

LEODIUM

PUBLICATION PÉRIODIQUE

DE LA

**SOCIÉTÉ D'ART ET D'HISTOIRE
DU DIOCÈSE DE LIÈGE**

—
TOME 100

Édité avec le soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles
Service du Patrimoine culturel
et du Service public de Wallonie, DGO4,
Département du Patrimoine

LIÈGE
2015

Tome 100

Janvier-Décembre 2015

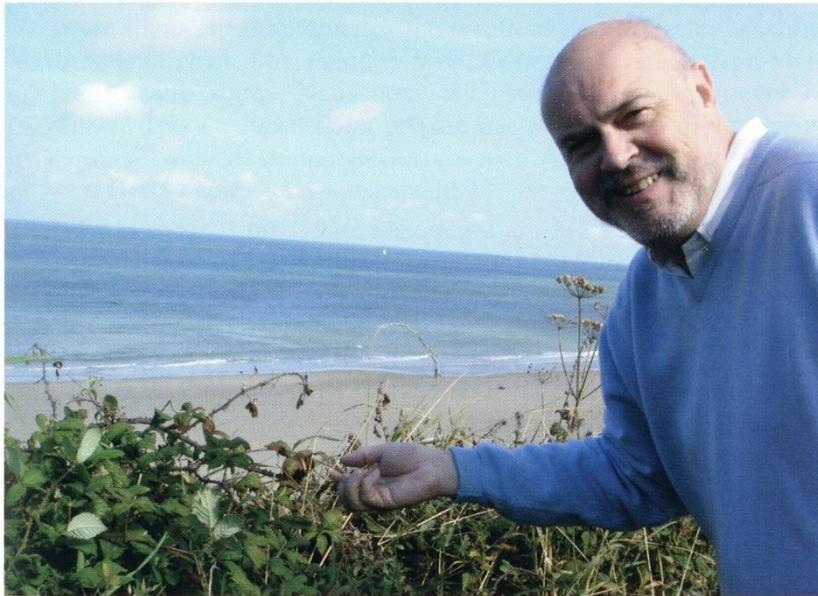
LEODIUM

PUBLICATION PÉRIODIQUE

DE LA

Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège

IN MEMORIAM ALBERT LEMEUNIER



LES MARBRES MOSANS DU XIV^e SIÈCLE ET LE PORTAIL «DU BETHLEEM» À HUY

LES ARGUMENTS HISTORIOGRAPHIQUES DU RAPPROCHEMENT

En 1978 et en 1980, Albert Lemeunier publiait deux beaux articles, rédigés dans un style soigné, dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*. Ils étaient consacrés à trois sculptures sur marbre du XIV^e siècle, lesquels venaient d'être mises en dépôt au Musée d'art religieux et d'art mosan : un saint Joseph, une Mise au Tombeau et un Christ en croix, conservés aujourd'hui au Musée Grand Curtius⁽¹⁾.

Le saint Joseph est une ronde-bosse de 38 cm de haut. Elle était munie d'un tenon de fer qui la fixait sur un fond. Joseph est représenté assis, rêvant ou méditant. Les deux mains sont comme posées contre une joue, dans un geste quelque peu artificiel⁽²⁾. Le père adoptif du Christ est couvert d'un chapeau juif, du type le plus fréquent au XIV^e siècle⁽³⁾. L'œuvre, qui est sans doute le vestige d'une Nativité, est caractérisée par des traits stylistiques appuyés : l'homme est très mince, presque maigre ; le visage est d'ailleurs émacié, et c'est d'autant plus marquant que la chevelure est abondante ; les épaules sont étroites, et tombantes ; les yeux sont globuleux ; le torse est, proportionnellement, surdéveloppé. De manière générale, cette belle pièce de sculpture se distingue par sa « schématisation » - c'est le terme utilisé par Albert Lemeunier, qui parle aussi d'un « parti-pris d'angulosité ». Puisque l'œuvre provient de la région, on peut imaginer qu'elle constituait sous l'Ancien Régime l'un des ornements de l'abbaye cistercienne de Solières. Ce saint Joseph remonterait aux années 1325-1360 - une fourchette chronologique étonnamment large. Il peut être rapproché d'autres éléments sculptés en ronde-bosse (conservés, entre autres, au château de Beloeil et aux *Cloisters* de New York), avec lesquels il pourrait avoir constitué une partie de l'iconographie d'un retable (un retable semblable à celui de Rimini, conservé au *Liebieghaus* de Francfort-sur-Main) ou d'un autel (à l'instar de l'autel majeur de la cathédrale de Cologne).

(1) A. LEMEUNIER, *Deux marbres mosans du XIV^e siècle*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. LIII, 1978, pp. 87-98 ; A. LEMEUNIER, *Un Christ en croix, marbre mosan du XIV^e siècle*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. LIV, 1980, pp. 1-4.

(2) Généralement, les mains sont plutôt posées sur le bâton, la canne dont Joseph, âgé, s'aidait pour se mouvoir.

(3) Avec une pointe moins proéminente qu'au XIII^e, en tout cas.



Fig. 1. *Mise au Tombeau* (Liège, Musée Grand Curtius) (1340-1350).

Le saint Joseph publié par Albert Lemeunier est pratiquement une ronde-bosse ; la Mise au Tombeau est un bas-relief, de 46 cm de large. (Fig. 1). L'iconographie est, dans son économie, rare. En effet, seuls Nicodème et Joseph d'Arimatee sont représentés, du reste non aux extrémités de la composition, soulevant le corps du Christ dans son linceul, mais derrière ce corps ; ils l'enserrent de leurs bras en quelque sorte. Comme le saint Joseph, la Mise au Tombeau est en marbre blanc, lequel présente toutes les caractéristiques du marbre de Carrare. Mais les proportions des personnages, le type de silhouette et de visage, les traits physiologiques, la façon de rendre les vêtements permettent également de rapprocher les deux œuvres. Cependant, étant donné que le saint Joseph est une ronde-bosse, et la Mise au Tombeau un relief, les deux pièces de sculpture ne peuvent avoir servi la même œuvre - estime Albert Lemeunier. Il faut dire aussi qu'elles proviennent de deux cités distinctes. Au début du XX^e siècle, la Mise au Tombeau ornait, en effet, l'autel d'une chapelle liégeoise aujourd'hui disparue - la chapelle du Calvaire, dans le quartier du Laveu. En raison de sa qualité, Albert Lemeunier imagina qu'elle provenait peut-être de l'abbaye Saint-Gilles ou de l'abbaye Saint-Laurent, toutes proches.



Fig. 2. *Christ en croix (Liège, Musée Grand Curtius) (1340-1350).*

Quant au Christ en croix - la troisième œuvre publiée dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire* en 1978-1980 -, il provient, au même titre que le saint Joseph, de la région hutoise, mais d'une collection privée. (Fig. 2). Albert Lemeunier en vient à «insister [...] sur l'origine régionale très localisée de la plupart [des] œuvres [gothiques mosanes en marbre blanc], réputées provenir ou provenant effectivement toutes de la région hutoise. L'existence à Huy d'un tel atelier se justifie pleinement et son influence se décèle à travers certains des personnages du Bethléem [...]»⁽⁴⁾.

(4) A. LEMEUNIER, 1980, p. 4.

Ainsi, à la suite de William H. Forsyth, conservateur au *Metropolitan Museum* de New York, et de Robert Didier, historien de l'art à l'Institut royal du patrimoine artistique (Bruxelles), Albert Lemeunier associait les œuvres en marbre du XIV^e siècle, de petites dimensions, conservées en région mosane, au beau tympan hutois (Fig. 3).

Alors que le tympan vient d'être nettoyé, il semble opportun de faire le point sur la relation entre les « marbres mosans » et le « Bethléem de Huy ». Il s'agit de revenir sur les arguments précis qui plaident en faveur de l'association ou, du moins, du rapprochement entre ces marbres et les reliefs de ce tympan. Il s'agit de revenir aussi sur les hypothèses auxquelles ce rapprochement a donné lieu. Il convient enfin de voir si les résultats des investigations récentes sur certaines œuvres mosanes en marbre du XIV^e siècle, confirment ces hypothèses ou si elles obligent à nuancer sinon à modifier le propos.



Fig. 3. *Bethléem* : travée centrale dans son ensemble.

*

Aujourd'hui comme hier, l'article de William H. Forsyth sur *A group of fourteenth-century mosan sculptures*, publié dans le *Metropolitan Museum Journal* de 1968 constitue une référence essentielle pour tout historien de l'art qui s'intéresse à la sculpture du XIV^e siècle en région mosane⁽⁵⁾. Il s'agit d'une étude circonstanciée et remarquablement bien documentée, rédigée sur la base d'une connaissance parfaite de la littérature antérieure⁽⁶⁾. Un corpus de près d'une vingtaine d'œuvres est en quelque sorte établi, encore n'est-il pas présenté comme tel, sous forme de liste. Par ailleurs, il faut d'emblée préciser que, dans ce corpus qui sous-tend tout l'article, toutes les œuvres n'ont pas le même statut. À bien lire, et à lire parfois entre les lignes, on constate en effet que William H. Forsyth définit d'abord une sorte de « noyau dur » d'œuvres relevant incontestablement des mêmes mains, puis un petit groupe d'œuvres directement apparentées mais sculptées en Toscane ou pour la Toscane, et enfin un groupe d'œuvres monumentales. Du « noyau dur » relèvent :

- (1) la Madone du béguinage de Diest conservée aux *Cloisters* du *Metropolitan Museum* à New York, une copie surprenante de fidélité étant exposée au *Stedelijk Museum* de Diest même (Fig.4) ;
- (2) le relief du Centurion et des deux soldats, conservé aux *Cloisters* également ;
- (3) auquel sont associés le relief de la Pâmoison de la Vierge, des mêmes *Cloisters*
- (4) et la Mise au Tombeau plus haut évoquée, qui est désormais conservée au Musée Grand Curtius à Liège ;
- (5) une Vierge à l'Enfant assise, l'enfant se tenant debout sur la jambe gauche de sa mère, conservée au Musée Mayer van den Bergh à Anvers et provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Trond (non de l'église Saint-Pierre, semble-t-il) ;

(5) W. H. FORSYTH, *A Group of Fourteenth-Century Mosan Sculptures*, dans *Metropolitan Museum Journal*, 1, 1968, pp.41-59.

(6) Notamment : R. KOEHLIN, *La sculpture belge et les influences françaises aux XIII^e et XIV^e siècles*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, t. 45, 1903, pp. 336-339 ; J. DESTREE, *Groupes en albâtre provenant de l'église collégiale de Huy*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t.41, 1911, pp.75-50 ; J. BAUM, *Die Lütticher Bildnerkunst im 14. Jahrhundert*, dans P. CLEMEN, *Belgische Kunstdenkmäler*, t. 1, Munich, 1923, pp. 163-178 ; M. KONRAD, *Meisterwerke der Skulptur in Flandern und Brabant*, Berlin, 1928, pp. 11-14, 111 e.a. ; M.-M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e siècle*, Paris - Bruxelles, 1932, pp. 50-58, 66-67, 78-81 e.a.

- (6) un mage, tenant une boîte en forme de haute pyxide, comptant parmi les trésors du *Dayton Art Institute* (Ohio). Cette œuvre est sans doute un autre vestige de l'Adoration des mages dont la Vierge à l'Enfant du Musée Mayer van den Bergh, qui vient d'être citée, proviendrait ;
- (7) une Vierge d'Annonciation, la main droite posée sur la poitrine exprimant la surprise de l'annonce par l'ange Gabriel, la main gauche tenant un livre ; cette œuvre est aussi conservée au *Dayton Art Institute*. Des moulages de cette Vierge d'Annonciation et du mage de Dayton faisaient autrefois partie des collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles⁽⁷⁾ ; ils ont toutefois disparu⁽⁸⁾ ;
- (8) une Madone allaitant son fils, celui-ci agrippant le sein ; l'œuvre, qui proviendrait de Bailleul, est conservée au Musée des Beaux-Arts de Lille ;
- (9) la Madone de la cathédrale d'Anvers, censée provenir de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège.

William H. Forsyth semble considérer que deux autres reliefs sculptés, qui sont toutefois en bois, relèvent de ce « noyau dur ». Il s'agit de deux reliefs conservés à l'église de Louviers en Normandie. Ils flanquaient une Crucifixion qui, elle, a disparu. Ces deux reliefs, hauts d'un peu plus d'un mètre, représentent :

- (10) les Saintes Femmes et saint Jean l'Évangéliste ;
- (11) le Centurion et les soldats.

Les œuvres en marbre précisément apparentées à ces reliefs et statues, mais sculptées en Toscane ou, du moins, pour la Toscane, sont :

- (12) l'Ange du baptistère de la cathédrale de Carrare
- (13) et la Vierge du même baptistère, constituant, avec cet ange (Gabriel, donc), une Annonciation ;
- (14) une Madone originaire de Pise qui se trouve aujourd'hui au Bode-Museum de Berlin. (Fig. 5)

(7) H. ROUSSEAU, *Catalogue sommaire des moulages. Musées royaux du Cinquantenaire à Bruxelles, III^e section*, 2^e éd., Bruxelles, 1926, pp. 184-185, n^{os} 3018-1 et 3018-2.

(8) Courrier du 13/10/2014 de Nele Strobbe, attachée aux Musées royaux d'Art et d'Histoire.

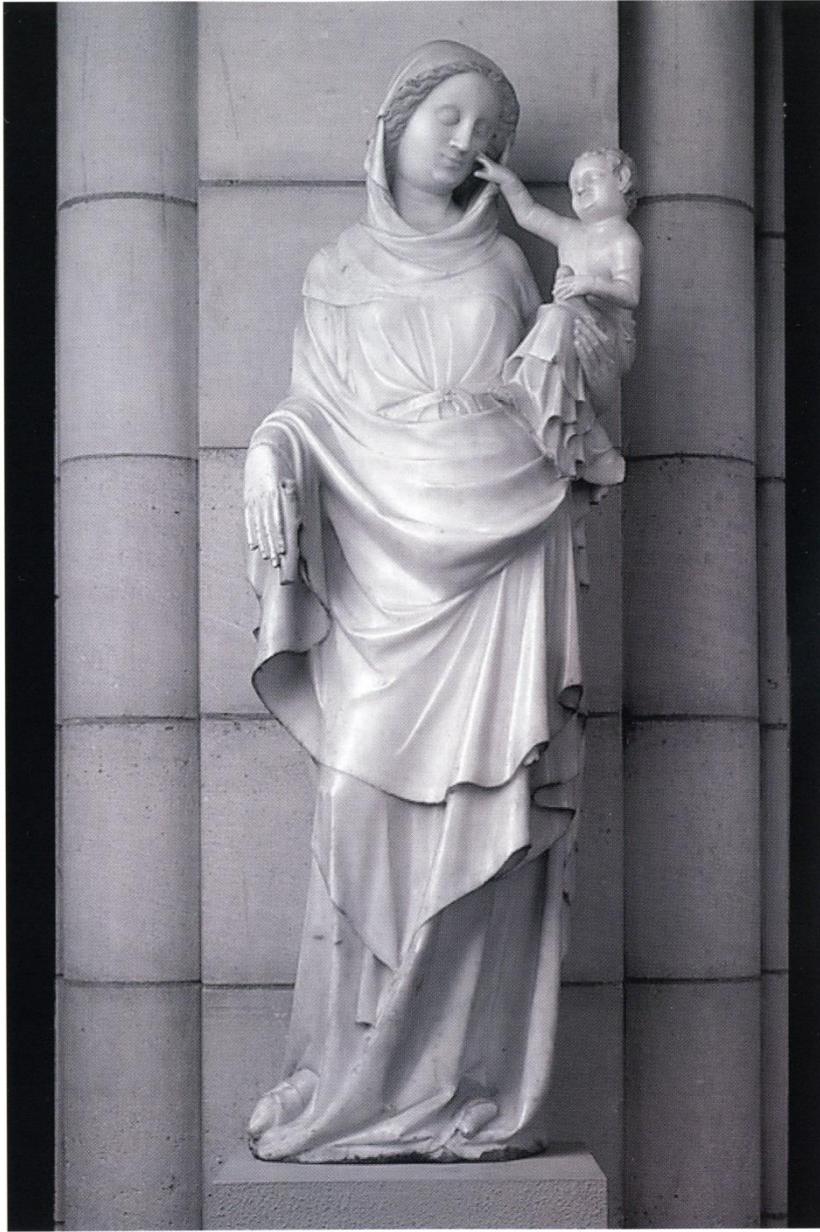


Fig. 4. *Madone de Diest* (New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters) (1345 au plus tard).



Fig. 5. *Madone de Pise* (Berlin, Bode-Museum) (années 1330).

Enfin - et c'est ce qui nous intéresse particulièrement ici -, W. Forsyth associe aux marbres mosans :

- (15-16-17) les reliefs fixés au tympan du Bethléem de Huy, montrant la Nativité, l'Adoration des Mages et le Massacre des Innocents (Fig. 6) ;
- (18) le Couronnement de la Vierge du tympan de la collégiale de Walcourt, aujourd'hui conservé au Musée provincial des Arts anciens du Namurois ;
- (19) les vestiges de la Résurrection du Christ, qui constituait autrefois l'iconographie du tympan septentrional de la collégiale Sainte-Croix à Liège ; ces vestiges sont aujourd'hui exposés au Musée Grand Curtius.

On note que, dans l'article de William H. Forsyth, les marbres mosans et, du coup, les reliefs des tympanes que nous venons d'évoquer, sont encore rapprochés d'autres œuvres, en pierre ou en bois - la Vierge du village ardennais de La Gleize, par exemple, ou les saints Marc et Luc du Musée Grand Curtius. Mais ces derniers rapprochements ne conduisent pas l'auteur à attribuer ces dernières œuvres aux mêmes sculpteurs que les marbres mosans et les tympanes apparentés. Ils témoigneraient plutôt du fait qu'il existait, outre l'atelier à qui l'on doit les marbres mosans, les œuvres en bois, les œuvres « toscanes » et les œuvres monumentales directement apparentées, d'autres ateliers livrant une production sculptée de qualité. Le conservateur new yorkais rappelle qu'au XIV^e siècle, les sculpteurs mosans étaient talentueux. À tel point, d'ailleurs, que certains firent carrière à l'étranger - un Jean Pépin de Huy (dans la première moitié du siècle), ou un Jean de Liège (dans la seconde moitié), par exemple.

Mais revenons à l'atelier à qui l'on devrait les marbres mosans, les reliefs en bois de Louviers, les marbres « toscans » et les reliefs monumentaux des tympanes. Toutes les datations proposées pour ces sculptures reposent, dans l'article de William H. Forsyth, sur celle de la Madone de Diest, qui est documentée par des mentions dans les archives de la collégiale Saint-Sulpice de Diest, rapportées dès 1870⁽⁹⁾. Ainsi la Madone du béguinage de Diest aurait été acquise en 1345.

(9) F. J. E. RAYMAEKERS, *Het kerkelijk en liefdadig Diest. Geschiedenis der Kerken, Kapelle; Kloosters [...]*, Louvain, 1870, p.450. La mention originale est rapportée dans la première, longue note de bas de page. Il est question d'une sculpture *lapidis alabastris*, pour laquelle la coquette somme de 2 livres est payée. On sait que l'albâtre et le marbre sont, au Moyen Âge et jusqu'au XVIII^e siècle, confondus.

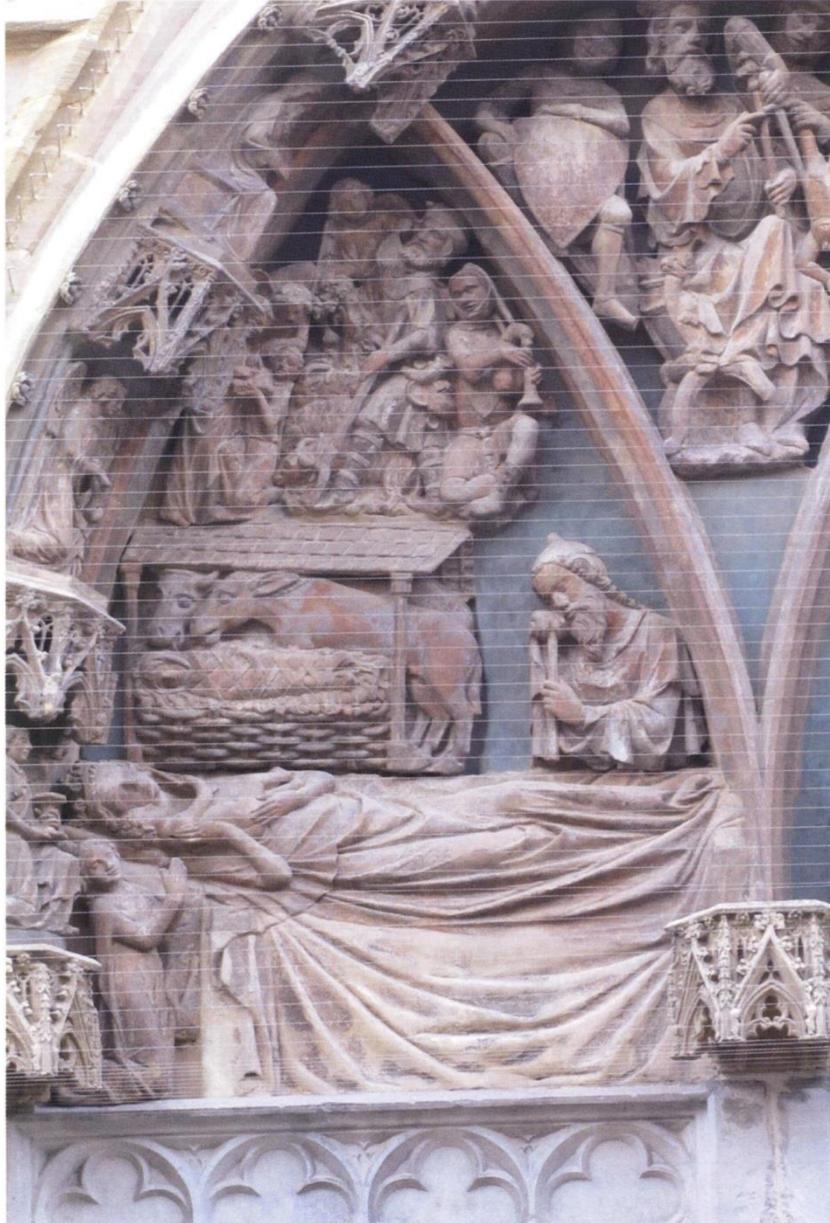


Fig. 6. Bethléem: Nativité (années 1350).

Pour la datation du tympan hutois, William H. Forsyth prend aussi en compte l'année 1311, à savoir celle du début des travaux de la « nouvelle » collégiale de Huy. En raison du style de ses reliefs, le tympan serait antérieur à la Madone de Diest. Et l'année 1311 constituerait un *terminus a quo* pour celui-ci. Il aurait donc été sculpté entre 1311 et 1345⁽¹⁰⁾.

À suivre William H. Forsyth, les marbres mosans et le tympan hutois peuvent être rapprochés sur la base des points communs suivants :

- les épaules des personnages sont étroites. C'est frappant pour le saint Jean de la Pâmoison new yorkaise, et le roi Hérode du Massacre hutois, par exemple (Fig. 7 et 8) ;
- les plis des vêtements forment, à certains endroits, des poches (*drapery pockets*), engendrant des cascades de plis. Ainsi en est-il des vêtements de la Vierge assise et du premier des mages du tympan hutois, mais aussi du vêtement de la Vierge assise du Musée Mayer van den Bergh ;
- les visages des femmes sont souvent ronds ; ceux des hommes plutôt anguleux. Les visages masculins barbus sont peu différenciés les uns des autres (visages de deux des trois mages et du roi Hérode sur le tympan ; visage du centurion sur le relief de New York...) ;
- les yeux sont généralement gros et globuleux, fort espacés l'un de l'autre ; les bouches sont souvent larges ; la Vierge a presque toujours un léger double menton ;
- les armures et les armes des soldats sont de même type, et les mêmes détails sont mis en évidence. Les soldats du Massacre des Innocents que l'on voit sur le tympan hutois, et ceux du relief des *Cloisters* en témoigneraient.

Des similitudes entre certains marbres et les reliefs du Bethléem sont en outre relevées, qui permettent de postuler que les uns relèvent des autres - ou l'inverse. À moins qu'aussi bien les marbres que les reliefs du Bethléem ne dépendent de mêmes modèles. William H. Forsyth attire particulièrement l'attention sur les similitudes entre :

- le mage de Dayton et les deux mages debout du tympan (vêtements, visages...) (Fig. 9 et 10) ;
- la Vierge assise du Musée Mayer van den Bergh et la Vierge du Bethléem (pose, draperies, visages...) ⁽¹¹⁾.

(10) W. H. FORSYTH, 1968, p. 47.

(11) W. H. FORSYTH, 1968, p. 49.



Fig. 7. *Pâmoison de la Vierge* (New York, Metropolitan Museum of Art, Cloisters), détail: buste de saint Jean l'Évangéliste (1340-1350).

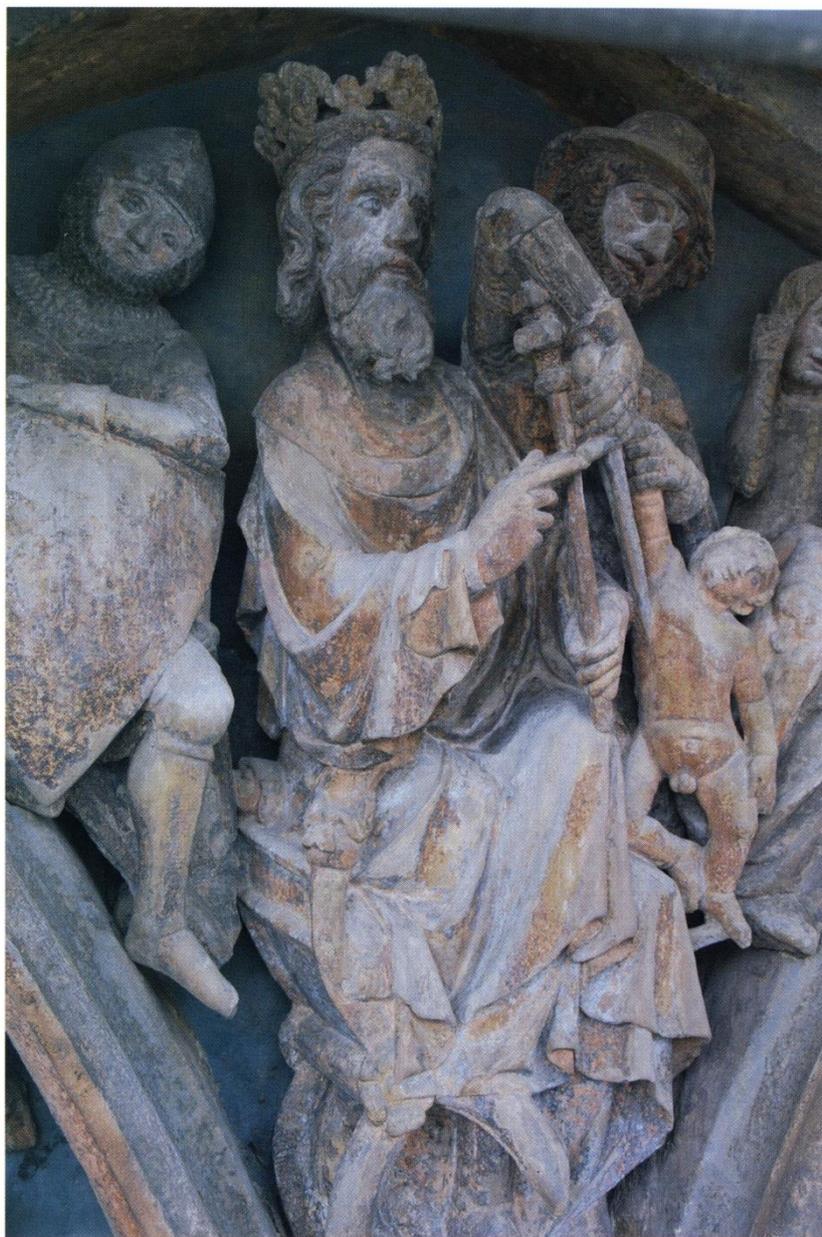


Fig. 8. Bethléem : buste du roi Hérode (années 1350).

De manière générale, la proximité stylistique des œuvres en marbre et du tympan du Bethléem permettrait de situer l'« atelier » à qui on doit le tout (*the same workshop*) dans la Meuse moyenne⁽¹²⁾. Dans cet atelier auraient travaillé deux « maîtres » (*masters*) - pas plus (*no more*). La Madone de Diest, celle de Lille, celle du Musée Mayer van den Bergh, et la Madone de la cathédrale d'Anvers seraient dues à un premier sculpteur ; les sculptures de plus petites dimensions - y compris les deux reliefs des *Cloisters* - à un second. Mais à quel sculpteur sont dus les reliefs du Bethléem ?

C'est pour W. Forsyth une évidence : le sculpteur des reliefs du tympan connaissait le sculpteur des deux reliefs des *Cloisters* (la Pâmoison, et le Centurion et les soldats). Le sculpteur du mage de Dayton, par ailleurs, devait connaître le Bethléem (*[The Dayton Magus] seems patterned in costume and facial type after the two standing Magi [...] on the Bethléem [...]*)⁽¹³⁾. Ainsi donc, dans le même atelier, auraient d'abord vu le jour les reliefs des *Cloisters* (dus à un premier sculpteur, spécialisé dans les œuvres de petites dimensions), puis les reliefs du

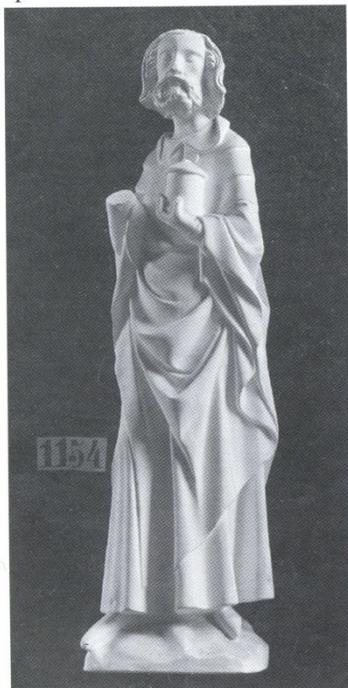


Fig. 9. Mage de Dayton (Dayton Art Institute, Dayton (Ohio)) (1340-1350). Photographie d'un moulage disparu autrefois conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles) (© KIK-IRPA).

(12) W. H. FORSYTH, 1968, pp. 53-55.

(13) W. H. FORSYTH, 1968, p. 47.

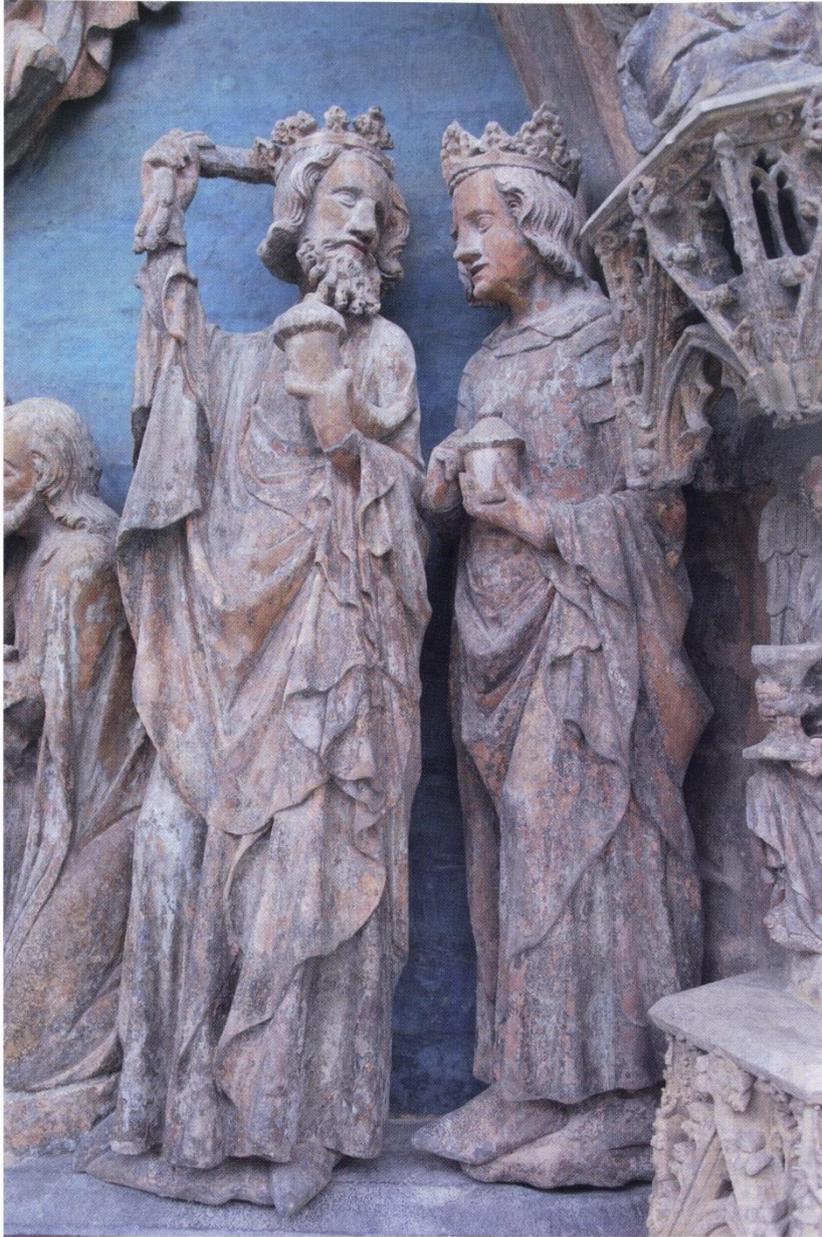


Fig. 10. Bethléem : mage (mage le plus à gauche) (années 1350).

Bethléem (dus à un second sculpteur, compétent pour les œuvres plus volumineuses), et enfin le mage de Dayton et les reliefs apparentés du Musée Mayer van den Bergh (par le premier sculpteur).

Terminons en soulignant que, çà et là, William H. Forsyth met les reliefs du tympan de Huy en relation avec ceux du tympan de Walcourt (Couronnement de la Vierge, conservé au musée de Namur), et avec ceux du tympan de la collégiale Sainte-Croix à Liège (Résurrection du Christ, conservée au Grand Curtius).

*

L'article que William H. Forsyth publie en 1968 dans le *Metropolitan Museum Journal* est immédiatement reçu et assimilé par tous les spécialistes de la sculpture gothique mosane, dont Albert Lemeunier⁽¹⁴⁾. Dans le catalogue de l'exposition «Rhin-Meuse. Art et culture. 800-1400» montée à Cologne et à Bruxelles en 1972, Robert Didier écrit d'ailleurs que les points communs entre les marbres mosans du XIV^e siècle et les reliefs fixés au tympan de Huy lui paraissent également patents⁽¹⁵⁾; en 1995, dans un article consacré exclusivement au tympan, il écrira même que les reliefs du Bethléem sont dus au « même maître que [certaines] des sculptures en marbre »⁽¹⁶⁾.

Ainsi dès 1972 Robert Didier avait en quelque sorte renchéri l'hypothèse de William H. Forsyth en établissant de nouveaux rapprochements entre tel ou tel marbre et les reliefs du Bethléem. Dans différentes notices du catalogue d'exposition, certains détails iconographiques de la merveilleuse Madone de Diest sont ainsi retrouvés sur les deux représentations de la Vierge qui agrémentent le Bethléem d'une part, la Vierge allaitant l'Enfant conservée à Lille d'autre part⁽¹⁷⁾. Dans les trois cas, la Mère du Christ est en effet couverte d'un voile qui forme châle. Un autre détail récurrent des marbres mosans, que l'on

(14) Cfr note 1. Voir par exemple, parmi les nombreuses références, C. L. RAGGHIANI, *Il Maestro mosano di Carrara e bilinguismi pisano-francesi*, dans *Critica d'Arte*, n° 20, fasc.129, 1973, pp.11-38; R. DIDIER, *Skulpturen des Maasgebiets aus den Jahren 1330-1360. Vom Meister von La Gleize bis zu Gilles von Lüttich*, dans *Westfalen*, n°55, 1977, pp.8-29; J. J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, t.2: *De Gotiek en de Renaissance*, Assen, 1980, pp.131-169; M. V. SCHWARZ, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils*, Worms, 1986, pp.73-77.

(15) Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse. Art et culture. 800-1400*, Cologne – Bruxelles, 1972, p.387 (R. Didier).

(16) R. DIDIER, *Le tympan du portail de la Vierge dit 'Le Bethléem' et le problème du grand portail du transept sud de la collégiale de Huy [...]*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, Bruxelles, 1995, p.136.

(17) Cat. d'exposition *Rhin-Meuse*, 1972, n° O13, p.484 (R. Didier).

retrouve au Bethléem, c'est aussi la façon d'articuler le pouce et l'index des mains des personnages lorsque celles-ci sont mises en évidence : le pouce et l'index sont presque toujours tendus perpendiculairement par rapport à la paume, de telle sorte qu'une surface carrée est en somme définie, en tout cas sur trois côtés (côté formé par le pouce, côté formé par l'index, et côté formé par la distance séparant ces deux doigts) (Fig. 11).

Pour justifier son attribution au même « atelier », Robert Didier invoquera à nouveau cette curiosité dans l'article consacré au tympan en 1995, comme aussi l'étroitesse des épaules, tombantes, les proportions à la fois menues et élancées des silhouettes, la conception graphique des drapés (déjà typique du rendu des vêtements sur la Vierge de la Gleize en 1325-1330, et toujours d'application sur les gisants de Walram de Liège et de Guillaume de Gennep, remontant respectivement à vers 1349 et à vers 1362), l'importance des fronts, les proportions allongées des yeux, le caractère marqué des nez, les lèvres longues et pincées, et les menus mentons⁽¹⁸⁾. Et pour situer le tympan hutois dans l'ensemble de la production en marbre française et germanique du XIV^e siècle, Robert Didier agrémentera encore son propos de quelques rapprochements précis, par exemple entre l'Adoration hutoise et celle de l'autel majeur de Cologne (avant 1322), ou entre l'enfant emmaillotté du Bethléem et celui de la magnifique Présentation en marbre, de Jean de Liège, conservée au Musée de Cluny à Paris (1365-1370)⁽¹⁹⁾.

*

Dès 1972 et jusqu'à la fin du XX^e siècle, des œuvres sont progressivement ajoutées au « corpus » de base défini par William H. Forsyth. Outre du saint Joseph et du Christ en croix publiés par Albert Lemeunier dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège* et plus haut évoqués, il s'agit entre autres :

- d'un « pleurant » de gisant, conservé au *Liebieghaus* de Francfort-sur-Main⁽²⁰⁾, et d'un autre conservé au Musée Mayer van den Bergh⁽²¹⁾ ;
- d'un mage agenouillé du même Musée Mayer van den Bergh⁽²²⁾, relevant de la même Adoration des mages que la Vierge assise de ce

(18) R. DIDIER, 1995, p. 123.

(19) R. DIDIER, 1995, pp. 105 et 103.

(20) Cat. d'exposition *Rhin-Meuse*, 1972, n° O6, pp. 377-378 (R. Didier).

(21) Cat. d'exposition *Rhin-Meuse*, 1972, n° O11, p. 382 (R. Didier).

(22) R. DIDIER, *Les sculptures du Musée Mayer van den Bergh à Anvers. À propos d'un catalogue récent*, dans *Revue des Archéologues et Historiens de l'Art de Louvain*, n° 4, 1971, p. 229.

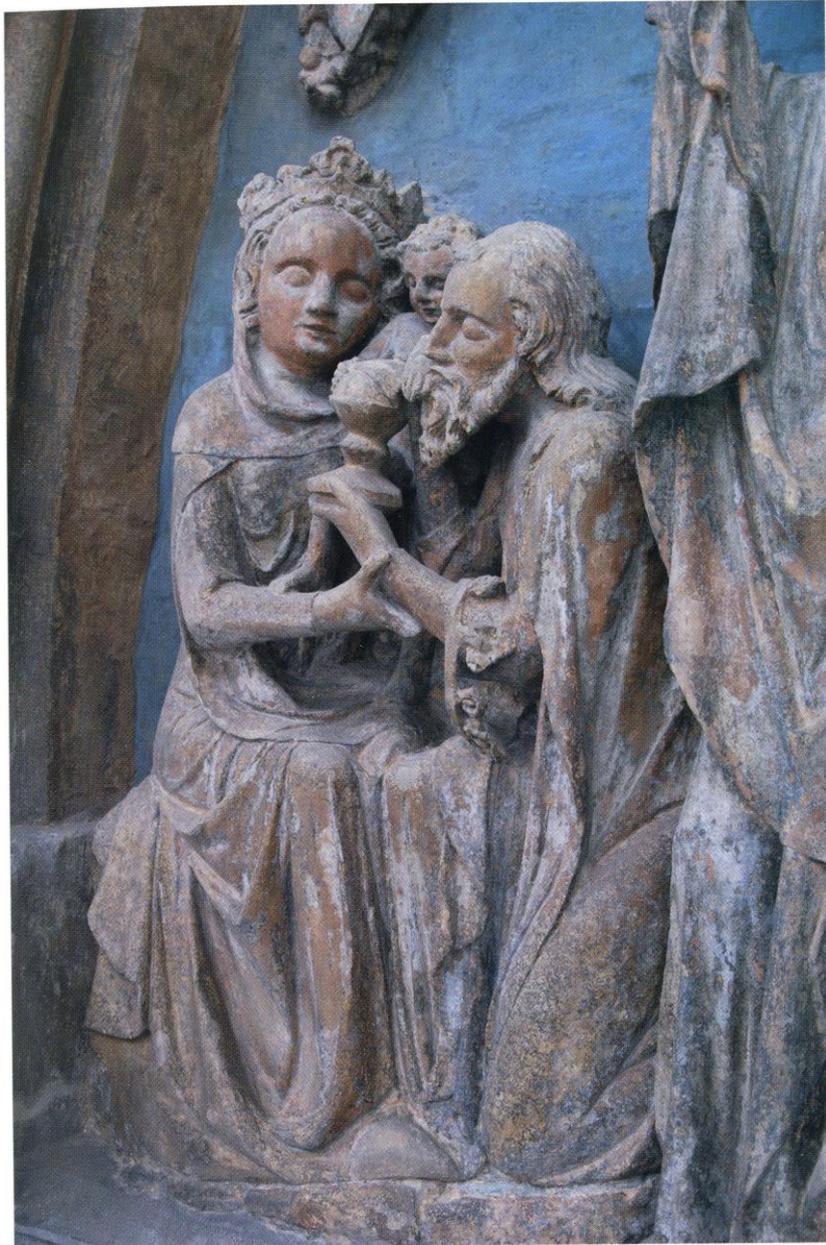


Fig. 11. Bethléem : Vierge de l'Adoration (années 1350).

musée et du mage debout du *Dayton Art Institute*, déjà connus de William H. Forsyth ;

- des trois reliefs des collections du Prince de Ligne au château de Beloeil, pris en compte par Albert Lemeunier dans ses articles des années 1978-1980⁽²³⁾. À savoir: un Christ aux Limbes, un Ecce homo et une Vierge au Calvaire (ou une autre Sainte Femme)⁽²⁴⁾;

- des reliefs du monument funéraire de l'évêque Bernardo Malaspina à Sarzana en Toscane⁽²⁵⁾;

- de la statuette d'apôtre conservée au *University of Michigan Museum of Art* de Ann Arbor⁽²⁶⁾;

- et des statuettes de saint André, d'un autre apôtre (représenté lisant) et d'un Larron, provenant de la collégiale Saint-Jacques de Liège et conservées au Musée Grand Curtius⁽²⁷⁾ (Fig. 12).

À l'exception du mage agenouillé d'Anvers et des deux apôtres du musée de Liège, ces œuvres ne sont cependant pas mises en relation avec les reliefs du Bethléem. Il faut dire que, entre 1972 et le début des années 1990, le discours, dominé par Robert Didier, est centré sur la constitution d'une personnalité artistique anonyme définie à partir des Madones, et désignée comme le «Maître des Madones en marbre mosanes»⁽²⁸⁾. Manifestement, à défaut de pouvoir attribuer certaines œuvres à des sculpteurs connus, l'historien de l'art éprouva la nécessité d'inventer des personnalités artistiques. Le Maître des Madones en marbre mosanes, qui aurait été actif entre 1330 et 1350, en est une ; le Maître de la Vierge de la Gleize en est une autre, qui aurait d'ailleurs précédé la première (1320-1325). Ces personnalités sont articulées dans une histoire de la sculpture mosane où l'on trouve, sinon, Jean Pépin de Huy (actif vers 1320-1330, sculpteur de la célèbre Vierge de Gosnay, du Musée d'Arras), Gilles de Liège (actif en tout cas entre 1350 et 1365, sculpteur des gisants de Cologne plus haut cités) et Jean de Liège (actif entre 1360 et 1375, notamment en Île-de-France).

Pour les années 1330-1350, le Maître des Madones en marbre mosanes est considéré comme le sculpteur des œuvres particulièrement

(23) *Cfr infra*.

(24) Cat. d'exposition *Rhin-Meuse*, 1972, n°O12, p.383 (R. Didier); R. DIDIER, *La sculpture mosane du XIV^e siècle*, Namur, 1993, n°71 (a, b, c), pp.28, 45-46.

(25) C. L. RAGGHIANI, 1973, pp.23-24. À confronter avec R. DIDIER, *Sculptures mosanes et marbres blancs au XIV^e siècle*, Bruxelles, 1991, p. 10.

(26) R. DIDIER, 1993, n°74, p.47.

(27) Cat. d'exposition *Rhin-Meuse*, 1972, n°O15, p.385 (R. Didier).

(28) Cat. d'exposition *Rhin-Meuse*, 1972, p.387 e.a. (R. Didier); R. DIDIER, 1977, p. 14.



Fig. 12. *Saint André et un autre apôtre (Liège, Musée Grand Curtius) (1340-1350).*

typées et « qualitatives ». Une liste précise de ces œuvres n'est pas établie, mais à décortiquer notices et essais divers, on peut dire qu'il s'agit en tout cas de la Vierge de la cathédrale d'Anvers (1330-1340), de celle de Diest (1344), des vestiges de l'Adoration du Musée Mayer van den Bergh et du *Dayton Art Institute* (1350), et de la Vierge allaitant du musée de Lille (1350). La plupart des autres marbres mosans et des sculptures apparentées sont, quant à elles, attribuées non directement au Maître des Madones en marbre mosanes, mais à son « groupe », à son « cercle », à son « entourage », à des sculpteurs « qui le connaissaient », ou encore à son « atelier ». Les reliefs du château de Beloeil seraient dus, par exemple, à cet « atelier du Maître des Madones en marbre mosanes », mais non au Maître lui-même⁽²⁹⁾.

D'une certaine manière, en dénommant le « grand » sculpteur des années 1330-1350 comme un Maître travaillant un matériau précis - le marbre -, Robert Didier détourna l'attention du Bethléem et des œuvres sculptées dans d'autres matériaux que le marbre - du moins pendant un certain temps. Par ailleurs, il est symptomatique que, en 1995, dans l'ample étude consacrée au portail hutois à l'occasion de travaux de conservation menés par l'Institut royal du Patrimoine artistique, il ne soit que très peu question du fameux Maître⁽³⁰⁾. Il semble donc qu'en 1995, les reliefs du Bethléem (non seulement ceux du tympan, mais aussi ceux de la voussure, et les corbeaux et les consoles) ne soient pas considérés comme faisant partie des œuvres que ce Maître aurait sculptées. Certes, les rapprochements avec les marbres mosans continuent de jouer un rôle essentiel dans les analyses stylistiques et iconographiques, et, du coup, dans l'établissement de la datation – mais sans que le Bethléem soit attribué au Maître des Madones en marbre.

La datation des reliefs du tympan, justement, est, dans cet article, considérablement resserrée. Si William H. Forsyth datait les reliefs du Bethléem d'entre 1311 et 1345, Robert Didier estime qu'ils remontent plus précisément aux années 1340. On note que les reliefs du tympan de Sainte-Croix à Liège (Musée Grand Curtius) seraient contemporains des reliefs hutois et dus au même sculpteur que ceux de Huy ; les reliefs du tympan de Walcourt, par contre, seraient l'œuvre d'un autre sculpteur, qui aurait travaillé peu avant, dans les années 1335-1345⁽³¹⁾.

(29) Cat. d'exposition *Rhin-Meuse*, 1972, n°O12, p. 383 (R. Didier).

(30) *Le portail polychrome dit « Le Bethléem » à Huy*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 1995, pp. 79-170 (contributions de R. DIDIER, de P. de HENAU, M. ANNAERT, L. KOCKAERT et M. VAN MOLLE).

(31) R. DIDIER, 1995, pp. 127-130.

*

La datation du tympan du Bethléem et, partant, l'articulation chronologique des œuvres du corpus établi par William H. Forsyth et enrichi par Albert Lemeunier, Robert Didier et d'autres historiens de l'art, devaient pourtant être revues et contestées par un spécialiste de l'histoire de l'armement, Claude Gaier. En 1977 déjà, le conservateur au Musée d'Armes de Liège⁽³²⁾ avait procédé à une analyse minutieuse des armes représentées dans le relief du Massacre des Innocents⁽³³⁾; celle-ci est reprise et approfondie en 2004, dans le chapitre d'un ouvrage sur les «Armes et combats dans l'univers médiéval»⁽³⁴⁾. Claude Gaier y montre que le harnois et l'épée représentés sur le tympan hutois n'apparaissent que dans les années cinquante du XIV^e siècle (Fig.15).

En conséquence, les reliefs du Bethléem compteraient parmi les œuvres apparentées aux marbres mosans les plus récentes. Ces reliefs auraient, par exemple, été sculptés bien après la Vierge de Diest, datée de 1345. La chronologie que les observations de Claude Gaier impliquent peut être résumée comme suit : le tympan de Sainte-Croix de Liège aurait été sculpté dans les années 1335-1340 ; les reliefs et les rondes-bosses de marbre de petites dimensions, entre 1340 et 1350 ; la Madone de Diest, vers 1345 ; et les reliefs des tympanes de Huy, dans les années 1350. Le spécialiste des armes et des armures explique en effet que le heaume à visière mobile porté par l'un des deux soldats endormis du tympan liégeois n'a dépassé les années 1340, que l'armure de plates dont le centurion des *Cloisters* s'est revêtu, et le bassinet à camail dont l'un des soldats qui l'accompagnent s'est coiffé, sont typiques des années 1340-1350, alors que le harnois complet de jambe et de bras, avec les gantelets «en forme de sablier», tels qu'ils apparaissent dans le relief du Bethléem n'apparaissent que dans les années 1350 (Fig.13 et 14).

*

Récemment, des examens et des observations d'ordre historique d'une part, technique d'autre part, ont encore apporté des informations intéressantes sur les marbres mosans - et donc, sur les reliefs monumentaux apparentés. Il semble que, petit à petit, les historiens de l'art parviennent à s'extraire des raisonnements bâtis sur les seules observations stylistiques.

(32) Intégré au Musée Grand Curtius en 2009.

(33) Cl. GAIER, *Sculptures mosanes du XIV^e siècle datées par l'armement*, dans *Le Musée d'Armes*, n°18, déc. 1977, pp. 15-18.

(34) Cl. GAIER, *Armes et combats dans l'univers médiéval*, t. II, Bruxelles, 2004, pp. 193-206.



Fig. 13. *Centurion et soldats*
(New York, Metropolitan Museum of Art,
Cloisters) (1340-1350).

En juin 2012, Albert Lemeunier prenait ainsi la parole à Rome dans le cadre d'un colloque intitulé *Carrara Marble and the Low Countries* pour partager à la communauté scientifique des observations faites sur les revers des reliefs et des rondes-bosses en marbre réputés mosans. Le système de fixation de ces œuvres était ainsi précisé, mais aussi les techniques de taille. Au revers des œuvres conservées, Albert Lemeunier avait en effet retrouvé des traces d'outil confirmant, pour certaines œuvres en tout cas, les rapprochements opérés par le biais d'analyses stylistiques. Pour façonner les blocs de marbre qui devaient être ensuite sculptés par un ou des sculpteurs mosans, il est en tout cas clair que les tailleurs de pierre - sinon les sculpteurs - travaillaient de la même manière.

Mais le conservateur honoraire devait aussi faire part d'hypothèses précises quant à l'approvisionnement de la région mosane en marbre de Carrare, revenant sur le fait que les blocs de marbre dont sont issus les reliefs et les rondes-bosses pouvaient avoir servi de lest dans les bateaux reliant la Toscane aux ports des Flandres. Malheureusement, Albert Lemeunier devait nous quitter avant de pouvoir transmettre son texte pour publication dans les actes du colloque.

Le transfert de marbre, de Toscane en Flandres, postulé par Albert Lemeunier sur la base de considérations historiques, devait être en

quelque sorte confirmé quelque temps après le colloque. À la demande de la Communauté française de Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles), des examens géologiques d'œuvres mosanes en marbre ont en effet été opérés en mars 2013 au Département de Géologie sédimentaire de l'Université Pierre et Marie Curie de Paris, plus précisément par le Laboratoire de Biominéralisations et Paléoenvironnements⁽³⁵⁾. Ont été examinés : la Vierge, l'Ecce Homo et le Christ aux Limbes du château de Beloeil, et le Christ en croix, la Mise au Tombeau et le Larron du Musée Grand Curtius. Il est apparu que ces œuvres sont bien en marbre de Carrare, « de grande qualité ». Les historiens de l'art le postulaient depuis près de cent cinquante ans ; l'hypothèse s'est révélée tout à fait exacte.

La question de savoir si une partie de la production mosane en marbre n'a pas été sculptée en Toscane a, ainsi, encore gagné en pertinence. Or Tobias Kunz, chercheur de la *Deutsche Forschungsgemeinschaft* au *Bode-Museum* de Berlin, vient justement de la poser, et de faire part de sa réponse dans un ouvrage consacré aux « transferts artistiques à l'époque gothique » d'une part⁽³⁶⁾, dans un tout nouveau volume du catalogue du *Bode-Museum* d'autre part⁽³⁷⁾.

Étudiant la Madone de Pise conservée dans ce musée, Tobias Kunz constate notamment que le revers de cette Vierge est largement évidé (sur une hauteur de 115 cm, une largeur de 18 cm et une profondeur de 13 cm). C'est aussi le cas de la Madone de la cathédrale d'Anvers⁽³⁸⁾, mais pas des autres marbres mosans. Or l'évidement des statues, à des fins d'allègement, se pratiquait en Italie bien plus qu'en pays mosan. À faire ce constat, et à revenir sur l'essor des échanges commerciaux entre la péninsule italienne et les pays nordiques - les Flandres et Cologne, notamment -, Tobias Kunz estime qu'« au moins l'un des sculpteurs mosans [...] s'occupa personnellement, sur place (c'est-à-dire à Carrare), du choix du précieux marbre -, que ce fut pour envoyer le bloc en région

(35) Rapport fait à Paris le 29 mars 2013, par Philippe Blanc.

(36) T. KUNZ, *Importation de matériau ou migration transalpine? La Vierge pisane conservée au Bode-Museum de Berlin et le problème des Madones mosanes en marbre*, dans J. DUBOIS, J.-M. GUILLOUËT et B. VAN DEN BOSSCHE, *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^e-XVII^e siècles)*, Paris, 2014, pp.251-263.

(37) T. KUNZ, *Bildwerke nördlich der Alpen. 1050 bis 1380. Kritischer Bestandskatalog [der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinischen Kunst Berlin]*, Petersberg, 2014, n°73, pp.280-287.

(38) OÙ, toutefois, l'évidement est encore plus drastique, le socle étant pratiquement complètement évidé. T. KUNZ, 2014 (« Importation [...] »), p.258.



Fig. 14. *Résurrection du Christ, de la collégiale Sainte-Croix à Liège (Liège, Musée Grand Curtius), détail : soldat endormi sur son heaume (soldat à droite) (années 1340).*



Fig. 15. *Bethléem : Massacre des Innocents (années 1350).*

mosane par Bruges ou Cologne, ou pour le travailler en Italie, où certaines de ses œuvres sont restées»⁽³⁹⁾.

*

La Madone de Pise conservée au Bode-Museum date des années 1330⁽⁴⁰⁾; les reliefs et les rondes-bosses en marbre, de petites dimensions ou plus grandes, conservés en pays mosan ou issus de celui-ci, remontent aux années 1340-1350; les reliefs du Bethléem de Huy ne peuvent être antérieurs aux années 1350. Si nous croisons toutes les informations, les observations et les suppositions qui sont pour le moment à notre disposition, nous pouvons postuler, au titre d'hypothèse de travail, que :

- l'un des deux sculpteurs à qui nous devons la plupart des œuvres du « groupe de sculptures mosanes du XIV^e siècle », dont parlait William H. Forsyth, a d'abord travaillé le marbre de Carrare en Toscane, et cela dans les années 1330; il y aurait sculpté l'Annonciation du baptistère de Carrare, la Madone de Pise (*Bode-Museum*) et le monument funéraire de Sarzana (ses reliefs, en tout cas) (vers 1338). À la même époque, l'autre sculpteur travaillait probablement au tympan de la collégiale Sainte-Croix de Liège;

- le premier sculpteur a rejoint le pays mosan vers 1340, en même temps qu'une cargaison de marbre;

- cette cargaison de marbre a été exploitée en pays mosan jusqu'à la fin des années 1340, par ce sculpteur ayant séjourné en Toscane, et par l'autre sculpteur repéré par William H. Forsyth. Le premier aurait alors sculpté la Vierge de Diest (1345) et les reliefs des *Cloisters*, par exemple; on devrait au second sculpteur, dont le style se distingue par une plus grande « schématisation », les apôtres, le larron et le saint Joseph du Grand Curtius, notamment;

- les reliefs du Bethléem ont été sculptés ensuite, dans les années 1350 seulement, sans doute par les deux sculpteurs.

Cette proposition d'articulation chronologique des reliefs et des statues en marbre d'une part, des reliefs en calcaire ou en tuffeau d'autre part, peut paraître étonnante, tant l'effet produit par tel ou tel relief en marbre exposé aujourd'hui dans la vitrine d'un musée et y éclairé comme un objet précieux, diffère de l'effet produit par les reliefs de tympan donnant ou ayant donné sur des rues passantes, en plein milieu de villes animées.

(39) T. KUNZ, 2014 (« Importation [...] »), p. 260.

(40) *Cfr* T. KUNZ, 2014 (« Importation [...] »), p. 255: datation en 1330-1335. Dans T. KUNZ, 2014 (« Bildwerke [...] »), p. 280, toutefois: vers 1340.

Quoi qu'il en soit, quelques arguments plaident en faveur de l'association. À ceux qui ont été énoncés, nous ajouterons encore celui-ci : le tympan du Bethléem n'est pas, à proprement parler, un tympan sculpté - pas plus que ne l'était le tympan de Sainte-Croix de Liège. C'est à vrai dire une surface plane sur laquelle ont été fixés des reliefs, dont certains sont pratiquement des statues. Sans doute sont-ils de plus grande dimension que les reliefs et les statues en marbre. Mais à les isoler de leur cadre architectural, on retrouve souvent de mêmes poses, des traits physiologiques et des plis de vêtement semblables, des rapports de proportions parfaitement comparables. D'une certaine manière, les reliefs et les rondes-bosses fixés sur le tympan de Huy sont des « produits » sculptés du même type que les reliefs de marbre du Curtius et des *Cloisters*, qui étaient eux aussi fixés sur des surfaces planes – celles de retables ou d'autels. Au surplus, n'oublions pas que certaines différences de style peuvent s'expliquer par des différences de matériau, et que le degré de finition variait suivant que l'œuvre était destinée à être simplement rehaussée de quelques traits d'or et de couleur (comme c'était le cas pour les reliefs et les statues de marbre), ou complètement polychromée (à l'instar des éléments sculptés du tympan hutois).

Il reste que le groupe de sculptures défini par William H. Forsyth et enrichi dans la suite par Albert Lemeunier et d'autres spécialistes, peut aussi être considéré comme un ensemble passablement disparate. Rapprocher la Madone de Diest et le relief de l'Annonce aux Bergers fixé sur le Bethléem, par exemple, relève en effet de la gageure. Par ailleurs, l'attribution de toute la production à deux mains seulement est loin d'aller de soi. C'est dire qu'une étude technique (traces d'outils) et une étude morphologique systématiques sont plus que jamais nécessaires. Albert Lemeunier les avaient entamées. Il s'agit maintenant de les mener à bien.

Benoît VAN DEN BOSSCHE
Professeur à l'Université de Liège