

L'ŒUVRE DE LA MEUSE

Pour un corpus de l'orfèvrerie septentrionale (XII^e-XIII^e siècle)

*À la mémoire de Philippe Verdier (†1993)
et de Dietrich Kötzsche († 2008)*

En 1982, en y parlant des châsses de Huy, puis en 1994, à la veille de mon doctorat sur Stavelot-Malmedy, lors des colloques d'émaillerie organisés à Londres par Neil Stratford, j'ai pu mesurer toute la dimension, la puissance et le prestige de l'orfèvrerie mosane : la variété et la qualité des différentes communications étaient à la mesure des œuvres étudiées. En 2000, l'exposition au Trésor de la Cathédrale de Liège *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (XI^e-XII^e siècle)* était une première vulgarisation d'art et d'histoire. Si je donne ces deux exemples, fort personnels j'en conviens, c'est pour mieux poser les deux pôles entre lesquels je voudrais voir concrètement évoluer le projet dont nous allons parler : d'une part, une recherche savante, avec des échanges scientifiques et des publications, et, d'autre part, une vulgarisation de haut niveau. Va dans ce sens le précédent numéro des *Feuillets de la Cathédrale de Liège* pour l'exposition « Châsses. Du Moyen Âge à nos jours » à l'Archéoforum (2013), que j'ai eu le plaisir d'organiser avec mes amis Jean-Claude Ghislain, Georges Goosse et Julien Maquet.

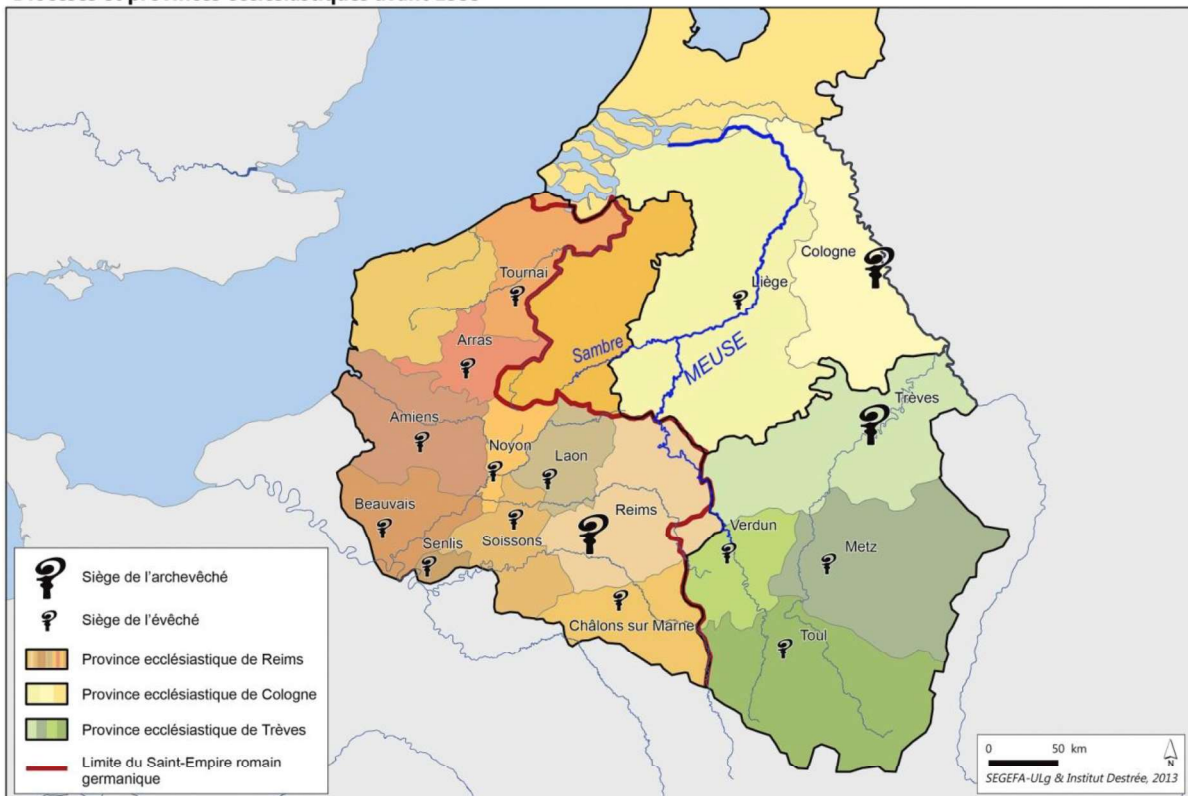
« L'Œuvre de la Meuse » est une expression que j'ai inventée à l'instar de « L'Œuvre de Limoges », entreprise par la regrettée Marie-Madeleine Gauthier. J'entends par là l'émaillerie mosane, mais plus largement l'orfèvrerie mosane, principalement des XII^e et XIII^e siècles. Pareille nouvelle expression pratique demandera précisions et tous les contours de la recherche devront être délimités. Dans son introduction au corpus de Limoges, Danielle Gaborit-Chopin souligne la beauté des émaux mosans, « dont on loue l'iconographie savante, la palette harmonieuse et le style classicisant ».

L'orfèvrerie mosane toutefois se cherche encore. Orfèvrerie s'entendra au sens large des objets précieux relevant de l'art des orfèvres. D'expositions en colloques, de recherches spécialisées en bibliographies multiples, elle n'a jamais fait l'objet d'un inventaire systématique et organisé, un peu sur les traces de ce qui fut fait pour l'émaillerie rhéno-mosane en des lieux précis par Philippe Verdier, Jacqueline Lafontaine-Dosogne ou Neil Stratford. On a parfois l'impression, après la grande exposition internationale *Rhin-Meuse* (Cologne-Bruxelles, 1972), dont l'ombre plane toujours, que personne ne peut – « pouvoir » dans le sens « n'avoir pas la possibilité » ou même dans le sens « n'avoir pas la capacité » – faire mieux. L'étude de l'art mosan s'est d'ailleurs fortement constituée directement ou non sur base d'expositions.

Et pourtant, depuis 1972, l'étude a bien évolué et l'art mosan se distingue dans toutes ses branches progressivement, mais sûrement, des autres arts : son originalité est internationalement reconnue. L'émaillerie, comme à Limoges, est de plus en plus connue. Déjà après l'exposition de Paris en 1952, Hubert Landais essayait le regroupement de quelques émaux, Joseph de Borchgrave recherchait les caractères de l'art mosan. La technologie est aussi venue à la rescousse quand tout semblait dit ou écrit pour certaines œuvres. Plus largement, l'orfèvrerie mosane nous semble un bon angle d'attaque et la tâche est déjà gigantesque sur une période choisie de deux siècles. L'orfèvrerie mosane, « art mosan par excellence » pour citer Félix Rousseau, que j'aime bien, a son âge d'or au XII^e siècle. Sophie Balace en a donné en 2009 une historiographie critique, très complète et commode sur internet. L'érudition allemande et anglo-saxonne s'est accomplie dans des recherches pointues, fort documentées et très utiles sur des œuvres conservées outre-Rhin, outre-Manche ou outre-Atlantique.

Pour revenir à la Wallonie, la restauration à l'Institut Royal du Patrimoine artistique à Bruxelles de la châsse de saint Hadelin de Visé livra aux chercheurs l'un des plus anciens cercueils orfèvrés mosans, avant de continuer avec les châsses de Huy. Robert Didier présenta une vision nouvelle d'œuvres majeures du XIII^e siècle, et notamment un inventaire du trésor d'Oignies avec Jacques Toussaint. L'exposition *Treasures of heaven* (2011) a réuni les deux rives de l'Atlantique. Ainsi, en un demi-siècle, il serait faux d'écrire que rien ne s'est passé : parmi d'autres initiatives, d'un point de vue concret, des châsses ont été restaurées, des pièces ont été démontées et analysées, des remarques techniques ont complété l'approche historique, mais il nous semble que le musée imaginaire de l'orfèvrerie mosane est encore à constituer.

Diocèses et provinces ecclésiastiques avant 1559



En 1993, Neil Stratford utilise l'expression *Northern Romanesque Enamel* – émaux septentrionaux – et, récemment, Christine Descatoire et Marc Gil ont parlé d'une renaissance de l'art *entre Flandre et Champagne 1150-1250* (Paris et Saint-Omer, 2013). Cette problématique de l'aire de création artistique est ancienne : Meuse, Nord, Septentrion... et si l'on regarde plus à l'Est : Rhin-Meuse... Décidément le morcellement des territoires au Moyen Âge est difficile à assimiler par l'histoire de l'art... les « principautés lotharingiennes » chères à Léopold Genicot : « Lotharingie » : le mot est lâché et critiqué par Michel Parisse ou Alain Dierkens, mais il n'arrange pas le problème car sa frontière, même plus large, s'arrête à l'Escaut.

À l'instar de Marie-Madeleine Gauthier qui a lancé le corpus des émaux méridionaux, oserions-nous lancer un corpus de l'orfèvrerie septentrionale ? L'ambition est grande.

Pour revenir à l'art mosan, d'un point de vue ecclésiastique, l'appartenance du diocèse de Tongres-Maastricht-Liège à l'archevêché de Cologne ne facilite pas les choses. L'expression « pays mosan », qui veut correspondre à l'ancien diocèse de Liège, ne résout pas l'affaire. Rechercher les caractères qui rassemblent les œuvres sur un territoire baigné par la Meuse, et surtout les détailler, n'est pas chose aisée.

Il est vrai que la maîtrise de la bibliographie, et surtout son assimilation, est prompte à en dégoûter plus d'un à notre époque ; la tendance s'accroît avec l'oubli des pionniers que furent les Schaepekens, Weale, de Linas, Helbig, Laurent, de Borchgrave, Squilbeck, von Falke, Legner, Usener, Von Euw, Swarzenski, Timmers ou Lasko pour ne citer qu'eux. Seule une banque de données informatique est capable de gérer ce problème et ces oublis.

On prête vite parfois à certains ce que des prédécesseurs ont déjà écrit et l'inédit, ou plus exactement la nouveauté, est difficile à distinguer pour un non-spécialiste. Le credo de l'orfèvrerie mosane combine aussi de nombreuses approches différentes. L'optique retenue peut être : l'inspiration qu'elle soit théologique, hagiographique ou autre, les influences extérieures ou emprunts aux autres arts – byzantin –, la prolongation de traditions carolingienne et ottonienne, terreau fertile, l'iconographie, l'épigraphie, la forme des œuvres d'art et leur typologie, les techniques mises en œuvre...

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, orfèvre. On a aussi la chance d'avoir conservé un traité célèbre *De diversis artibus*, manuel pratique pour artistes ; son auteur, le moine *Théophile*, alias Roger de Helmarshausen, aurait séjourné à Stavelot, unie par confraternité à l'abbaye bénédictine de Hesse, où il travailla vers 1107. Parfois aussi les différents exécutants pourront varier dans leur style. Toutefois, qui dit atelier dit aussi chef d'atelier. D'un orfèvre ou d'un atelier à l'autre, les matrices d'estampage, comme les moules, les poinçons ou les recettes, sont empruntées et l'on retrouve des décors semblables sur des œuvres différentes. Ainsi peuvent voyager les motifs, souvent naturalistes (acanthes, palmettes et dérivés). Pour s'aider dans leur tâche, les orfèvres ont pu aussi se servir de « cahiers de modèles ». La question de la pratique de l'atelier implique des innovations plastiques et/ou des transferts artistiques qu'il faut analyser avec soin : fusion de styles, œuvres de synthèse, fonds commun d'un vocabulaire ornemental... sans oublier la polyvalence des artistes déjà évoquée – dans le cas

présent, les arts figurés en peinture, vitrail et émaillerie, sceaux et monnaies – et leur mobilité : contacts étroits, circulation de modèles, des hommes. Reste la question d’artistes de générations différentes. La chance d’avoir en pays mosan des noms d’orfèvres a fait écrire que certains d’entre eux seraient devenus des 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 autre. 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 bien : des rapprochements sont sans cesse opérés mais sans attribution précise. La question toujours pendante est également de savoir si l’art mosan a influencé des ateliers périphériques, 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 itinérant. Une dernière chose, du côté de la recherche scientifique, est l’interdisciplinarité indispensable à mettre en pratique pour parvenir au bout des dossiers, et toujours souvent difficile humainement parlant.

Le soutien de l’Institut du Patrimoine Wallon, immédiatement et généreusement accordé par son Administrateur général Freddy Joris, permet de lancer un projet qui, s’il paraît déjà ambitieux, pourrait l’être bien davantage encore selon l’accueil qui lui sera réservé. L’expérience est ainsi stimulée pour la constitution d’un corpus international d’orfèvrerie septentrionale, pour répertorier toutes les œuvres, les photographier et les étudier. L’éphémère doit faire progressivement place au pérenne, et les expositions qui relèvent trop souvent du premier doivent servir à construire le second. Ce répertoire de l’orfèvrerie septentrionale pourrait ainsi trouver sa place, d’abord sur la toile et lors de rencontres spécialisées régulières, ensuite par publications, dont la première paraît ici. La réunion internationale à l’Archéoforum et au Trésor de la Cathédrale de Liège les 13-15 novembre 2014 d’*Europae Thesauri*, Association européenne de trésors et de musées d’églises, est l’occasion rêvée pour inaugurer ce projet. Journées d’études, publications et internet sont ainsi les trois clés de la réussite de l’entreprise. Reste à concrètement identifier les tâches, lancer des sujets de recherche, unir et recruter les spécialistes et toutes les bonnes volontés, avec l’enthousiasme essentiel.

Philippe GEORGE



Les seuls émaux historiquement attribuables à Godefroid de Huy sur les pignons des châsses de Mengold (ci-dessus) et de Domitien (ci-dessous) au Trésor de Huy



Sur la conservation des émaux mosans de Huy (Arbre de Vie) et de Stavelot (Soleil et lune), on verra avec intérêt G. DEWANKEL, dans *Bulletin de l'IRPA*, n° 30, 2003, Bruxelles, 2004, p. 305-312.