie, après s'être occupé à Stavelot des revenus de l'hôpital¹¹⁶, domaine relevant de la compétence du cœtre. Décidément tout se passe comme si, une fois devenu abbé, il s'était souvenu des problèmes à résoudre auxquels il avait été confronté lorsqu'il était cœtre. Car si Wibald a toujours captivé l'attention¹¹⁷, la figure de son frère Erlebald, que nous avons progressivement ressuscitée¹¹⁸, commence aussi à recueillir les suffrages. Personnage bien moins connu, Erlebald n'en incarne pas moins une certaine continuité familiale au sein de ses rapports avec le pouvoir, qu'il soit impérial ou pontifical, dans une période de compétition. C'est ici l'occasion de rappeler tout ce que nous avons rassemblé à son sujet.

Ayant vraisemblablement fait toute sa carrière à Stavelot, comme simple moine puis comme cœtre, Erlebald marqua son souci envers l'abbaye dans des actes de la vie quotidienne, comme le respect des morts ou le culte des reliques, le tout secondé par un sens économique profond que ses fonctions premières avaient

110. À titre de comparaison, pour des transferts de cadavres durant un trajet relativement long, nous citerons le cas de Baudouin I^{er}, frère de Godefroid de Bouillon, mort en 1118, qui avait exigé une inhumation *de more Teutonico* c'est-à-dire les entrailles retirées du corps, ce dernier étant salé ; il en fut de même pour le cadavre d'Henri II de Leez mort en 1164 à Pavie et ramené à Liège. Cf. le compte rendu de l'ouvrage de Hans E. MAYER, *Mélanges sur l'histoire du royaume de Jérusalem*, Paris, Institut de France, 1984, que nous avons rédigé pour la revue *Le Moyen Âge*, 1988, p. 491-492.

111. « *Cuius [Wibaldi] ossa cum post annum et dies sex a fidelibus suis iussu serenissimi imperatoris Frederici primi ad nos relata fuissent, 7 Kal. Augusti a domno Henrico Leodiensi episcopo cum aliquantibus abbatibus et magna frequentia cleri et populi, non sine magno dolore et luctu fratrum suorum venerabiliter sepulture sunt tradita ante altare beati Petri et Remacii, in loco qui est inter chorom et gradus cancelli, quatinus huius exemplo successores eius accensi res ecclesie et fratrum sibi creditas non distrahere vel alienare, set conservare et augere, imitatores eius facti, studeant.* Manuscrit du XV^e s. retranscrit en partie dans *Monumenta Corbeiensia*, éd. Philipp JAFFÉ, Berlin, Weidmann, 1864 (Bibliotheca rerum germanicarum, I), p. 607 et repris par François LAURENTY (*ibid.*, p. 608) ; cf. Franz-Josef JAKOBI, *Wibald von Stablo und Corvey (1098-1158) Benediktinischerabt in frühen Stauferzeit*, Münster, Aschendorff, 1979, p. 188. Jusqu'à la dernière guerre, on conservait au Musée Curtius une pierre commémorative de l'ensevelissement en ce lieu du prélat, cf. Nathalie WEERTS, *Catalogue illustré des pierres tombales commémoratives et armoriées des musées d'archéologie et d'arts décoratifs*, Liège, Institut archéologique liégeois, 1985 (Cahiers de l'Institut archéologique liégeois, 3), n° 150, p. 203-204.

112. Brigitte EVRARD-NEURAY et Bernard LAMBOTTE, *Abbaye de Stavelot. Approche archéologique*, Stavelot, Centre stavelotain d'archéologie, 2000, p. 16-17.

113. Elzbieta DABROWSKA, « Insignes du pouvoir épiscopal et abbatial dans l'archéologie funéraire des diocèses pyrénéens français », *Aquitania*, 13, 1995, p. 277-284 ; ID., « La nécropole abbatiale à Saint-Guilhem-le-Désert. État des questions », *Études héraultaises*, 18-19, 1997-1998, p. 21-26, ainsi que son article de synthèse, « Passeport pour l'au-delà. Essai sur la mentalité médiévale », *Le Moyen Âge*, 111, 2005, p. 313-337 ; J.-L. KUPPER, « La crose et l'anneau d'Albert de Cuyck », dans *Liège (op. cit. n. 44)*, p. 28.

114. Nous avons développé le propos dans Ph. GEORGE, « La mémoire des morts à Stavelot-Malmedy. Des origines au XII^e siècle », *Malmedy. Folklore*, 2001-2002, p. 1-15, article passé inaperçu. Pour parfaire la biographie d'Erlebald, signalons qu'il intervient dans des actes de confraternité de Saint-Remi de Reims (1151-1162), de Cornelimünster (1174-1192), de Saint-Michel-de-Thiérange (1169) et de Prüm (1187) avec Stavelot, et d'Averbode (1173) et Notre-Dame-aux-Degrés de Cologne (1179) avec Malmedy, cf. ID., « Les confraternités... » (art. cit. n. 12), p. 109-120.

115. *Recueil des chartes...* (op. cit. n. 108), n° 279.

116. Ph. GEORGE, « L'hospitalité, la charité et le soin aux malades à Stavelot-Malmedy au Moyen Âge (VII^e-XII^e siècles) », *Revue bénédictine*, 108, 1998, p. 315-330.

117. S. WITTEKIND, *Altar-reliquiar-retabel (op. cit. n. 37)*. Gia TOUSSAINT, *Kreuz und Knochen. Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge*, Berlin, Reimer, 2011.

118. Ph. GEORGE, « Erlebald († 1193), gardien des reliques de Stavelot-Malmedy », *Le Moyen Âge*, 110, 1984, p. 375-382. Nous avons ajouté un nouveau document (ID., « Entre pays mosan et Champagne » [art. cit. n. 79], p. 81) : la mention d'Erlebald dans une liste de noms des confraternités de Montier-en-Der, qui pourrait donner une piste de recherche sur la présence d'émaux mosans au Der.

sans doute favorisé¹¹⁹. Il est à supposer que pendant tous ses voyages et ambassades, Wibald savait qu'il pouvait compter et s'appuyer sur son frère pour assurer la bonne marche des affaires du monastère ardenais. Erlebold fut lui-même envoyé en mission auprès du pape. Le 17 juillet 1162, l'antipape Victor IV lui accorda l'usage des insignes pontificaux, privilège renouvelé en 1167 par Pascal III et étendu, en 1172, par Calixte III à ses successeurs. Déjà Wibald avait obtenu pareil privilège mais à titre personnel. Nous avons proposé de voir dans les sandales liturgiques, aujourd'hui conservées aux Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, les vestiges de ce privilège papal. Ces sandales-reliques étaient jadis conservées à Stavelot et finalement regardées comme des reliques historiques de saint Remacle lui-même, transfert classique pour des objets associés à des reliques.

Entre 1158 et le 8 août 1188, date de la consécration de la chapelle de Sainte-Marie-Madeleine par Bernold, évêque de Mecklembourg, Erlebold institua et dota une maladrerie à Malmedy. Il autorisa la fondation de l'ermitage de Bernardfagne. En 1167, Alexandre II, évêque de Liège, donna à Erlebold l'église paroissiale de Stavelot et l'église de Roanne que l'abbé rétrocéda à ses moines le 21 mars 1182.

C'est vraisemblablement sous Erlebold que l'abbatiale s'enrichit du Retable de la Pentecôte. Ce long panneau de cuivre repoussé et doré représente la descente de l'Esprit-Saint sur les apôtres. De la fin du XII^e siècle, les deux missels conservés à la British Library sont vraisemblablement des manuscrits importés, peut-être d'Aix-la-Chapelle, et adaptés à l'usage de Stavelot. Leurs lettrines peintes ou au trait rouge et bleu, enjolivées de fines arabesques, clôturent la tradition romane¹²⁰.

Enfin, on mentionnera l'activité d'Erlebold pour le renouvellement de confraternités que l'on mettra en relation avec son intérêt pour le culte des saints. Erlebold semble s'être préoccupé directement et personnellement du trésor des reliques de son abbaye. Sa dévotion aux reliques est manifeste à travers la documentation que nous avons rassemblée. Cette dévotion n'est extraordinaire ni pour l'époque ni pour le milieu monastique dont est issu Erlebold, et elle s'inscrit dans ce vaste mouvement international d'intérêt multiforme pour les saints et leurs reliques¹²¹. Nous avons ainsi surpris l'action du frère de Wibald, Erlebold, abbé de Stavelot-Malmedy de 1158 à 1192, qui inventoria sans doute les reliques de Malmedy et celles de Lierneux en 1185. Cette nette préoccupation d'Erlebold pour les reliques enrichit sa notice biographique, bien sèche par rapport à celle de son illustre frère¹²². Avant son accession à l'abbatiale, il apparaît témoin à un acte de 1146, expressément qualifié de *custos Stabulensis*, coître de Stavelot – 1146, c'est-à-dire un an après la consécration du buste-reliquaire du pape Alexandre, un saint dont on retrouve aussi des reliques à Lierneux. Aussi, derrière le mécénat artistique de Wibald, extériorisation exceptionnelle de sa dévotion aux saints, ne peut plus être négligée la personnalité de son frère Erlebold, directement préoccupé par le trésor des reliques des abbayes, une préoccupation qu'il conservera tout au long de son abbatiat.

La dévotion exceptionnelle d'Erlebold pour saint Remacle est sans doute héritée de son frère ; il prolonge en effet le développement du culte du saint patron. En 1187, on trouve mention d'une relique de saint Remacle à Schöntal en Suisse et une autre à la même époque dans la boîte à reliques de Momalle, sans pouvoir, bien entendu, prétendre que ces deux dons proviennent directement de Stavelot et sont contemporains d'Erlebold. Toutefois, à la documentation rassemblée à propos de la boîte à reliques de Momalle, vers 1182¹²³, on ajoutera la présence en 1183 de *Petrus de Moumale*, commanditaire de l'œuvre, à la ratification par l'archidiacre Thierry de Liège de la cession de l'église paroissiale de Stavelot et de ses chapelles par Erlebold au monastère. C'était une occasion parmi d'autres de se procurer des reliques. En 1183, l'*Inventio reliquiarum sancti Eligii* rapporte le pèlerinage d'un sainteur de Saint-Éloi de Noyon aux sources Saint-Remacle à Stavelot.

Selon sa *Vita* rédigée par Hériger de Lobbes vers l'an mil, Remacle aurait détruit à Malmedy des vestiges païens d'autels de Diane et le culte des fontaines. Nous l'avons identifié comme un emprunt du chroniqueur

119. Comment ne pas mettre en parallèle au même moment, à Saint-Trond, l'activité artistique du coître Arnoul? Cf. J. STIENNON, « Du lectionnaire de Saint-Trond aux évangiles d'Averbode », *Scriptorium*, 7, 1955, p. 44-45.

120. Marie-Rose LAPIÈRE, *La lettre ornée...* (op. cit. n. 28), p. 300-304.

121. Synthèse, à partir de nos recherches publiées, dans notre livre *Reliques et arts précieux en pays mosan. Du haut Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Liège, Céfal, 2002, p. 73-77.

122. Sa notice biographique par Dom Ursmer BERLIÈRE (*Monasticon belge*, t. II : Province de Liège, Maredsous, Abbaye de Maredsous, 1928, p. 85-86) est, comme toujours, de grande qualité.

123. Ph. GEORGE, « Deux reliquaires historiques (XI^e et XII^e siècles) conservés à Liège », *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1990, p. 368-377.

à Grégoire de Tours. Le retable de Stavelot illustre la scène. L'épisode pourrait aussi être évoqué à propos d'une scène d'un intéressant insigne de pèlerinage. Il s'agit d'une plaque de plomb (Huy, musée communal, 9 × 3,9 cm), avec, à ses extrémités, quatre œillets de fixation. Une scène en léger relief montre saint Remacle qui bénit un personnage dont on n'aperçoit que la tête ; à l'avant-plan, une cuve cylindrique, avec des stries ondulantes qui représentent des flots ; à l'arrière-plan, à droite, une croix. Une inscription latine invoque saint Remacle pour se débarrasser « des vices du corps et de l'âme ». C'est l'eau purificatrice des plaies de l'âme et du corps, l'eau du baptême, l'eau thaumaturgique de ces nombreuses fontaines de pèlerinage, mais aussi le vinage issu des saintes reliques. Cet insigne de pèlerinage s'inscrit dans une typologie d'objets plutôt rares dans la région à cette époque : il pourrait dater de la seconde moitié du XII^e siècle. Sans entrer dans le détail, nous l'attribuerions volontiers à l'abbatiale d'Erlebold dans sa volonté de favoriser le culte de saint Remacle. Selon Hériger¹²⁴, on notera que lorsqu'il bénit les fontaines de Malmedy et fait graver le signe de la croix sur la pierre, Remacle y fait aussi couler du plomb, la matière même de l'insigne¹²⁵ ; les eaux en ressortent encore plus abondantes. Bien sûr la localisation est difficile et l'on pense avant tout à Stavelot. Toutefois l'hydronyme Malmedy, « endroit des eaux capricieuses », doit être pris en considération, de même qu'une fontaine Saint-Remacle qui y est aussi attestée.

Le 21 mars 1182, il avait concédé plusieurs biens pour la célébration d'un office funèbre pour son frère Wibald, et serait lui-même après sa mort adjoint à cette intention. On ignore l'année de la mort d'Erlebold : il est commémoré le 4 mars dans les deux obituaires¹²⁶. Le pouvoir abbatial restera vacant jusqu'en 1198, date d'accession à l'abbatiale de Gérard de Vianden, abbé de Prüm. Frédéric I^{er} Barberousse était mort en croisade en Terre Sainte le 10 juin 1190. L'ascension croissante des princes territoriaux et de l'influence de la papauté sonnait le glas de l'Église impériale. L'abbé va désormais exercer lui-même, en son nom propre, les pouvoirs concédés par l'empereur : Stavelot-Malmedy va devenir la principauté envisagée par Wibald.

Au moment où Erlebold dirige Stavelot-Malmedy, à Liège un évêque impérial est sur le trône de saint Lambert¹²⁷. De 1169 à 1191, Raoul de Zähringen est évêque de Liège. Il participe de 1189 à 1191 à la troisième croisade accompagnant Frédéric Barberousse. C'est sur le chemin du retour qu'il mourut, épuisé, dans ses terres familiales, le 5 août 1191. Raoul fut enterré dans le monastère de Saint-Pierre-en-Forêt-Noire. Il est possible que l'autel portatif conservé au musée des Augustins de Fribourg-en-Brisgau ait fait partie des objets emportés en Terre sainte par l'évêque Raoul et restés, à sa mort, à Fribourg-en-Brisgau, principale ville des Zähringen¹²⁸. La technique du repoussé de la plaque d'argent doré, sur âme de bois qui entoure la pierre d'autel, est particulièrement soignée¹²⁹.

« Sur la terre comme au ciel »

À la recherche de la personnalité du scribe anonyme qui rédigea, sous l'épiscopat de Raoul de Zähringen, la *Vita Mengoldi*, nous avons noté l'importance accordée à la justice¹³⁰. La châsse de saint Mengold présente sur sa toiture des anges en buste avec un phylactère épigraphique, au vernis brun, du texte des

124. « *plumbumque superinfudit* », HÉRIGER, *Vita Remacii*, éd. R. KOEPKE, dans *MGH. Scriptores*, t. VII, Hanovre, Hahn, 1846, chap. 47, p. 184.

125. Le plomb était utilisé au Moyen Âge à des fins thérapeutiques. Il fut aussi utilisé pour des fonts médiévaux en Angleterre et en France.

126. Nous n'avons pas encore donné une édition des sources nécrologiques de l'abbaye.

127. Dans le diocèse de Liège, la dévotion exceptionnelle envers les reliques des saints n'est pas sans parallèle avec l'âge d'or de l'art mosan aux XI^e et XII^e siècles. Découvrir le moment le plus fort de ce phénomène est question d'appréciation subjective. Les évêques de Tongres-Maastricht-Liège manifestent leur dévotion aux reliques de façon quelquefois spectaculaire.

128. J.-L. KUPPER « La crosse et l'anneau... » (art. cit. n. 113), p. 36. Michael BUDDE, *Altare portatile. Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters 600-1600*, thèse de doctorat [dactyl.], Université de Münster, 1998, t. II, p. 175-181, localise : « *mittel-deutsches Reichsgebiet : Aachen, Braunschweig oder Wetterau ?* ».

129. M. KÖHLER dans *Die Zähringer. Anstoss und Wirkung* [cat. d'exposition], éd. H. SCHADEK et K. SCHMID, Sigmaringen, Thorbecke, 1986, p. 213-215.

130. La *lex canonica*, par deux fois mentionnée, en réfère au *tempus luctus*, délai de viduité remontant au système romain et qui réapparaît momentanément avec la renaissance du droit romain. Des allusions sont faites aussi à la paix et à la trêve de Dieu. Mengold offre l'harmiscarée, sorte d'amende honorable, l'hommage et des avantages *ad iudicium vel concordia*. Un juge unique – système propre au droit romain –, le *judex* Ingelfridus intervient et frappe de son bâton l'accusé, indiquant ainsi aux poursuivants qu'il leur est licite de tirer vengeance. Sur cette *Vita*, Ph. GEORGE, « Noble, chevalier, pénitent, martyr : l'idéal de sainteté d'après une *Vita* mosane du XII^e siècle », *Le Moyen Âge*, 89, 1983, p. 357-380.

béatitudes (Sermon sur la Montagne, Mt, 5, 3-12 et de Lc, 6, 20-23). Les inscriptions sont fort abîmées et lacunaires, mais il ne faut pas oublier la dixième béatitude : « *beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam quoniam ipsorum est regnum caelorum* ». Les persécutés pour la justice avaient aussi leur place sur la châsse. De même, les lames épigraphiques au vernis brun des versants de la toiture de Domitien contiennent les mots LEX, MONTES IUSTITIAE et TUBA CELI, d'un texte lacunaire, difficile à identifier.

Le droit est subordonné à la justice, un instrument à son service, sous le regard de Dieu¹³¹. La scène du Jugement dernier s'installe dans l'iconographie¹³². « La présence de la justice divine exprimait au plan symbolique les fondements de la justice humaine en même temps qu'elle soulignait sa fragilité »¹³³. Le Moyen Âge voit le développement de deux traditions juridiques, la canonique et la romaine, cette dernière en référence au *Corpus juris civilis* de Justinien (529) et l'autre au Décret de Gratien, vaste recension de textes patristiques, conciliaires et autres, réalisée vers 1120-1140. Comment ne pas rappeler, à ce stade, que le *Liber de justitia et misericordia* d'Alger de Liège († 1132) fut une des sources de Gratien ?

La Justice trouve représentation ailleurs et de nombreuses fois en émaillerie mosane. Le phylactère quadrilobé du pignon de saint Valentin des Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles montre *Justitia* sous la forme d'un ange avec sa balance, accompagnée de *Spes*, *Fides* et *Caritas* autour de *Veritas*¹³⁴. Une plaque quadrilobée avec IUSTITIA tenant sa balance est conservée à L'Ermitage : la Justice arbore une ceinture d'un beau rouge clair ponctuée de blanc¹³⁵. *Justicia* figure aussi sur une des quatre plaques curvilignes d'émaux champlévés sur cuivre doré de l'évangélaire dit de Notger (Liège, Grand Curtius) [fig. 7] [voir annexe]¹³⁶. La palette présente les couleurs : bleu, vert, blanc, et rouge¹³⁷ : en un fin trait, l'émail blanc souligne les formes curvilignes tri- et quadrilatérales des différentes plaques d'émaux. Une plaquette carrée de *Justicia* a été récupérée sur un reliquaire gothique du Trésor d'Aix-la-Chapelle : un ange avec sa balance¹³⁸.

Ces figures de vertus sur champlévé sont les œuvres d'une même école par leurs traits communs de technique, de style et d'iconographie : la mise en cadre, la gestuelle, la palette de couleurs sont semblables¹³⁹.



Fig. 7. — Évangélaire de Notger, détail : émail de l'allégorie de *Iusticia*, Liège, Grand Curtius (Cliché Grand Curtius. Marc Verpoorten.)

131. « L'univers du droit savant médiéval » est remarquablement décrit par Robert JACOB, « Peindre le droit ou l'imaginaire du juriste », dans *Le Moyen Âge en lumière*, dir. J. DALARUN, Paris, Fayard, 2002, p. 206-233, et bibliographie p. 385-386, avec le tournant des XI^e et XII^e s. et l'alliance du droit et de l'image.

132. Cf. essentiellement les articles de Philippe Verdier déjà cités. Pour l'enluminure, la peinture et la sculpture dès le XIII^e s., on verra Robert JACOB, *Images de la justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, Léopard d'or, 1994.

133. R. JACOB, « Peindre le droit... » (art. cit. n. 131), p. 229.

134. Notice par S. BALACE, dans *La salle aux trésors...* (op. cit. n. 38), p. 46-47.

135. (H. 9,2 cm), pendant d'une autre TEMPERENTIA (J. LAFONTAINE-DOSOGNE, « Œuvres d'art au Musée de L'Ermitage à Leningrad », *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 46, 1975, p. 96-97).

136. Description générale dans S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE et J. STIENNON, *Art roman...* (op. cit. n. 32), p. 162-167. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, « Émaux mosans... » (art. cit. n. 44), p. 8 et Peter LASKO, *Ars sacra 800-1200* [2^e éd.], New Haven/Londres, Yale University Press, 1994, p. 197.

137. Dans l'appendice de son article J. BRODSKY (art. cit. n. 56), p. 119-120 procède à un contrôle des couleurs des émaux et N. STRATFORD, *Catalogue...* (op. cit. n. 20).

138. Ernst G. GRIMME, « Der Aachener Domschatz », *Aachener Kunstblätter*, 42, 1973, p. 84-86.

139. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, « Des figures de vertus dans l'art mosan au XII^e siècle », *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire*, Bruxelles, 5, 1933, p. 14-19. L'évangélaire liégeois (?) conservé à Darmstadt incorpore un émail mosan de *Justitia* sur sa couverture ; voir *Ornamenta Ecclesiae* (op. cit. n. 10), t. II, n° E65, p. 278-281. Faut-il rappeler que le médaillon émaillé central du triptyque d'Alton Towers, à la parenté mosane, montre une représentation de *Justitia* ? Voir *Une renaissance...* (op. cit. n. 29), p. 100-101 et la reproduction en ligne <<http://collections.vam.ac.uk/item/O115267/alton-towers-triptych-triptych-unknown/>> [accès libre].

Faut-il aller plus loin et étudier le déploiement des ailes des anges et tenter des séries¹⁴⁰ ? Parfois aussi la distinction entre le type d'anges séraphins et chérubins. L'influence byzantine est saisissante, directement (Homélies de Grégoire de Nazianze, ms. Paris, BnF, Grec 510) ou indirectement via la Sicile (mosaïques de Cefalu, de la chapelle palatine de Palerme ou de la basilique de Monreale). Généralement la figure de vertu est angélique, en buste, de face, bras ouverts, paume en avant, attribut ou phylactère, visage aux yeux et sourcils bien marqués, chevelure en tresses retombant sur les épaules, ailes à doubles ou triples rangs de plumes, et mention épigraphique d'identification.

Une des plaques de l'autel portatif du musée diocésain de Vienne comprend *Justitia* : c'est la vertu qui convient au prince : l'autel aurait appartenu à la chapelle de Frédéric Barberousse¹⁴¹. Déjà des allégories de *Justitia*, *Pax*, *Lex* et *Jus* se trouvaient autour du plus célèbre portrait de l'empereur Henri II, dans l'évangélique de Ratisbonne¹⁴². Plus originale, et tout à fait atypique, est la représentation de *Justitia* sous les traits d'une femme clouant au sol de sa lance *Injustitia*, sur un reliquaire de la psychomachie de Langres au sein de quatre combats vertus contre vices¹⁴³.

Les quatre vertus (*Justitia*, *Temperantia*, *Prudentia* et *Fortitudo*) ont été définies par Socrate, Platon, Cicéron. Pour le premier, la bonne conduite est fondée sur les vertus de prudence, tempérance, force et justice, pour le deuxième un État correctement fondé est sage, courageux, tempérant et juste, pour le dernier la sagesse naît de la mise en pratique des vertus de prudence, justice, force et tempérance. Elles seront reprises par les auteurs chrétiens, et généralement appelées « vertus cardinales » depuis Ambroise, même si quelques auteurs, Alcuin, Raban Maur, Rupert de Deutz et surtout Thomas d'Aquin, préféreraient l'appellation de « vertus principales »¹⁴⁴. « Le commentaire de Hugues de Saint-Victor est le premier qui, dans l'exégèse du psaume 84, s'inscrive à la suite d'un midrash du X^e siècle où les quatre vertus *miser cordia et veritas, justitia et pax*, tiennent un conseil céleste et s'engagent dans une controverse sur la création de l'homme¹⁴⁵. » Selon le commentaire de Rupert de Deutz du psaume 85 (84), 11 : « Miséricorde et vérité se rencontreront, justice et paix s'embrasseront »¹⁴⁶.

Au milieu du XII^e siècle, la justice bouge beaucoup à Liège¹⁴⁷. La *curia* épiscopale se constitue comme juridiction épiscopale. Sous Henri de Leez (1145-1164), le droit romain renaissant insiste aussi sur l'importance de l'écrit¹⁴⁸. Le 27 mars 1081, l'évêque a institué la paix de Dieu dans son diocèse, c'est-à-dire qu'il s'arrogé

140. C'est ce que suggérerait, non sans humour, Jacques Stiennon avec « un vocabulaire qui tient plus de l'ornithologie que de l'archéologie » (J. STIENNON, « Du lectionnaire... » [art. cit. n. 119], p. 46). Il met en évidence les rémiges repliées caractéristiques de l'iconographie mosane. Le plat de reliure du lectionnaire de Saint-Trond (Ms. Düsseldorf, Hauptstaatsarchiv, GXI, 1) montre en mandorle, en émail champlevé, un Christ-Juge en majesté, avec l'Alpha et l'Omega ; sur le haut, en repoussé, des anges buccinateurs semblables à ceux du Guennol Triptych, et sur le bas, la foule des ressuscités en buste, comme sur le triptyque de la Sainte Croix. Wéric fut abbé de Saint-Trond de 1156 à 1180 et Arnoul, coître vers 1170. Cf. aussi Ph. VERDIER, « Les staurothèques... » (art. cit. n. 30), p. 207 et N. STRATFORD, *Catalogue...* (op. cit. n. 20), p. 88 et pl. 82.

141. *Dom- und Diözesan Museum Wien*, Vienne, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, 1987, p. 14-22. Nous les avons exposées à Beaune en 2005 (*Trésors des cathédrales d'Europe. Liège à Beaune* [cat. d'exposition], Paris/Beaune, 2005, p. 186-187. L'autel portatif d'Augsbourg (Musée diocésain) porte sur son dessous un superbe vernis brun d'une crucifixion entourée d'écoinçons des vertus, dont la justice en buste féminin tenant en mains des équerres. Notice fort complète par Melanie THIERBACH dans *Katalog Diözesanmuseum St. Afra, Augsburg*, éd. M. THIERBACH, R. MÄDER et K. ROTTMANN, Lindenberg, J. Fink, 2012, aimablement fournie par Renate Mäder du Musée diocésain d'Augsbourg.

142. Ms. Vat. Ottob. Lat 74 f. 193v, miniature reproduite dans Florentine MÜTHERICH, « Frühmittelalterliche Rechtshandschriften », *Aachener Kunstblätter*, 60, 1994, p. 85.

143. Belle scène de combat : J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, « Émaux champlevés mosans au musée de Langres », *Leodium*, 1926, p. 86-88 et rééd. *Bulletin de la société historique et archéologique de Langres*, 1931, p. 31-33. N. MORGAN, « The Iconography... » (art. cit. n. 44), p. 269.

144. R. FAVREAU, « Les autels portatifs et leurs inscriptions », *CCM*, 46/4, 2003, p. 335-336. Adolf KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Londres, Warburg Institute, 1935.

145. Ph. VERDIER, « Les staurothèques... » (art. cit. n. 30), p. 206.

146. D'après R. FAVREAU, « Des inscriptions... » (art. cit. n. 107), p. 242-243.

147. Toute la documentation utile est parfaitement réunie et étudiée par J. MAQUET, « *Faire justice* » (op. cit. n. 66), en part. p. 111, 115, 203 et 540. Des changements se produisent aussi à la même époque dans le champ sémantique, finement analysé par R. JACOB, « *Judicium* et le jugement. L'acte de juger dans l'histoire du lexique », dans *L'office du juge : part de souveraineté ou puissance nulle ?*, éd. O. CAYLA et M.-F. RENOUX-ZAGAMÉ, Rouen, Publications de l'université de Rouen, 2002, p. 35-71.

148. Cf. plusieurs articles de J. STIENNON et de J.-L. KUPPER, que nous avons résumés dans notre contribution sur la clé de saint Hubert (op. cit. n. 81).

le maintien de l'ordre public. Un mandement de Raoul de Zähringen, promulgué vers 1168-1186, peut-être avant 1179, contre les infractions d'incendie et de brigandage doit y être rattaché¹⁴⁹, avec des sanctions ecclésiastiques prévues (excommunication et anathème)¹⁵⁰ : si l'auteur des faits répréhensibles n'est pas amené à résipiscence, l'évêque s'applique alors à *iustitiam facere*. L'enquête (témoins, modes de preuves) commence avec la renaissance du droit romain. L'époque est particulièrement troublée : « au hasard des documents, on entrevoit meurtres, pillages et incendies volontaires »¹⁵¹ et le mandement de Raoul est une réponse adéquate et un complément à la Paix de Dieu. L'évêque est le *pacis amator*¹⁵² et de nombreuses allusions à la paix se retrouvent dans la *Vita Mengoldi*, récit rempli de désordres semblables à ceux de ce troisième quart du XII^e siècle. Raoul se montre « prince » et affirme son autorité « ducale ». Pour Raoul, comme pour Erlebold, les vellétés princières sont sous-jacentes : l'un est l'héritier d'Henri de Leez et l'autre de son grand frère Wibald, prince-évêque et prince-abbé en puissance.

De la fournaise de l'enfer, au feu sur la terre, de part et d'autre, la justice opère. Les damnés sont voués à la géhenne, les incendiaires sont condamnés par la loi épiscopale. Dans ce troisième quart du XII^e siècle, un faisceau d'indices historiques et artistiques se focalise autour de l'activité de l'orfèvre Godefroid de Huy. Vers 1172, le retour de Godefroid au Neufmoustier coïncide avec l'épiscopat de Raoul de Zähringen (1169-1189). L'orfèvre est un spécialiste du repoussé, mais l'élévation des reliques de Domitien et Mengold coïncide aussi avec la période d'excellence de l'émaillerie mosane, avec une inégalable maîtrise de la couleur rouge, la couleur du feu. Un moment particulier phare est également la carrière d'Erlebold de Stavelot, frère de Wibald, lesquels sont liés à pratiquement toutes les œuvres d'art mosanes importantes aujourd'hui conservées. Toutes les coïncidences constatées et les hypothèses construites sont les seules avancées possibles pour l'histoire de l'art mosan.

L'article de W. Monroe mentionné en prémisses de cet article a apporté un éclairage nouveau sur le Guennol-Triptych : l'auteur y insiste sur la figure centrale de la justice (IUSTICIA) qu'il met en valeur¹⁵³. Quand on sait que ce triptyque provient « du trésor épiscopal de Liège »¹⁵⁴, faut-il beaucoup d'imagination pour croire que l'évêque de Liège avait satisfaction à voir ainsi illustré sur une œuvre proche de lui ce qui lui était particulièrement cher : la paix de Dieu, que son prédécesseur Henri de Verdun avait instituée en son diocèse en 1081 et la trêve de Dieu qu'il compléta de dispositions spéciales. « Sur la terre comme au ciel » (Mt, 6, 10).

*
**

Une interdisciplinarité à l'ouvrage en tous sens et un décloisonnement des spécialisations nous a permis d'aller le plus loin possible à la découverte de l'art mosan au XII^e siècle. Les fondements en sont une

149. Voir l'excellent article de J. MAQUET, « Des capitulaires de Gerbald († 809) au mandement de Raoul de Zähringen († 1191) : quelques réflexions sur le pouvoir édictal de l'évêque de Liège au Moyen Âge », *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, 69, 2011, p. 79 et s.

150. Ph. GEORGE, « *Maledictio adversus ecclesiae Dei persecutores*. À propos d'un ouvrage récent », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 73, 1995, p. 1011-1017 et Alexandre KNAEPEN, *L'excommunication dans le pays mosan du XI^e au XIII^e siècle*, Mémoire de licence [dactyl.], Université de Liège, 2009-2010, qui utilise J. MAQUET, « Venir à résipiscence après une mesure d'excommunication. Le cas du synode épiscopal de Liège (XI^e-XII^e siècles) », article non publié.

151. Le climat d'insécurité est particulièrement bien décrit par J.-L. KUPPER, *Raoul de Zähringen, évêque de Liège (1167-1191). Contribution à l'histoire de la politique impériale sur la Meuse moyenne*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1974 (Mémoires de la Classe des lettres de l'Académie royale de Belgique, in-8^o, 2^e s., 62/2), p. 204-205.

152. Déjà dans la *Vita Domitiani prima*, vers 1066, nous avons détecté des allusions à la trêve et à la paix de Dieu, et l'utilisation de l'expression *pacis amator*, que l'on retrouvera plus tard chez Sigebert de Gembloux († 1112) (mention de 1091), ou à propos de Henri de Leez (mention de 1163) (Ph. GEORGE, « Vies et miracles de saint Domitien (535-549), évêque de Tongres-Maastricht et patron de la ville de Huy », *Analecta bollandiana*, 103, 1985, p. 313-314).

153. W. S. MONROE, « The Guennol Triptych... » (art. cit. n. 3) : article très intéressant qui se termine : « *more research into both the politics and the patronage of the bishops of this period is necessary for a better sense of who might have commissioned this reliquary and for what purpose* » (p. 173).

154. Une lettre du 3 mai 1860 de Théodore Juste, conservateur du Musée de Bruxelles à Charles Rogier, ministre de l'Intérieur, révèle que le triptyque a été acquis par le prince d'Arenberg pour la somme de 2500 FB. D'après M. Van Marck, marchand d'estampes à Liège, « ce doit être une provenance de l'ancien évêché de Liège » (S. BALACE, « L'émergence du concept d'art mosan en Belgique au XIX^e siècle », *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 80, 2009, p. 129-173).

heuristique et une herméneutique de détails jusqu'ici insoupçonnés et de coïncidences relevées, à la fois dans le domaine de l'art mais aussi sur le plan intellectuel. Des biographies éclatées ont été reconstituées. Dans la seconde moitié du XII^e siècle l'efflorescence des arts participe à un mouvement d'idées nouvelles, dont le brassage « entre Flandre et Champagne », « entre Meuse et Rhin », met en évidence les influences réciproques et les transferts artistiques, croisés et polyvalents¹⁵⁵. La réputation des orfèvres mosans était célèbre. En 1144, Suger, abbé de Saint-Denis, appelle à son service des orfèvres lotharingiens¹⁵⁶. Godefroid de Huy, ses élèves et ses émules, furent les orfèvres des prélats Henri de Leez, Raoul de Zähringen, Wibald et Erlebald de Stavelot. Plus spécifiquement l'émaillerie mosane se mit au service de l'Église de Liège et de Stavelot-Malmedy, dans un contexte artistique et historique exceptionnels, novateur entre 1160 et 1180, où le maintien de l'ordre et la justice s'inscrivent en force, parallèlement à une théologie de référence. Iconographiquement et stylistiquement l'art mosan s'y distingue pleinement. Le ciel est descendu sur la terre.

Philippe GEORGE
Trésor de la Cathédrale de Liège
rue Bonne Fortune 6
B-4000 LIÈGE

155. Ici se perçoivent déjà les prolégomènes d'une nouvelle esthétique en marche vers ce que l'on a appelé le style 1200. Nicolas REVEYRON, « Renaissance du XII^e siècle et culture antique. Herméneutique d'un courant artistique », dans *Une renaissance...* (op. cit. n. 29), p. 20-27.

156. « *Per plures aurifabros lotharingos* », SUGER, [*Sancti Dionysii Liber*] *De rebus in administratione sua gestis*, XXXII : « Quant au pied qui est décoré des figures des quatre évangélistes, à la colonne où sied la très sainte image (le *corpus* d'or) et qui est émaillée avec une technique consommée, quant aux événements de la vie du Sauveur, exposés sous le voile allégorique de l'Ancien Testament par les scènes qui les retracent (sur les plaques), et sur le chapiteau, au-dessus, par les personnages qui contemplant avec stupeur la mort de leur Seigneur, je fus en mesure de tout mener à bien en deux ans à peine, grâce à plusieurs orfèvres venus de Lorraine, qui travaillaient tantôt à cinq et tantôt à sept », trad. Ph. VERDIER, « La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis », *CCM*, 13/1, 1970, p. 27 ; Ph. Verdier milite pour Godefroid et la réalisation de la croix de Saint-Bertin (musée de Saint-Omer) comme un « tirage » de la croix de Saint-Denis, placée avant 1147. Il faut rester prudent, cf. Danielle GABORIT-CHOPIN, « La croix de l'abbé Suger », *Bulletin monumental*, 1970, p. 243-247 et EAD., « Le trésor de Saint-Denis à l'époque romane : trésor monastique ou trésor royal », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 41, 2010, p. 76. Sur le pied de croix de Saint-Omer, en dernier lieu *Une renaissance...* (op. cit. n. 29), p. 114-115 : l'œuvre a pu être réalisée pour Saint-Bertin sous l'abbatit de Simon II (1176-1186) par un atelier mosan. « Par leurs proportions et détails de traitement des têtes, certains apôtres de Saint-Denis [découverts en 1947 par Summer Mc K. Crosby dans le bras sud du transept de l'abbatiale] peuvent être rapprochés de figures au repoussé du triptyque Dutuit », L. GRODECKI, « Un *signum Tau...* » (art. cit. n. 77), p. 338. Marcel Laurent avait comparé le compartiment du triptyque de Stavelot représentant la bataille de Constantin contre Maxence à des batailles de la Première Croisade du vitrail perdu de Saint-Denis (*ibid.*, p. 340). Sur le magnifique « relief Crosby » à Saint-Denis, cf. Summer Mc K. CROSBY, *The Apostle Bas-relief at Saint-Denis*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1972, et ID., *The Royal Abbey of Saint-Denis in the Time of Abbot Suger (1122-1151)* [cat. d'exposition], New York, Metropolitan Museum of Art, 1981, n° 6. À propos d'autres accents mosans à Saint-Denis, voir les fragments d'un autel portatif en ivoire du Louvre, comparé parfois au « relief Crosby » : D. GABORIT-CHOPIN, *Musée du Louvre, Département des objets d'art, catalogue. Ivoires médiévaux V^e-XV^e siècle*, Paris, RMN, 2003, p. 230-238, n° 73.

Annexe

Compléments iconographiques en ligne

La présente annexe propose en complément des œuvres ici reproduites une sélection de clichés disponibles en ligne d'œuvres commentées dans cet article [accès libre, pages consultées le 17 juillet 2013]

Triptyque Guennol Collection privée [fig. 1]

Sur le site *Treasures of Heaven* <<http://www.learn.columbia.edu/treasuresofheaven/>> publié par l'université de Columbia :

- <http://www.learn.columbia.edu/treasuresofheaven/relics/Triptych-Reliquary-of-the-True-Cross.php>

Châsse de saint Domitien de Huy [fig. 2]

Sur le site de la photothèque de l'Institut royal du patrimoine artistique à Bruxelles <<http://www.kikirpa.be/>>

- http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=fotos2&LANGUAGE=2©TEXT=©RIGHT=&OPAC_URL=&10049518=on

Châsse de saint Mengold de Huy [fig. 3]

Sur le site de la photothèque de l'Institut royal du patrimoine artistique à Bruxelles <<http://www.kikirpa.be/>>

- http://www.kikirpa.be/www2/cgi-bin/wwwopac.exe?DATABASE=fotos2&LANGUAGE=2©TEXT=©RIGHT=&OPAC_URL=&10049544=on

Pignon de sainte Ode de Londres [fig. 4]

Sur le site du British Museum à Londres <<http://britishmuseum.org/>>

- http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectid=51129&partid=1&searchText=oda+shrine&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=1

Pignon de sainte Ode de Baltimore [fig. 5]

Sur le site du Walters Art Museum à Baltimore <<http://art.thewalters.org/>>

- <http://art.thewalters.org/detail/5868/reliquary-panel-of-the-triumphant-christ/>

Triptyque de la sainte Croix de Liège [fig. 6]

Sur le site du musée Grand Curtius à Liège <<http://www.grandcurtiusliege.be/>>

- <http://www.grandcurtiusliege.be/votre-visite/parcours-chronologique/le-moyen-age>

Sur le site personnel de Fabrice Muller <<http://www.fabrice-muller.be/>>

- <http://www.fabrice-muller.be/sc/iconographie/triptyque-sc.html>

Triptyques Dutuit de Paris

Sur le site du Petit Palais <<http://www.petitpalais.paris.fr/>>

- <http://www.petitpalais.paris.fr/fr/collections/reliquaire-de-la-vraie-croix>

Sur le site personnel Insecula.com <<http://www.insecula.com/>>

- <http://www.insecula.com/oeuvre/O0008049.html>
- http://www.insecula.com/oeuvre/photo_ME0000021702.html

Retable de la Pentecôte de Paris

Sur le site du musée du Moyen Âge à Paris

- http://www.musee-moyenage.fr/pages/page_id18375_u112.htm

Plaque émaillée de la Pentecôte des Cloisters

Sur le site du Metropolitan Museum à New York <<http://www.metmuseum.org/>>

- <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70010730?rpp=20&pg=1&ft=mosan+enamels&pos=1>

Émaux de l'Évangélaire de Notger de Liège [fig. 7]

Sur le site du musée Grand Curtius à Liège <<http://www.grandcurtiusliege.be/>>

- <http://www.grandcurtiusliege.be/votre-visite/parcours-chronologique/le-moyen-age>

Émaux de l'autel portatif de Stavelot de Bruxelles

Sur le site des Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles

- <http://master.kmkg-mrah.be/masterpieces.php?lang=french#object=32&p=0>

Émaux du triptyque de la sainte Croix de New York

Sur Wikipedia

- <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Stavelot.Triptych.jpg>

