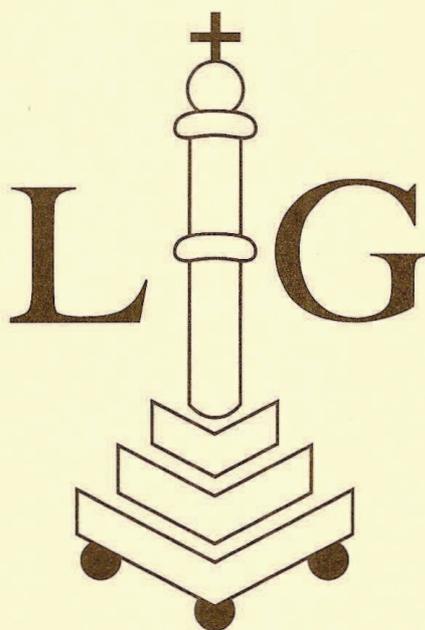


BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ ROYALE LE VIEUX-LIÈGE

Association sans but lucratif

Comité de vigilance et d'action pour la sauvegarde
et la restauration des édifices anciens, pour la protection des sites
et pour la promotion de l'étude et de la vulgarisation
de l'archéologie, de l'histoire, de la dialectologie, de l'ethnologie,
de la toponymie et du folklore au pays mosan,
fondé le 20 février 1894



RIEN AYZEZ S'IL N'EST COGNV

www.vieuxliege.be

UN AUTEL PROBLÉMATIQUE CONSERVÉ DANS L'ABBATIALE LA PAIX-NOTRE-DAME À LIÈGE

Julie PIRONT *

Résumé : *En 2002, une restauration révèle une annonciade céleste aux pieds d'un Christ en croix, conservé dans l'église de la Paix-Notre-Dame à Liège. Les découvertes successives soulèvent nombre de questions sur l'histoire du tableau et de son autel. Sans s'attarder sur l'attribution du tableau, le présent article consiste en un examen critique des sources écrites et iconographiques évoquant le tableau et/ou son encadrement au cours des quatre derniers siècles. L'ornementation et la structure de l'autel sont analysées comme critères de datation relative. Ces éclairages croisés sur les sources tentent de sortir de l'ombre une œuvre liégeoise méconnue.*

La problématique

Lors de la rénovation de l'église des bénédictines de la Paix-Notre-Dame à Liège, en juillet 2002, tous les tableaux conservés dans l'abbatiale sont restaurés. Parmi eux, un *Christ en croix* encastré dans un autel dominant la nef centrale depuis le sommet du portail d'entrée. Au cours des travaux de nettoyage, la restauratrice Monique Lempereur met au jour une religieuse de l'ordre des annonciades célestes¹, identifiable par sa robe blanche, son scapulaire et son manteau bleu ciel ainsi que son voile noir. En outre, la restauration dévoile également que la toile a été agrandie, sans doute pour être adaptée à l'autel.

* Adresse de l'auteur : rue Saint-Clair, 7, 4960 Malmedy. Courriel : julie.piront@uclouvain.be. Doctorante en Histoire de l'art (Université catholique de Louvain) et aspirante FRS-FNRS.

¹ Après la construction d'un premier couvent dans le quartier de l'Île en 1627, les annonciades célestes installent un second couvent à Liège, au faubourg d'Avroy, suite à l'incendie de leur couvent de Tongres, dans la nuit du 28 au 29 août 1677. Elles y résideront durant plus d'un siècle : la suppression de leur ordre les oblige à quitter définitivement leur maison en 1796. Bibliothèque de l'université de Liège (ULg), n° 1168, *Recueils dites annales appartenantes aux religieuses annonciade céleste de Tongre, réfugiée et établies au fauxbourg d'Avroy lez Liège, c'est dez l'an 1626 jusqu'à l'an 1737*, [Liège], [XVIII^e s.], p. 18 et 22. – LIBERT M., *L'ordre des annonciades célestes ou célestines* (Monasticon, introduction bibliographique à l'histoire des couvents belges antérieurs à 1796, 28), Bruxelles, 2000, p. 87.

Suite à cette restauration et aux découvertes qui en ressortirent, la *Célestine en prière devant le Christ en croix* et son encadrement de bois (figure 1) soulèvent de nombreuses questions. Certes la présence de l'annonciade céleste identifie le commanditaire du tableau, mais quelle est l'histoire de cet ensemble hétérogène ? Comment le tableau est-il arrivé chez les bénédictines ? Quand fut recouverte la religieuse ? Quand fut réalisé l'autel ?

Outre les descriptions du tableau et de son autel, nous tenterons de dégager l'apport de différentes sources écrites et iconographiques pour l'un comme pour l'autre. Le présent article tente un état de la question critique sur l'histoire de cet autel, essentiellement du tableau qui l'orne.



Figure 1 : Jean Riga (attribué à), *Célestine en prière devant le Christ en croix*, début du XVIII^e siècle, abbatale du couvent des bénédictines (Liège). Cliché Charles Piront, octobre 2007.

Le tableau

Au centre de la composition, le Christ en croix livide se détache très nettement sur un fond noir. La croix est plantée dans des rochers bruns et à son pied, sont représentés un crâne et un serpent. À la gauche du Christ, une célestine est agenouillée, les yeux clos et les mains jointes en prière. Elle est vêtue d'un scapulaire et d'un manteau enfilés sur une robe claire. Sa tête est recouverte partiellement d'un voile noir posé sur une guimpe blanche. Son visage et ses mains sont dirigées vers le Christ, tournés de profil pour le spectateur².

Le peintre Jean Riga est vraisemblablement le fils de N. J. Riga (1653-1717) lui-même artiste, mais les informations sur sa vie se résument à peu de choses³. Il semble avoir vécu toute sa vie à Liège. Comme les artistes Jean Del Cour et Englebert Fisen avant lui, Jean est élu en 1711 administrateur de l'hôpital Saint-Jacques⁴, installé dans le faubourg d'Avroy. À sa mort en 1725, il est enterré en l'église Saint-Martin de Liège.

Dans sa ville natale, Jean Riga exécute essentiellement des commandes pour les églises, telles *Les Nocces de Cana* et *Le Sacrement de l'Extrême-onction* destinées à l'église Saint-Nicolas⁵. Toutefois, ses réalisations les mieux documentées sont les peintures plafonnantes de l'hôtel de ville, exécutées entre 1717 et 1720⁶. Les livres de comptes communaux mention-

² Titre : *Célestine en prière devant le Christ en croix*. – Dimensions : 244 x 190 cm (source : l'inventaire du patrimoine réalisé par l'Institut royal du Patrimoine artistique)

Technique : peinture à l'huile sur toile.

³ Nous dressons ici les quelques éléments biographiques connus ainsi qu'un état de la question de l'attribution du *Christ en croix* à Jean Riga. HELBIG J., *Histoire de la peinture au pays de Liège*, Liège, 1873, p. 287-288. – HYMANS H., « Riga J. », dans *Biographie nationale*, t. XIX, Bruxelles, 1907, col. 333. – GOBERT Th., *Liège à travers les âges. Les rues de Liège*, t. II, Liège, 1925, p. 99 ; t. IV, p. 123 et 314. – SIRET A., *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*, t. II, Bruxelles, 1927, p. 202. – *Le dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*, Bruxelles, 1995, p. 852. – BÉNÉZIT E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1999, t. XI, p. 698.

⁴ Selon Théodore Gobert, « la plupart des artistes [...] qui avaient résidé en Italie, étaient successivement élus en qualité de maître de l'hôpital, "comme voyageur" ». En effet, la commission de direction de l'hôpital Saint-Jacques « était composée de vingt-quatre personnes dont la moitié était formée de "voyageurs", l'autre de bourgeois de Liège ». GOBERT Th., *op. cit.*, t. II, p. 99.

⁵ Selon J.-S. Renier, *Le Sacrement de l'Extrême-onction* aurait été réalisé pour l'église de Saint-Remacle-au-Mont, déjà disparue à la fin du XIX^e siècle. RENIER J.-S., *Catalogue des dessins d'artistes liégeois d'avant le XIX^e siècle possédés par l'académie des Beaux-Arts de Liège*, Liège, 1873, p. 87.

⁶ BORMANS S., « Extraits des comptes communaux de la cité de Liège », dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. VII, Liège, 1865, p. 375-438. – HELBIG J. et BRASSINNE J., *L'art mosan depuis l'introduction du christianisme jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. 2, Du début du XVI^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1911, p. 95. – LAFFINEUR-CREPIN M., « Contribution à l'étude de l'hôtel de ville de Liège », dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1976, n° 88, p. 1-73. – HENDRICK J., *La peinture au pays de Liège. XVI^e-XVII^e-XVIII^e siècles*, Liège, 1987, p. 232-234.

nent le paiement pour les peintures de la grande salle et du vestibule à l'étage. Hormis celles-ci, peu d'œuvres du maître sont conservées, perdues sans doute lors des événements tragiques de la fin du XVIII^e siècle, à moins que certaines œuvres anonymes ne doivent encore lui être rendues.

L'attribution de la *Célestine en prière devant le Christ en croix* à Jean Riga remonte à Jean-Simon Renier⁷. Elle sera reprise avec prudence trente ans plus tard par Théodore Gobert⁸. L'Institut royal du Patrimoine artistique conserve cette attribution dans son inventaire du patrimoine (cliché de l'autel et du tableau en 1957). Enfin, en 1974, *le patrimoine monumental de la Belgique* attribue ce tableau à N. J. Riga, confondant sans doute le père et le fils⁹.

En 1602, Marie Victoire Fornari fonde à Gênes l'ordre des annonciades célestes ou célestines, en l'honneur de la Vierge. Le père jésuite Bernardin rédige la règle de l'ordre à partir de la règle de saint Augustin. Outre les trois vœux religieux – pauvreté (individuelle), chasteté, obéissance – les célestines respectent une étroite clôture. Chaque communauté peut rassembler jusqu'à trente-trois religieuses et sept converses. Les célestines sont aussi surnommées Filles Bleues en raison de leur scapulaire et du manteau d'un bleu *céleste* qu'elles portent sur une robe blanche. Depuis l'Italie, l'ordre s'étend rapidement en France¹⁰ pour ensuite gagner nos régions, où sept couvents sont érigés : se succèdent les fondations de Tournai (1624), Liège-en-Île (1626), Mons (1628), Namur (1631) et Tongres (1640) dont la communauté déménagera plus tard à Liège, au faubourg d'Avroy (1677)¹¹.

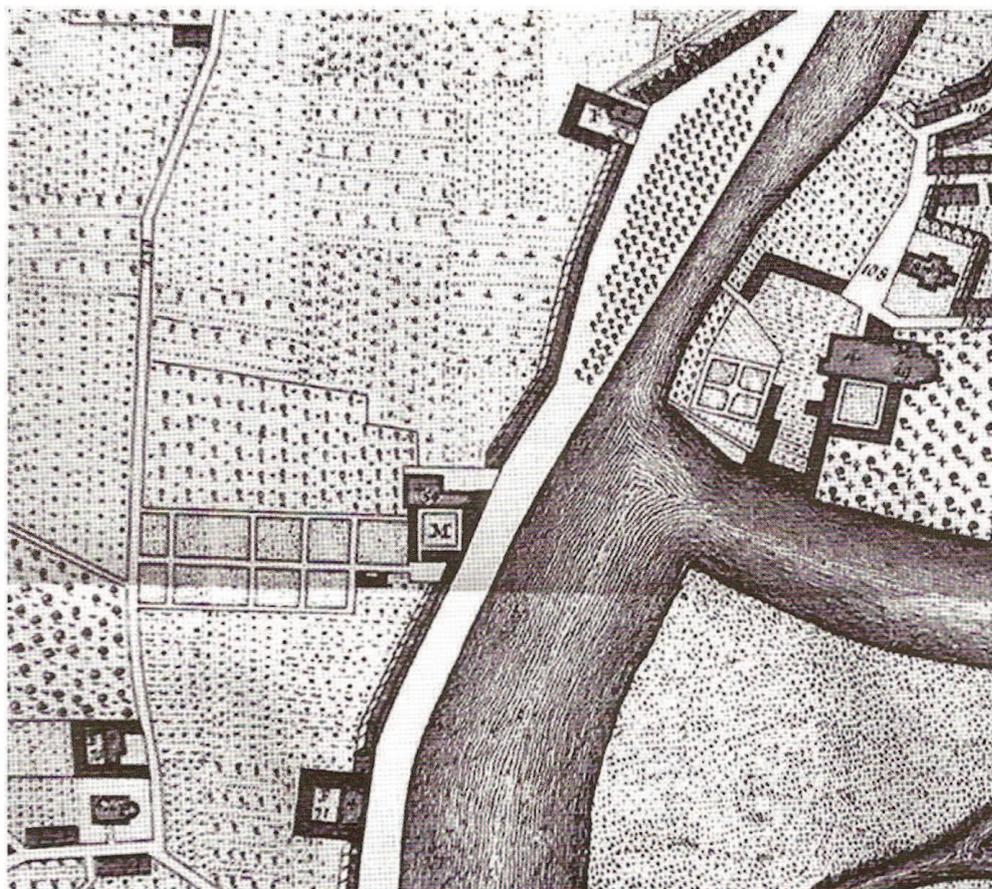
⁷ RENIER J.-S., *Inventaire des objets d'art renfermés dans les Monuments civils et religieux de la ville de Liège* (Mémoires de la Société d'Émulation de Liège, t. IX), Liège, 1893, p. 20-21.

⁸ GOBERT Th., *op. cit.*, t. II, p. 101.

⁹ *Le patrimoine monumental de la Belgique. 3, Province de Liège. Arrondissement de Liège. Ville de Liège*, Liège, 1974, p. 52

¹⁰ La zone de répartition des couvents des annonciades célestes en France correspond essentiellement à l'ancienne Lotharingie, comme nous l'a fait remarquer Marie-Élisabeth Henneau, professeur d'Histoire à l'Université de Liège et spécialiste des ordres religieux féminins au Moyen Âge et aux Temps modernes.

¹¹ Archives de l'État à Liège (AÉL), Fonds des célestines, n° 2, *Constitution des religieuses de l'annonciade sous la règle de saint Augustin*, [XVII^e siècle]. – MELZIO F., *La vie admirable de la bienheureuse mère Marie Victoire, fondatrice des religieuses de l'annonciade de Gennes*, trad. française du père Guyon, Lyon, 1631, livre II, chap. I et IX. – AÉL, Fonds des célestines, n° 64, *Jésus Maria Annonciata. Archiffres livre second. Appartenant au monastère des religieuses annonciade céleste de Tongre, présentement établies au couvent aux fauxbourg d'Avroy lez Liège, 1738-1794*. – Bibliothèque Royale (BR), Ms n° 19 612, [LALOIRE] Sœur Marie Françoise Augustine Joseph, *Histoire de l'établissement de l'ordre de l'annonciade céleste dans la ville de Liège*, [1746-1747], f. 472 sv. – Par leur vêtement, les annonciades célestes se distinguent de l'ordre français des annonciades ou Sœurs Rouges. WILMET Chanoine, « Fragment d'une histoire ecclésiastique (du comté et) du diocèse de Namur », dans *Annales de la Société Archéologique de Namur*, 1863-1864, n°8, p. 402. – FOURNIER P., « Annonciades célestes », dans *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, t. III, Paris, 1924, col. 410. – GOBERT Th., *op. cit.*,



[Figure 2 : Plan de la ville et faubourgs de Liège fait par le sieur Lambert Thonus, yngenieur avec privilège de son altesse serenissime eveque et prince de Liège, duc de Bouillon, marquis de Franchimont, comte de Loz, etc, 1730, détail.]¹²

Deux chroniques de la communauté des célestines d'Avroy sont conservées, parcourons-les dans l'espoir d'y trouver l'existence d'un autel, voire d'une œuvre de Jean Riga. Le couvent de célestines de Tongres est fondé en 1640 par la communauté de Tournai. Après plusieurs déménagements, elles achètent en 1651 une maison sise en la « *Heymelighenstraet* » et érigent une chapelle¹³. Un premier autel est dressé à *Jésus Christ* dans le chœur, aux environs de l'année 1670¹⁴. Après l'incendie de leur cloître de Tongres en 1677, les religieuses arrivent à Liège où elles finissent par

t. II, p. 299. – BRAGARD Ph., « Un joyau caché : le couvent des célestines », dans *Confluent*, n° 128, 1985, p. 31. – LIBERT M., *op.cit.*, p. 10-12.

¹² Extrait de GOBERT Th., *op.cit.*, t. I, dépliant. Le couvent des célestines sur Avroy est repris sous le numéro F 71, le couvent de Notre-Dame des Anges sous le numéro F 70 et le couvent des bénédictines sous le numéro F 55. Les augustins sont indiqués au numéro M 54. La lettre F précise qu'il s'agit de communautés féminines et la lettre M d'une communauté masculine.

¹³ BAILLIEN H., « Het verblijf der annunciaten te Tongeren (1640-1677) », dans *Het Oude Land Loon*, 1952, n° 7, p. 10, d'après Archives de l'État à Hasselt, registre n° 215, f. 305-312.

¹⁴ ULg, n° 1168, p. 41. Il est difficile de savoir si cet autel était orné d'une peinture. Même si c'était le cas, le tableau n'a certainement pas été réalisé par Jean Riga fils, car l'artiste n'était pas encore né à cette époque.

se fixer dix ans plus tard dans le faubourg d'Avroy, en la paroisse Sainte-Véronique, à proximité du couvent des augustines de Notre-Dame-des-Anges (figure 2) et de la communauté des bénédictines¹⁵. Un deuxième autel est alors mentionné, en 1734. Le tableau est réalisé par le R.P. Jérôme Bouhon, religieux des augustins et frère de la prieure Marie Thérèse (1714-1737). Cet homme enseigne aux sœurs à cultiver leur jardin, mais surtout à peindre, à vernir et dorer. Il vernit également l'escalier principal et toutes les portes d'un nouveau bâtiment du couvent¹⁶.

Enfin, la chronique indique qu'en 1778 les sœurs font dresser un autel dans le parloir d'en haut¹⁷. En somme, trois autels sont mentionnés dans les chroniques, mais aucun ne semble correspondre à l'autel conservé actuellement chez les bénédictines : le premier (milieu du XVII^e siècle) a sans doute été consumé dans l'incendie de Tongres, l'auteur du tableau du deuxième (1734) est connu, mais pas son sujet et enfin le dernier (fin du XVIII^e siècle) est déjà fort tardif.

Musicien et collectionneur, le chanoine Henri Hamal (1744-1820) dresse la liste des tableaux conservés notamment dans les couvents liégeois, suite à la visite des maisons religieuses en 1786¹⁸. Au couvent des célestines du faubourg d'Avroy, Henri Hamal ne mentionne aucun tableau représentant une célestine en prière devant un Christ en croix. Seul le maître-autel orné d'une *Visitation de sainte Élisabeth* peinte par Fisen retient l'attention du chanoine. Face à ce maigre résultat, nous nous sommes reportée aux quelques lignes consacrées aux tableaux conservés au couvent des célestines de Liège-en-Île. Curieusement, Henri Hamal y découvre une *Visitation de sainte Élisabeth*, peinte en 1714 elle aussi par Englebert Fisen¹⁹. En outre, deux tableaux de Jean Latour (la *Nativité* et l'*Adoration*

¹⁵ ULg, n° 1168, f. 55 et 201. – HÉLIN É., *La population des paroisses liégeoises aux XVII^e et XVIII^e siècles*, fasc. IV, Liège, 1959, p. 299 et 305. – HÉLIN É., *Le paysage urbain de Liège avant la révolution industrielle*, fasc. VI, Liège, 1963, p. 392-393. – LIBERT M., *op.cit.*, p. 29.

¹⁶ ULg, n° 1168, f. 295-196. – LIBERT M., *op.cit.*, p. 32.

¹⁷ AÉL, Fonds des célestines, n° 64, f. 70 et 123. Les parloirs sont des pièces aménagées pour permettre la rencontre au travers d'une grille entre la communauté cloîtrée et les visiteurs extérieurs. Au couvent des célestines de Mons, comme dans celui de Liège-Avroy, les parloirs s'étagaient sur deux niveaux.

¹⁸ HAMAL H., *Notice sur les objets d'art avec le nom des auteurs qui se trouvaient dans les églises de Liège en 1786*, publié par LESUISSE R., *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Mémento inédit d'un contemporain*, Liège, 1956, p. 82 et 84.

¹⁹ Sans doute Henri Hamal fait-il confusion entre les deux couvents de célestines liégeois. Théodore Gobert prétend de son côté que l'autel de la chapelle des célestines d'Avroy arborait une Annonciation de la Vierge, réalisée elle aussi par Englebert Fisen. GOBERT Th., *op.cit.*, t. II, p. 105. L'annonciation est présente régulièrement dans les tableaux des annonciades célestes, ordre particulièrement dévoué à la Vierge. Par exemple, le maître-autel du couvent des annonciades célestes de Turin (Italie), présentait une toile figurant l'annonciation. Archivio storico della città di Torino, Collection Simeom, série D (cartes et dessins), n° 1425, Maria Ludovico QUARINI (1736-1808), *Chiesa della SS. Annunziata [Célestine], prospetto dell'altare maggiore*, s.d. –

*des Mages*²⁰) et deux tableaux de François Racle sont exposés à l'époque dans la chapelle de la communauté.

Aucune trace donc du tableau et/ou de l'autel conservés aujourd'hui chez les bénédictines de la Paix-Notre-Dame.

Les autorités françaises suppriment le couvent des célestines en Avroy le 2 décembre 1796²¹. Parmi les dix religieuses de chœur et les cinq converses, quatre partent se réfugier à l'abbaye de la Paix-Notre-Dame où elles finiront par prendre le voile des bénédictines le 22 décembre 1822, lors de la résurrection de la communauté de la Paix-Notre-Dame²². Il est tout à fait probable que les célestines ont emporté au couvent voisin tout ce qui pouvait l'être. Preuve de la présence d'anciennes célestines à l'abbaye la Paix-Notre-Dame, les archives des bénédictines conservent encore un testament daté du 28 septembre 1828 et intitulé *Anciennes religieuses célestines retirées au couvent des bénédictines*²³, dans lequel les sœurs Élisabeth Kessels, Marie-Catherine Laloyaux et Dieudonnée Moreau lèguent leurs « biens immobiliers et mobiliers » à la communauté d'accueil, ainsi que tous leurs droits, rentes, frais et intérêts. Le renvoi au tableau n'est donc qu'implicite, car l'absence d'une description de ces biens « mobiliers » ne nous permet pas de conclure que le tableau de Riga et/ou l'autel en bois aient changé de propriétaire lors de la signature de ce testament.

En 1893, Jean-Simon Renier publie son inventaire des objets d'art conservés notamment dans les églises et chapelles conventuelles. Chez les bénédictines, il relève « au lambris de droite », la présence d'un « Christ en croix adoré par une sainte à genoux », jugeant le tout « d'un bel effet ». Il attribue le tableau à la même main que le grand autel de l'église Saint-

BARTOLI F., *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le piu rinomate città d'Italia...*, t. I, Milan, 1776, p. 5-6.

²⁰ Ces deux tableaux sont conservés en l'église paroissiale Saint-Christophe à Liège.

²¹ Le couvent des célestines d'Avroy est vendu le 19 février 1797 et est reconverti en pensionnat jusqu'en 1821, date à laquelle il est vendu à nouveau. La construction d'habitations et la création de la rue Sainte-Marie effacent en 1855 les dernières traces du couvent séculaire. CLERX P., « Notices sur les anciennes corporations religieuses, les églises, les monuments, etc. de la cité de Liège », dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 1865, t. 8, p. 293. – GOBERT Th., *op. cit.*, p. 105. – DARIS J., *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège (1724-1899)*, t. III, Liège, 1868-1899, p. 91. – DELRÉE C., « La maison de santé du quai d'Avroy, dite aussi des célestines (1827-1843) et les débuts de la maison de santé de Glain (1843-1850) », dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. XII, Liège, 1991, p. 163. – LIBERT M., *op. cit.*, p. 32, d'après HALKIN J., « Relevé des corporations religieuses du département de l'Ourthe supprimées par la loi du 15 fructidor an IV (1^{er} septembre 1796) », dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, t. 12, 1900, p. 234, n° 33.

²² GOBERT Th., *op. cit.*, t. II, p. 188. – *La Paix Notre-Dame à Liège: trois siècles de vie bénédictine à l'ombre de la Cité ardente 1627-1927*, préface de L. Wathelet, Liège, 1927, p. 109 et 116.

²³ L'acte précise aussi que les anciennes célestines sont alors incapables de signer le document, compte-tenu de « leur grand âge ». Archives de la communauté des bénédictines, carton III, papiers concernant la Maison et les Religieuses, documents des anciennes religieuses célestines.

Antoine, « c'est-à-dire à Riga, le jeune, de Liège »²⁴. Jean-Simon Renier n'identifie pas la femme agenouillée comme une religieuse, encore moins comme une annonciade céleste. Toutefois, il est le premier à prétendre que la toile fut réalisée par Jean Riga fils. L'emplacement de l'autel dans l'abbatiale n'est guère précis. À l'heure actuelle, seuls les bas-côtés de l'église sont couverts d'un lambris, sur une hauteur de presque deux mètres. Devons-nous penser que le tableau de Jean Riga était placé dans l'un de ces bas-côtés en 1893 ?

Il semblerait qu'au cours du XIX^e siècle la toile soit agrandie lors d'un rentoilage, sans doute pour l'adapter aux dimensions de l'autel en bois qui l'encadre aujourd'hui²⁵. Durant cette période, le tableau est installé dans le chœur même de l'abbatiale, face à la grille de clôture du chœur des religieuses. Il restera à cette place au moins jusqu'en 1926, comme le décrit Théodore Gobert²⁶. En outre, ce dernier précise que « le grand tableau » dont Riga « devrait » être l'auteur, « montrait une moniale agenouillée devant le Christ en croix »²⁷. L'emploi de l'imparfait nous laisse penser que peut-être Théodore Gobert aurait vu ou aurait eu connaissance (par la lecture de l'ouvrage de J.-S. Renier par exemple) de l'existence de la religieuse avant qu'elle ne soit recouverte. Nous pensons que les bénédictines ont fait recouvrir la religieuse pour conserver le Christ et récupérer l'œuvre pour leurs dévotions, mais aussi – et surtout – pour effacer cette présence étrangère.

Après son rentoilage au cours du XIX^e siècle, le tableau subit donc une nouvelle intervention : la célestine est recouverte entre 1893 et 1926. Au-dessus du portail d'entrée, à l'emplacement actuel de l'autel, les bénédictines font réaliser au cours du XIX^e siècle une peinture murale représentant le triangle de la Trinité et l'œil de Dieu²⁸. Cette œuvre a été mise au jour lors du déplacement du tableau en vue de sa restauration.

²⁴ RENIER J.-S., *Inventaire des objets d'art*, p. 20-21.

²⁵ Les traces du rentoilage sont encore visibles à l'œil nu aujourd'hui. Madame Lempereur et ses stagiaires ont situé la réalisation de cette opération dans le cours du XIX^e siècle, ce qui reste tout à fait cohérent avec l'arrivée du tableau dans la communauté des bénédictines. Le tableau du *Christ en croix* n'a donc pas été conçu pour l'autel.

²⁶ GOBERT Th., *op.cit.*, t. II, p. 101.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Informations recueillies auprès de sœur Jean-Baptiste, bénédictine au couvent de la Paix-Notre-Dame et de Monique Lempereur, restauratrice du Riga. La représentation de l'œil de Dieu fut étudiée par M. Hugues Folville, en charge de l'étude préalable à la restauration des décors peints de l'église. Il date cette œuvre du XIX^e siècle. Les bénédictines conservent des cartes postales datées de 1923 sur lesquelles cet œil de Dieu est encore visible. Outre l'ouvrage de Théodore Gobert, la présence de cette peinture murale confirme qu'au XIX^e siècle et même jusqu'en 1923 au plus tôt le tableau de Jean Riga ne se trouvait pas à son emplacement actuel.

Une photographie de l'IRPA présente l'état et l'emplacement de l'autel dans l'abbatiale en septembre 1957²⁹. Il occupe alors déjà la place qu'il connaît aujourd'hui, au-dessus du portique d'entrée. En effet, le sommet du fronton de ce portique est visible en bas de la photographie. Hormis l'absence de la célestine³⁰, nous relevons une autre différence entre cette photographie et l'état actuel de l'autel. Sur la corniche se trouvait un cartouche sans relief relié par des motifs de ferronnerie à deux obélisques.

Lors de la rénovation complète de l'église des bénédictines en 2002, Monique Lempereur, avec l'aide de ses stagiaires Catherine Hance et Karine Halloin, restaure le tableau alors en très mauvais état³¹. Une large balafre déchire le centre de la toile, le bord gauche et le bord supérieur ont été agrandis pour être adaptés à l'autel en bois, un large réseau de craquelures parsème la surface picturale, une salissure superficielle couvre l'ensemble de la toile. Les résines des vernis sont fragmentées, surtout dans la partie inférieure du tableau à cause de l'humidité, et les huiles sont oxydées. De nombreux surpeints apparaissent en périphérie, dans la partie inférieure et au niveau de la couture médiane horizontale de la toile. Sont visibles également des boursoufflures, certainement dues aux propriétés éminemment hygroscopiques de l'adhésif utilisé. Ces gonflements de la toile blanchissent la couche picturale³².

Après concertation des différents acteurs (religieuses, conseiller technique, architectes), les restauratrices sont intervenues de manière cohérente selon le budget alloué pour la restauration. Un nettoyage superficiel fait « apparaître les tensions de la toile dues aux surplus de peinture et les tractions entraînées par ce phénomène à divers endroits de la toile »³³. Le dévernissage et l'enlèvement des surpeints sont réalisés en une seule étape (figure 3), évitant ainsi d'introduire trop de solvant³⁴ au niveau des couches picturales et des couches de préparation. Celles-ci sont en effet fort craquelées et l'addition excessive de solvant aurait endommagé l'adhésif de doublage de la toile. Le fond noir opaque est difficile à ôter. Après cette opération, des détails sont apparus dans le bas du tableau, ainsi que de subtils tons rosés dans le ciel. De nombreuses lacunes comblées par

²⁹ Ce cliché est numérisé et est accessible en ligne sur le site de la photothèque de l'IRPA, repris au numéro B170765. Une brève description y est jointe.

³⁰ Signalons qu'en 1974 l'inventaire du patrimoine monumental relève l'existence d'un *Christ en croix* parmi le mobilier de l'abbatiale, puisque la célestine est évidemment encore recouverte à l'époque. *Le patrimoine monumental de la Belgique. 3, Province de Liège*, p. 52.

³¹ En 1957 déjà, l'IRPA signale le mauvais état de conservation de l'œuvre peinte.

³² Les données techniques ainsi que les détails de la restauration nous ont été fournis très aimablement par madame Monique Lempereur, restauratrice. Nous tenons à la remercier vivement.

³³ Extrait du rapport de réception fourni par Monique Lempereur.

³⁴ L'acétone, solvant pénétrant, mais volatile, a permis à l'équipe de restauration de travailler rapidement sans laisser de résidus pénétrants sur la couche picturale.

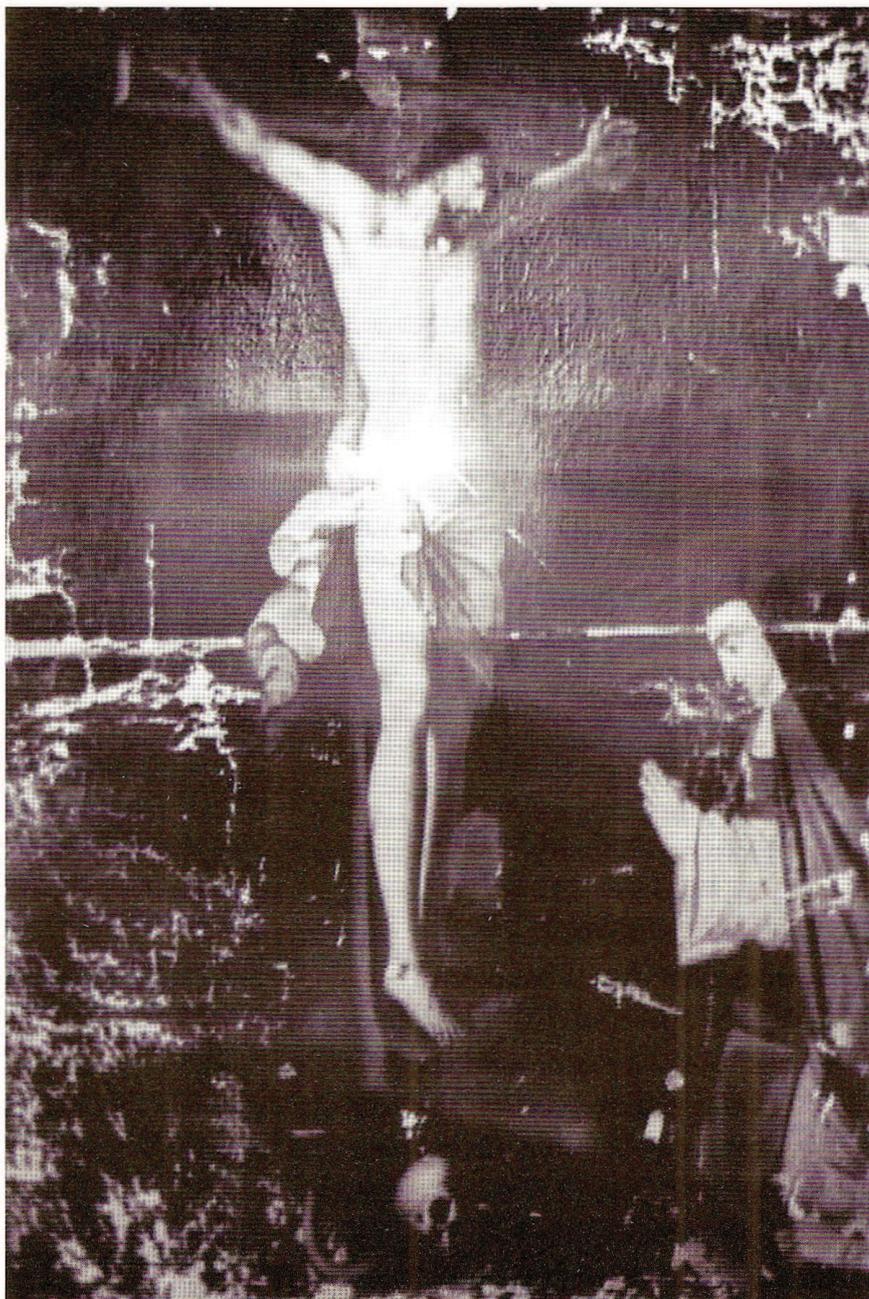


Figure 4 (ci-dessus) : Jean Riga (attribué à), *Célestine en prière devant le Christ en croix*, début du XVIII^e siècle, abbatale du couvent des bénédictines (Liège). Détail de la célestine lors du nettoyage.

Cliché Monique Lempereur, juillet 2002.

Figure 3 (à gauche) : Jean Riga (attribué à), *Célestine en prière devant le Christ en croix*, début du XVIII^e siècle, abbatale du couvent des bénédictines (Liège). Nettoyage du tableau achevé avant les retouches.

Cliché Monique Lempereur, juillet 2002.

un mastic ancien apparaissent³⁵. Mais la découverte de la célestine à la gauche du Christ est certes la plus remarquable (figure 4). Les restauratrices contactent aussitôt les responsables du chantier de l'église³⁶. Cette mise au jour soulève alors un grand débat parmi la communauté des bénédictines : faut-il laisser la célestine ou la recouvrir à nouveau ? Selon la déontologie de la conservation, Monique Lempereur conseille de conserver la célestine, ce qui est approuvé unanimement.

³⁵ Ce mastic s'étendait d'ailleurs partiellement sur les couches picturales originales.

³⁶ Cette équipe était composée de l'architecte, des religieuses responsables de la restauration, Nadine Reginster de la Région wallonne et d'Hugues Folville (conseiller technique).

Pour assouplir les vieux mastics qui créent des tensions dans la toile, les restauratrices posent un enduit à base de cire adhésive et éliminent les surplus et les débordements de ceux-ci. Les retouches sont exécutées à l'aide de pigments et d'un vernis à retoucher *paraloid* sur une base de gouache. La restauration est ensuite achevée avec la pose de deux couches de vernis successives. Le premier vernis à base de résine *damar* est appliqué au pinceau. Le second est composé de Laropal K80 et est posé au compresseur en film très fin, afin de protéger la première couche de l'oxydation.

« Sur un plan strictement technique, on peut affirmer avec certitude que la célestine est contemporaine à la création de l'œuvre ; elle ne peut pas avoir été ajoutée ultérieurement, puisque sous la couche picturale, on tombe directement sur la couche de préparation, identique au reste du tableau »³⁷. En somme, le Christ et la célestine ont été réalisés au cours de la même période. La célestine a donc été prévue dès le stade de la composition, mais l'œil attentif sera heurté par son modelé, moins subtil que celui du Christ. L'hypothèse de Monique Lempereur avancerait que la célestine n'a pas été achevée par le peintre lui-même³⁸.

Comme nous l'avons évoqué précédemment, la toile a été agrandie pour être adaptée à l'encadrement de bois lors d'un rentoilage au XIX^e siècle³⁹. Seule la toile est directement reliée à la communauté des célestines par son iconographie.

L'autel

L'autel est entièrement réalisé en bois recouvert d'une couche de peinture brune. Au centre, deux colonnes corinthiennes identiques encadrent le tableau de part et d'autre. Les tiers inférieurs de leurs fûts sont sculptés de chutes de fruits et de cartouches de cuirs découpés, suspendus par des cuirs ou des bandes plates imitant les ferronneries. Les deux colonnes soutiennent un entablement composite comprenant une frise surplombée d'une corniche saillante. La première est sculptée d'une arabesque où rinceaux et cornes d'abondance se prolongent pour former des courbes et des contre-courbes parfaitement symétriques. De part et d'autre du linteau, deux visages d'angelots souriants surmontent les deux chapiteaux des colonnes.

³⁷ Extrait du rapport de réception provisoire, fourni par Monique Lempereur.

³⁸ Nous ne nous aventurerons pas davantage sur ce sujet et préférons renvoyer au travail de Pierre-Yves Kairis, qui publiera prochainement un article sur l'œuvre des Riga, père et fils.

³⁹ Pour des raisons esthétiques, techniques et budgétaires, la remise aux dimensions d'origine n'est pas opérée.



Figure 5 (à gauche) : Détail de la partie inférieure de l'autel représentant un ange tenant une palme, abbatale du couvent des bénédictines (Liège). Cliché Charles Piront, octobre 2007.



Figure 6 (à droite) : Détail du tabernacle, abbatale du couvent des bénédictines (Liège). Cliché Charles Piront, octobre 2007.

La corniche horizontale est soulignée d'un corps de deux moulures successives : une frise en quart de rond ornée d'oves et une frise de denticules. Une paire de pots à feu posés sur des dés surplombent la corniche, dans le prolongement des colonnes. Le tout est déposé sur un tabernacle composé de trois parties saillantes. La partie centrale recelait sans doute les hosties, car elle pouvait être verrouillée à clé. En façade, les deux parties latérales sont sculptées d'anges tenant la palme du martyr (figure 5), tandis que l'élément central présente le christ dans une niche, entouré de deux termes (figure 6). Les autres panneaux du tabernacle sont sculptés de cartouches bordés d'enroulements de cuirs découpés⁴⁰.

Durant tout le XVI^e siècle, de nombreux artistes du Nord, à la fois architectes, dessinateurs et graveurs, se déplacent en Italie pour y compléter leur formation en copiant les monuments antiques, telle la *Domus Aurea*

⁴⁰ Notons que les montants verticaux de l'encadrement sont chacun munis de deux paires de petits anneaux en bois. Deux sortes de mortaises percent la tranche aux emplacements des anneaux. Nous pourrions avancer l'hypothèse selon laquelle des charnières permettaient d'articuler des volets à l'autel. Dans ce cas, les colonnes corinthiennes devaient empêcher une fermeture complète de ces volets. Ce qui est certain, c'est que l'autel tel qu'il est conservé actuellement est incomplet, depuis 1957 au moins (comme on peut le voir sur le cliché de l'IRPA).

de Néron (Rome). Parmi eux, citons Cornelis Floris⁴¹, Hans Vredeman de Vries⁴² en Flandre et en Allemagne, Jacques Androuet du Cerceau⁴³ en France. À partir des dessins des édifices antiques, ils produisent de nouveaux ornements et enrichissent le vocabulaire artistique en croisant l'apport de l'Italie aux tendances artistiques du Nord. Les motifs des ferronneries, des cuirs découpés enchevêtrés, des grappes de fruits, de *putti* et d'animaux prennent vie dans des compositions foisonnantes. Cette horreur du vide rejette progressivement les règles et les canons artistiques de la Renaissance (structure, rigueur, clarté de la composition) pour orienter l'art vers le maniérisme. Gravés et diffusés dans tout le Nord de l'Europe, leurs traités remporteront un succès considérable au point d'être reproduits dans les œuvres d'art, de l'architecture aux arts décoratifs⁴⁴.

En l'absence d'une étude dendrochronologique, l'ornement peut permettre d'établir une datation relative de l'autel en bois et d'identifier la zone géographique où celui-ci fut produit. Certains motifs sculptés (le vocabulaire), mais aussi la composition (la grammaire) de ces ornements sont significatifs.

Relevons les motifs de cuirs découpés et les cartouches, les chutes de fruits les rinceaux sur le linteau, les termes, les colonnes à chapiteaux corinthiens ainsi que la corniche saillante soutenue d'oves et de denticules. Tous ces ornements sont agencés dans une composition sobre et structurée par les lignes verticales des colonnes et les lignes horizontales du tabernacle et de l'entablement. Les ornements en cuirs découpés rappellent les rouleaux et s'inspirent des formes de la nature. Leur caractère tridimensionnel se prête admirablement pour animer les surfaces, en architecture comme dans les autres arts, la peinture y compris⁴⁵. Durant le maniérisme puis le baroque,

⁴¹ De retour après son séjour à Rome en 1538, Cornelis II Floris dessina les plans des arcs de triomphe éphémères destinés à la Joyeuse Entrée de Charles Quint à Anvers en 1549. Il est également le maître d'œuvre de l'Hôtel de ville d'Anvers érigé entre 1561 et 1566. Sculpteur, il est reconnu pour ses gravures d'ornements de grotesques et de bandes plates (ou motifs de ferronneries), publiés essentiellement à Anvers, tels *Veelderley Veranderinghe van Grotissen ende Compartimenten* (1556) et *Veelderley nieuwe Inventien van Antycksche* (1557). HUYSMANS A., VAN DAMME J., VAN DE VELDE C. et VAN MULDER Chr., *Cornelis Floris (1514-1575). Beelhouwer, architect ontwerper*, Bruxelles, 1996. – GRUBER A. (dir.), *L'art décoratif en Europe. 1, Renaissance et maniérisme*, Paris, 1993, p. 365-372.

⁴² Hans Vredeman de Vries (1526-1604) fut l'un des ornementistes anversois les plus féconds et ses recueils furent réédités à maintes reprises et utilisés par les sculpteurs, mais aussi les jardiniers, menuisiers, les orfèvres jusqu'au XVIII^e siècle. GRUBER A. (dir.), *op. cit.*, p. 235. *Idem.*, p. 130, 351-352, 365-372, 403, 408 et 414.

⁴³ À la suite de ses deux séjours à Rome en 1533 et 1544, Jacques Androuet du Cerceau (1510/1512-après 1584) publia en France en 1550 un recueil de décors variés, repris sous le titre *Grottesques*. Il réalisa ensuite des gravures sur l'architecture antique puis les stucs de Fontainebleau, souhaitant aussi produire ces modèles ornementaux dans le mobilier et l'orfèvrerie. *Idem.*, p. 126.

⁴⁴ *Idem.*, p. 130, 351-352, 365-372, 403, 408 et 414.

⁴⁵ Les phylactères et banderoles en sont un bon exemple.

ce décor prendra une plasticité croissante jusqu'à devenir un élément organique. Maîtrisés dans des panneaux compartimentés du tabernacle, les ornements et les cartouches de cuirs découpés restent toutefois discrets sur l'autel du tableau de Jean Riga. Repris depuis l'Antiquité, les rinceaux sont très fréquents sur les édifices de la Renaissance et perdurent toujours au-delà de 1550, même s'ils cèdent la place à de nouveaux ornements⁴⁶. Sur l'autel, les rinceaux sont cantonnés au linteau au profit des motifs de cuirs découpés et des cartouches sur les autres surfaces. Les termes soutenant des chapiteaux ioniques sont issus de l'Antiquité revue au travers du filtre de la Renaissance. Sur l'autel de Liège, ils encadrent la figure du Christ. Leurs tuniques aux plis saillants ainsi que leurs coiffures semblent animées. Quant aux colonnes à chapiteaux corinthiens et l'entablement composite (caractérisé par une frise de rinceaux, des rangées de denticules et d'oves sous une corniche saillante), ils sont issus directement des carnets de croquis⁴⁷ copiant les édifices antiques. En somme, le vocabulaire ornemental de l'autel puise dans l'Antiquité, la Renaissance italienne, mais témoigne d'une légère tendance aux formes courbes et dynamiques, basculant ainsi dans le maniérisme du répertoire décoratif de Cornelis Floris par exemple. Il apparaît clairement que l'artiste qui réalisa l'autel avait connaissance des traités et des recueils d'ornements maniéristes. Considérons enfin la structure claire et la composition de cet ensemble sculpté. Les décors occupent une place restreinte et sont compartimentés. Nous pouvons donc conclure que le ou les auteurs de cet autel adoptent le vocabulaire, mais non la grammaire des maniéristes. L'autel fut probablement produit à l'écart des grands centres flamands (Anvers), même si la qualité des sculptures laisse deviner le travail d'un artiste nordique expérimenté et au fait des innovations de son temps, oscillant entre plasticité des ornements et composition ordonnée. Ou peut-être cette sobriété de la structure correspondant-elle déjà à une orientation plus *classicisante* de l'art du XVII^e siècle et la mise en avant des ordres architecturaux pour plus de clarté et de symétrie.

Toutefois, nous n'écartons pas la possibilité que cet autel soit une production du XIX^e siècle copiant ou pastichant l'art maniériste, ainsi que l'état de conservation impeccable et l'uniformité des surfaces pourraient l'indiquer. Le bois semble être recouvert de peinture brune, mais l'emplacement actuel de l'autel et la difficulté de l'approcher rendent le débat difficile à trancher.

⁴⁶ GRUBER A. (dir.), *op. cit.*, p. 143.

⁴⁷ Tel le *Codex escurialensis*, conservé à la Biblioteca del Real Monasterio (Escorial, Espagne). Le folio 21, publié dans GRUBER A. (dir.), *op. cit.*, p. 154, présente un dessin qui est à peu de choses près la réplique de l'entablement de l'autel de Liège.

Si l'on suit l'hypothèse selon laquelle l'autel daterait du XVI^e siècle, celui-ci serait donc plus ancien que la toile elle-même. Quoi qu'il en soit, comme nous l'avons évoqué précédemment, la toile fut agrandie pour être adaptée à l'encadrement de bois lors d'un rentoilage au XIX^e siècle. Les annonciades célestes ne furent probablement pas les commanditaires de l'autel : au XVI^e siècle, l'ordre n'existait pas encore et n'existait plus au XIX^e siècle dans nos régions. L'autel et le tableau furent donc réalisés séparément à des époques différentes pour ne former un ensemble hétérogène qu'au XIX^e siècle.

Conclusion

Malheureusement, malgré la diversité des sources, le tableau comme son encadrement ne nous livrent pas tous leurs secrets. Il est fort probable que les deux ne furent réunis qu'au XIX^e siècle, lorsque le tableau des célestines devint possession de la communauté des bénédictines. Bien que l'occasion de faire ériger différents autels n'ait pas manqué aux annonciades célestes à Tongres et au faubourg d'Avroy, l'œuvre attribuée à Jean Riga par Jean-Simon Renier n'a jamais été présentée au temps des annonciades célestes dans son encadrement actuel. L'existence de la célestine sur le tableau est le seul lien avec l'un des deux couvents de cet ordre présent à Liège sous l'Ancien Régime.

Cet état de la question montre combien l'histoire du tableau et celle de l'autel demeurent incomplètes. Réalisé par un artiste peu connu et assez discret dans l'histoire de la peinture liégeoise, le tableau n'est pas mentionné précisément dans les chroniques de la communauté des célestines d'Avroy⁴⁸, pas plus que son peintre d'ailleurs. Les sources écrites de ces deux derniers siècles se contredisent parfois et leur recoupement aboutit souvent à des impasses. Henri Hamal (1786) ne répertorie aucun *Christ en croix* dans les deux couvents des annonciades célestes. Jean-Simon Renier (1893) attribue le tableau à Jean Riga, sans toutefois identifier la femme agenouillée. Théodore Gobert (1926) la présente comme une moniale. Aucun de ces auteurs ne parle de l'autel. Seuls le cliché de l'IRPA et la restauration du tableau peuvent nous donner de plus amples détails sur les épisodes de la vie de ces deux éléments hétérogènes, après la suppression des annonciades célestes. Or ces deux sources ne sont finalement que très récentes dans l'histoire du tableau comme de son encadrement actuel.

⁴⁸ Nous nous sommes surtout focalisée sur la communauté des célestines de Liège-Avroy, ainsi que le bon sens et la proximité du couvent des bénédictines le conseillaient. Toutefois, un examen de la chronique de la communauté de Liège-en-Île n'a pas apporté de meilleurs résultats.

Témoin de la présence des célestines dans la principauté, la valeur patrimoniale du tableau conservé chez les bénédictines reste incontestable. À l'heure où tous les couvents liégeois de l'ordre des annonciades célestes ont totalement disparu, cette œuvre méritait de sortir de l'oubli. Sa récente restauration lui assure désormais un long et bel avenir⁴⁹.

⁴⁹ Nous remercions Philippe Bragard pour ses conseils et la relecture de cet article, Monique Lempereur pour ses précieuses informations sur la restauration, Caroline Heering pour ses judicieuses observations sur l'ornementation de l'autel ainsi que sœur Jean-Baptiste et sœur Petra de l'abbaye la Paix-Notre-Dame de Liège.