

# B U L L E T I N

des  
MUSÉES ROYAUX  
D'ART ET D'HISTOIRE  
PARC DU CINQUANTENAIRE  
BRUXELLES

van de  
KONINKLIJKE MUSEA VOOR  
KUNST EN GESCHIEDENIS  
JUBELPARK  
BRUSSEL

TOME / DEEL 85/86

2014/2015

*Conseil de rédaction – Redactieraad:*

Werner Adriaenssens, Anne-Emmanuelle Ceulemans, Wouter Claes, Géry Dumoulin, Cécile Evers,  
Serge Lemaitre, Natacha Massar, Bruno Overlaet, Emile Van Binnebeke

*Secrétariat de rédaction – Redactiesecretariaat:*

Wouter Claes

Toute correspondance concernant les textes doit être adressée au Secrétariat de rédaction, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Parc du Cinquantenaire 10, B-1000 Bruxelles.

Alle briefwisseling betreffende teksten dient gericht tot het Redactiesecretariaat, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Jubelpark 10, B-1000 Brussel.

Imprimerie – Drukkerij : Fedopress, Brussel-Bruxelles

ISSN: 0776-1414

© Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles

Cet ouvrage ne peut être reproduit ou divulgué, même partiellement, par quelque moyen que ce soit, sans autorisation écrite préalable de l'éditeur.

© Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel

Niets van deze uitgave mag door middel van druk, fotokopie, microfilm of welke andere wijze ook worden verveelvoudigd of openbaar worden gemaakt zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

**L'ART  
MOSAN  
(1000-1250)**

UN ART ENTRE  
SEINE ET RHIN ?  
RÉFLEXIONS, BILANS, PERSPECTIVES

Actes du colloque international  
Bruxelles-Liège-Namur  
7-8-9 octobre 2015

Sous la direction de  
Sophie BALACE, Mathieu PIAVAUX & Benoit Van DEN BOSSCHE

Avec l'assistance de  
Wouter CLAES

## L'art mosan (1000-1250)

Un art entre Seine et Rhin ? Réflexions, bilans, perspectives

Colloque international tenu du 7 au 9 octobre 2015 à :

Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire

Liège, Musée Grand Curtius

Namur, Université de Namur, Faculté de Philosophie et Lettres

Comité scientifique :

Sophie BALACE (Musées royaux d'Art et d'Histoire)

Alain DIERKENS (Université Libre de Bruxelles)

Nicolas SCHROEDER (Université Libre de Bruxelles)

Benoit VAN DEN BOSSCHE (Université de Liège)

Mathieu PIAVAUX (Université de Namur)



## TABLE DES MATIÈRES

## INHOUDSTAFEL

Sophie BALACE, L'art mosan : regard historiographique	9
Xavier BARRAL I ALTET, La notion de <i>Kunstlandschaft</i> , ses précédents, son évolution et son application à l'art mosan	23
Marc SUTTOR, La Meuse et le « pays mosan », contexte économique et social (1000-1250)	35
Marcello ANGHEBEN, Les staurothèques mosanes et la liturgie eucharistique	43
Hélène CAMBIER, Étude du décor filigrané dans l'orfèvrerie rhéno-mosane et du nord de la France, XII <sup>e</sup> -XIII <sup>e</sup> siècles : quelques perspectives	59
Jacqueline LECLERQ-MARX, Autour de la Bible de Floreffe (région mosane, c. 1160) : questions d'iconographie	71
Frédéric TIXIER, Un artiste « mosan » à l'abbaye de Saint-Bertin au XII <sup>e</sup> siècle ? L'œuvre du Maître de Zacharie le Chrysopolitain	85
Cécile OGER & Helena CALVO DEL CASTILLO, Analyse technologique de l'Évangélaire d'Averbode : pour une nouvelle approche de l'enluminure mosane	99
Emanuelle MERCIER, Matériaux et techniques de la sculpture mosane de la première moitié du XIII <sup>e</sup> siècle	109
Michel LEFFTZ, Autour de la <i>Sedes Sapientiae</i> de l'église Saint-Jean à Liège (1 <sup>ère</sup> moitié du XIII <sup>e</sup> siècle) : réévaluation de la chronologie et nouvelles propositions d'attributions dans la sculpture mosane	123
Benoît VAN DEN BOSSCHE, Les ivoires ottoniens et saliens réputés liégeois : approches croisées	141
Antoine BAUDRY, La sculpture monumentale romane en région mosane : œuvres méconnues et méthodologies novatrices	157
Mathieu PIAVAUX, Le <i>Westbau</i> de l'église Sainte-Croix à Liège et l'architecture romane tardive dans l'ancien diocèse de Liège	175

Friederike DHEIN, Zwei monumentale Neubauprojekte im hochmittelalterlichen Lüttich: die sogenannten Westchorhallen von Saint-Jacques und Saint-Barthélemy	191
Julie DURY, Dans les limites du diocèse de Liège : le réseau des paroisses et son architecture religieuse de 1000 à 1250	203
Christine DESCATOIRE & Marc GIL, Transferts artistiques entre le nord de la France – de la Flandre du nord à la Champagne – et l'espace mosan (XI <sup>e</sup> -XIII <sup>e</sup> siècle)	217
Laurence TERRIER ALIFERIS, Nicolas de Verdun à Reims : diffusion de l'art mosan et développement du style 1200	235
Liste des auteurs - Lijst van auteurs	247

## Préface

Ce volume spécial du Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire compile différents articles issus des communications données à l'occasion du colloque tripartite organisé du 7 au 9 octobre 2015, au Musée Art & Histoire, au Grand Curtius à Liège, et à l'UNamur :

« L'art mosan (1000-1250). Un art entre Seine et Rhin ? Réflexions, bilans, perspectives »

Le titre choisi pour ces trois journées d'études n'était évidemment pas anodin ; il traçait d'emblée le canevas sur lequel devaient prendre appui les différents orateurs, le point d'interrogation se voulant révélateur d'une démarche intentionnelle. Ce projet est en effet né d'un questionnement : Qu'en est-il de nos jours de l'art mosan ? Cette appellation tient-elle encore la route ? Reste-t-elle valide et si oui, dans quelle mesure ?

Ce projet entendait réunir des chercheurs de pédiées très différents, certains jouissant d'une réputation internationale, d'autres étant encore pratiquement novices dans le domaine, en leur donnant l'occasion de présenter leurs recherches et de confronter leurs différents points de vues et méthodologies. Des sujets aussi variés que l'orfèvrerie, la miniature, l'architecture, et la sculpture, mobilière et monumentale, y furent abordés, l'approche des différents orateurs étant tour à tour axée sur des méthodologies propres à l'histoire et à l'histoire de l'art, à l'archéologie, à l'archéométrie, etc.

Outre les différents auteurs de cet ouvrage, nous tenons à remercier collectivement et nommément les personnes et les institutions qui nous ont apporté leur aide lors de l'organisation du colloque et de la publication du volume d'actes. Nous songeons en premier lieu au Musées royaux d'Art et d'Histoire (Bruxelles), au Musée Grand Curtius (Liège), à l'Unité de recherches Transitions – Moyen Age et Première Modernité (ULiège), et au Groupe de Recherche AcanthuM (UNamur). Nous tenons également à remercier pour leur soutien matériel et financier Wallonie-Bruxelles International, le F.R.S.-FNRS, l'école doctorale 4 HISTAR, les Amis des MRAH et les Amis du MARAM. Enfin, nous exprimons personnellement toute notre gratitude au professeur Alain Dierkens (ULB), à Hélène Cambier (UNamur) et Pauline Bovy (Dpt Tourisme et culture de la Ville de Liège) et à Gaëtan Georges (Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles) pour leur aide scientifique et matérielle.

Les éditeurs





## Les ivoires ottoniens et saliens réputés liégeois : approches croisées

Benoît VAN DEN BOSSCHE

**RÉSUMÉ** – De la fin du X<sup>e</sup> siècle au milieu du XII<sup>e</sup>, un beau nombre de plaques d’ivoire pour la plupart destinées à orner des plats de reliure ont été fabriquées pour des institutions religieuses sises à Liège et ailleurs dans le diocèse. Plusieurs de ces plaques sont, à l’instar de l’ivoire « à petites figures » des Musées royaux d’Art et d’Histoire (MRAH) montrant diverses scènes évangéliques, célèbres. Mais depuis de nombreuses années, la recherche sur les ivoires ottoniens et saliens associés à Liège stagne. Pour sortir de l’impasse, nous proposons que quelques nouvelles pistes, pour certaines brièvement empruntées il y a quelque temps, soient exploitées. Il faudrait cependant que ces nouvelles pistes soient exploitées non plus dans la perspective de confirmer ou d’infirmier le détail des hypothèses de datation et d’attribution déterminant la recherche depuis Adolph Goldschmidt (1918), mais afin de développer un nouveau paradigme d’interprétation et, partant, un nouveau type de discours. Les trois pistes ici proposées sont : la recontextualisation des ivoires dans la production artistique ottonienne et salienne par le biais de leur étude iconographique ; l’étude de la circulation des formules de composition d’une part, des motifs iconographiques, décoratifs et stylistiques d’autre part ; les analyses de laboratoire.

**SAMENVATTING** – Tal van ivoren plaatjes, die voor het merendeel bestemd waren ter versiering van de platten van boekbanden, werden tussen het einde van de 10<sup>de</sup> eeuw en het midden van de 12<sup>de</sup> eeuw vervaardigd voor de religieuze instellingen gevestigd in Luik en elders in het bisdom. Verschillende van deze plaatjes lijken op het ivoor ‘met kleine figuren’ van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (KMKG) en vertonen diverse bekende evangelische scènes. Sinds meerdere jaren is er geen vooruitgang in het onderzoek naar de Ottoonse en Salische ivoeren die met Luik in verband gebracht kunnen worden. Om uit deze impasse te raken stellen we slechts enkele nieuwe te volgen pistes voor. Deze nieuwe pistes mogen niet aangewend worden met de bedoeling om de hypothesen voor de datering en de toewijzing, die het onderzoek bepalen sinds Adolph Goldschmidt (1918), te bevestigen of te weerleggen, maar om een nieuw paradigma te ontwikkelen voor de interpretatie en om een nieuwe discussie te openen. De drie pistes die hier worden voorgesteld zijn de volgende: het terug in de context plaatsen van de ivoeren uit de Ottoonse en Salische artistieke productie aan de hand van iconografische studie; de studie van de verspreiding van de samenstellingsformules enerzijds en van de iconografische, decoratieve en stilistische motieven anderzijds; laboanalyses.

De la fin du X<sup>e</sup> siècle au milieu du XII<sup>e</sup>, un beau nombre de plaques d’ivoire pour la plupart destinées à orner des plats de reliure ont été fabriquées pour des institutions religieuses sises à Liège et ailleurs dans le diocèse. Plusieurs de ces plaques sont, à l’instar de l’ivoire de la crucifixion conservé au trésor de la basilique de Tongres (Teseum), célèbres (Fig. 1). Elles ont été régulièrement citées et reproduites dans la littérature scientifique consacrée à l’art ottonien (962-1024) et salien (1024-1125), en particulier dans des catalogues d’exposition<sup>1</sup>.

Mais depuis plusieurs années, depuis de nombreuses années, la recherche sur les ivoires ottoniens et saliens associés à Liège stagne<sup>2</sup>. Cette stagnation s’explique par trois raisons :

- La première est « constitutive », en ce sens qu’elle a son origine dans la constitution même du groupe. En isolant, au début du XX<sup>e</sup> siècle, les ivoires sculptés pour des institutions liégeoises et en les constituant ainsi en un groupe (*Lütticher Gruppe*) indépendant d’autres groupes d’ivoires, le brillant

<sup>1</sup> Parmi les catalogues d’exposition qui eurent lieu il y a plusieurs décennies, on peut citer : STIENNON & LEJEUNE 1972, notamment p. 220-223, n° F8-13 (A. von Euw). Parmi les catalogues de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, voir notamment : BRANDT & EGGBRECHT 1993, en particulier p. 215-216, 427-429, n° VI-83 (R. Kahsnitz). Parmi les catalogues plus récents, voir entre autres : STIEGEMANN & KROKER 2009, en particulier p. 476-484, n° 199-I (C. Bayer).

<sup>2</sup> Sur la base de ce constat, le *Historisches Kolleg* de Munich nous a permis de mener des recherches au *Zentralinstitut für Kunstgeschichte* dans le cadre d’une « résidence » pendant le 1<sup>er</sup> semestre de l’année académique 2013-2014. Que les responsables du collège soient ici remerciés. Un premier exposé rendant compte des résultats de nos recherches a été donné le 25 novembre 2013 au collège même (*Die ottonische und salische Elfenbeinskulptur: der Fall Lüttich*). Un deuxième exposé, visant à situer les ivoires réputés liégeois dans une tradition remontant à l’époque paléo-chrétienne, a été donné le 21 août 2015 au Musée Grand Curtius lors des Nouvelles Journées mosanes ; un article, encore à paraître, a été rédigé à cette occasion : VAN DEN BOSSCHE, (à paraître) ; cet article recoupe en partie celui que nous publions ici.

historien de l'art Adolph Goldschmidt<sup>3</sup>, les a en quelque sorte déconnectés du réseau. Ils n'ont plus été analysés en relation avec les ivoires ottoniens et saliens associés à d'autres centres. Le contexte dans lequel on a tâché de comprendre les ivoires réputés liégeois est ainsi devenu exclusivement liégeois ou, du moins, mosan – encore cet adjectif est-il, pour les ivoires, moins souvent utilisé que pour les orfèvreries ou la sculpture sur bois, par exemple.

- La deuxième raison est d'essence régionaliste voire nationaliste. Très tôt, les historiens liégeois de l'art se focalisèrent sur l'ivoire de Notger<sup>4</sup> (Fig. 2). Celui-ci est en effet censé montrer le premier prince-évêque de Liège. À Liège, Notger fut très tôt considéré comme un héros « principautaire » (c'est-à-dire lié à la principauté de Liège disparue à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, envers laquelle certains Liégeois éprouvent une sorte de nostalgie). En Belgique, Notger fut rapidement adopté au titre de héros national ; il est d'ailleurs représenté en pied parmi les aïeux de l'état belge dans l'auditoire du sénat, à Bruxelles. L'intérêt presque obsessionnel porté à l'ivoire de Notger depuis les années septante du XX<sup>e</sup> siècle – qu'il se soit agi de soutenir son origine liégeoise, ou au contraire de la réfuter – est enraciné dans cette héroïsation du prince-évêque ottonien. S'intéressant exclusivement à l'ivoire de Notger, les chercheurs n'y virent bientôt plus que des caractéristiques le différenciant non seulement des autres ivoires de l'époque ottonienne en général, mais aussi, finalement, des ivoires du groupe réputé liégeois. À prendre un peu de recul, cette évolution dans l'appréciation de l'ivoire de Notger est loin d'être surprenante. Dans le domaine de l'histoire de l'art, les études commencent souvent par des rapprochements d'œuvres sur la base de traits stylistiques qu'elles sont supposées partager. Des groupes sont ainsi constitués. Mais presque toujours, dans un deuxième temps, les historiens de l'art se penchent plus avant sur telles ou telles pièces de tels ou tels groupes, qui leur semblent, du coup, uniques et, d'une certaine manière, incomparables. Des œuvres typiques deviennent ainsi des œuvres uniques, des *unica*. Ainsi l'ivoire de Notger a-t-il fini par être complètement isolé du reste de la production ottonienne réputée liégeoise. Quand, après un certain temps, les historiens de l'art cherchent à re-contextualiser des œuvres qu'ils ont isolées, ils le font généralement en tâchant de les replacer ailleurs que dans le contexte dont ils les ont fait sortir. Il a ainsi été proposé de ne plus dater l'ivoire de Notger de l'époque de ce prince-évêque mais du début du XII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>, ou encore de la fin de ce XII<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>... sinon un peu avant<sup>7</sup>. Au sujet de l'iconographie, il a été écrit que le personnage agenouillé ne représenterait pas Notger, mais plutôt le roi David. Quant à l'inscription, elle serait l'œuvre d'une sorte de faussaire du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Il ne s'agit pas de discuter ici ces hypothèses originales. Nous voulons plutôt mettre en évidence une sorte de fixation dont l'ivoire de Notger a fait l'objet, qui a entraîné un désintérêt pour les autres ivoires associés à Liège.
- La troisième raison qui explique la stagnation de la recherche sur les ivoires associés à Liège, est liée à un travers que partagent bien des historiens de l'art. Ils n'envisagent pas de comprendre les œuvres sur lesquelles ils se penchent, autrement qu'en les sériant dans des corpus et en les attribuant à des mains. Les ivoires réputés liégeois ont ainsi été considérés comme un groupe d'œuvres taillées sinon par un même sculpteur, tout au moins dans un atelier localisé à Liège. Les spécialistes cherchèrent à compléter ou à amender le corpus mis au point par Adolph Goldschmidt, le considérant comme le catalogue raisonné de l'œuvre d'un artiste ou, en tout cas, d'un atelier donné, à l'instar de ce qui se fait pour les artistes de la fin de l'époque gothique ou de la Renaissance.

Pour sortir de l'impasse dans laquelle la recherche se trouve quant aux ivoires réputés liégeois, nous proposons que quelques nouvelles pistes, pour certaines brièvement empruntées ces dernières années, soient exploitées. Afin que nous puissions sortir de cette impasse, il faudrait cependant que ces nouvelles pistes

<sup>3</sup> GOLDSCHMIDT 1918.

<sup>4</sup> Voir en particulier : COLMAN & LHOIST-COLMAN 1984. Par la suite, P. Colman publiera d'autres articles sur la question. Les références en sont données dans la synthèse des recherches menées sur l'ivoire de Notger publiée par C. Bayer dans : STIEGEMANN & KROKER 2009, p. 476-484, n°199-I.

<sup>5</sup> LEJEUNE 1954 ; LASKO 1972, p. 162-168.

<sup>6</sup> BRANDT & EGGBRECHT 1993, p. 215-216 (R. Kahsnitz).

<sup>7</sup> FILLITZ 2006, p. 423. Cet article d'H. Fillitz est à notre connaissance la synthèse la plus récente sur les ivoires ottoniens et saliens, et l'une des plus intéressantes.

<sup>8</sup> COLMAN & LHOIST-COLMAN 1984, p. 156, 158.

soient exploitées non plus dans la perspective de confirmer ou d'infirmer le détail des hypothèses de datation et d'attribution déterminant la recherche depuis Adolph Goldschmidt, mais afin de développer un nouveau paradigme d'interprétation et, partant, un nouveau type de discours.

En premier lieu, toutefois, il convient de rapidement rappeler ce qu'est censée être la « production liégeoise » dont parlent Adolph Goldschmidt et les historiens de l'art à sa suite.

Cette production compterait une douzaine d'œuvres. Adolph Goldschmidt identifie deux « écoles » (*Schulen*). L'une est désignée comme le *kleinfigurige Gruppe* (le « groupe [d'ivoires] à petites figures »). Certaines plaques sont en effet caractérisées par la présence d'un grand nombre de petites figures. Mais trois pièces ne comptent que quelques petites figures, qui sont dominées par des figures beaucoup plus grandes. Deux de ces trois pièces comptent parmi les ivoires ottoniens et saliens les plus célèbres : l'ivoire du manuscrit 292 de la *Bodleian Library* à Oxford et l'ivoire de Notger. Et Adolph Goldschmidt de désigner la seconde « école » liégeoise comme celle de Notger (*Notkerschule*).

Parmi les ivoires qui montrent de nombreuses petites figures, on compte en particulier :

- l'ivoire de la crucifixion, du trésor de la basilique de Tongres (Teseum)<sup>9</sup>
- la plaque aux scènes néo-testamentaires conservée aux MRAH<sup>10</sup>
- l'ivoire des trois résurrections, de la cathédrale de Liège<sup>11</sup>
- le diptyque de l'ancien musée Kaiser Friedrich, de Berlin, qu'on estimait jusqu'il y a peu complètement disparu mais dont nous avons retrouvé, au *Bode Museum*, grâce au concours de Tobias Kunz, des vestiges remarquables<sup>12</sup> (Fig. 3).

Avec le temps, d'autres ivoires ont été associés au corpus mis au point par Adolph Goldschmidt en 1918. C'est ainsi qu'en 1980, dans le cadre d'une thèse soutenue à l'*University of Florida*, James John Murphy discuta le rapport qu'entretiennent les ivoires répertoriés par Adolph Goldschmidt avec, entre autres, l'ivoire montrant les noces de Cana conservé au *Cleveland Museum of Art*<sup>13</sup>. Ajoutons que, autour des ivoires du groupe liégeois, gravitent, en quelque sorte, des œuvres qualifiées de « belges » par Adolph Goldschmidt. Il s'agit d'œuvres qui n'ont pas été sculptées pour des institutions sises à Liège ou dans les environs – l'autel portatif de Namur, notamment, qui, à l'instar de l'ivoire de Cleveland et de l'ivoire de la cathédrale de Liège, montre des scènes de miracle<sup>14</sup>.

Quoi qu'il en soit, comment en est-on venu à distinguer un groupe « liégeois » d'ivoires ottoniens et saliens ? Pour quelles raisons a-t-on « isolé » les ivoires dont il s'agit ici ?

La première raison a été plus haut énoncée : plusieurs sinon tous ces ivoires semblent s'être déjà trouvés à Liège ou dans les environs sous l'Ancien Régime, dans des sacristies et des bibliothèques, et plus tard dans des collections privées. Ainsi l'ivoire de Notger qui, avant d'intégrer la collection du Baron de Crassier et ensuite celle du Musée archéologique liégeois (ancêtre du Musée Grand Curtius), faisait partie du trésor de la collégiale St-Jean l'Évangéliste<sup>15</sup>. On reconnaîtra cependant que, pour la majorité des ivoires réputés liégeois, les données historiques précises font défaut. Des hypothèses peuvent par contre être formulées, qu'il conviendrait de justifier mieux et plus systématiquement que ce ne fut le cas jusqu'à présent.

La deuxième raison est d'ordre à la fois technique et stylistique. Les ivoires considérés comme liégeois se distinguent d'abord par le soin avec lequel le matériau a été utilisé ; parmi les ivoires des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles qui, au nord des Alpes, toutes régions confondues, sont parvenus jusqu'à nous, ceux qui retiennent ici notre attention sont particulièrement soignés, jusque dans les détails. Justement, le goût du détail est également une caractéristique des ivoires réputés liégeois ; outre les éléments iconographiquement nécessaires, des accessoires, des structures architecturales, des éléments paysagers sont ainsi représentés jusque dans le détail, et de manière méticuleuse. Les attitudes, ensuite, sont, dans toute cette production isolée par Adolph Goldschmidt, naturalistes, antiquisantes, et les vêtements, d'essence gréco-romaine. Quelques fois, des vêtements identiques dont les plis

<sup>9</sup> Voir en particulier : MURPHY 1979, p. 32-78 e.a.

<sup>10</sup> Voir entre autres : DUMORTIER, VAN DER ELST & ZAMBON 1999, p. 98-99 ; n° 36 (S. Balace).

<sup>11</sup> Voir notamment : STIEGEMANN & WEMHOFF 2006, p. 348-350, n° 453 (Ph. George).

<sup>12</sup> GOLDSCHMIDT 1918, p. 28 e.a. ; MURPHY 1979, p. 107-124 e.a.

<sup>13</sup> MURPHY 1979, p. 128-163.

<sup>14</sup> DAVIN 1999.

<sup>15</sup> Mentionné, pour rendre compte de l'historiographie de l'art mosan, dans : LEMEUNIER 2007, p. 13.

tombent de la même manière caractérisent des ivoires distincts ; ainsi en est-il des vêtements du Christ sur l'ivoire de Notger et sur l'ivoire d'Oxford (Fig. 4). Des rapprochements entre les cadres peuvent également être établis ; le cadre profilé de l'ivoire de Notger, en particulier, est identique à celui de l'ivoire de Tongres.

Une troisième raison qui a pu justifier l'existence d'un groupe d'ivoires liégeois est purement historique. Liège connaît entre les années quatre-vingt du X<sup>e</sup> siècle et la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle un essor remarquable<sup>16</sup>. Plusieurs institutions religieuses importantes sont alors fondées ; des édifices ambitieux sont mis en chantier. Des instruments du culte doivent être acquis ; des bibliothèques sont constituées. On ne niera pas que le contexte est alors favorable à la commande et à la fabrication d'objets précieux, et notamment de plats de reliure de manuscrits destinés à être exploités dans la liturgie.

Mais différentes raisons obligent également à relativiser l'existence du groupe d'ivoires réputé liégeois. En premier lieu, il faut bien reconnaître que, nonobstant les points communs que nous venons de rappeler, le groupe en question est loin d'être homogène. À première vue, l'ivoire de la *Bodleian Library* et celui des MRAH à Bruxelles, par exemple, sont bien différents, les compositions divergeant complètement (composition aérée centrée sur une grande figure dans le premier cas, composition articulée en registres dans lesquelles fourmillent de petites figures dans le second).

En deuxième lieu, on remarquera que certains ivoires sculptés pour d'autres centres de l'Empire que pour le centre liégeois présentent d'importants points communs avec certains ivoires supposés liégeois, justement. L'ivoire des MRAH à Bruxelles (Fig. 5) et celui du trésor du dôme d'Essen paraissent même identiques. À les comparer, l'historien de l'art ne peut que remettre en question la distinction traditionnelle entre le groupe liégeois des ivoires ottoniens et saliens, et le groupe colonais.

Plus largement, on rappellera que rien n'oblige à penser que les sculpteurs qui travaillaient l'ivoire le faisaient là où les œuvres étaient commandées, à l'inverse des sculpteurs qui étaient chargés de sculpter en bas-relief les chapiteaux des églises, et les tympans et les voussures de leurs portails. Ainsi, même à supposer que le groupe des ivoires réputés liégeois soit homogène, les ivoires en question pourraient très bien avoir été commandés à un ou des sculpteurs installés dans un tout autre centre que Liège.

Pour terminer, on ajoutera que les sculpteurs, au même titre que les orfèvres et les peintres, étaient, à l'époque ottonienne déjà, puis à l'époque salienne, beaucoup plus mobiles que ce que l'on a longtemps imaginé. En 1988, dans un article qui fit date, Carl Nordenfalk attirait l'attention sur un miniaturiste lombard de la fin du x<sup>e</sup> siècle, un certain Joannes Italus, qui aurait été appelé par Otton III lui-même à Aix afin d'y peindre la chapelle dite palatine, et qui se serait ensuite rendu à Liège pour travailler à la « cour » de Notger et de Baldéric<sup>17</sup>. Et Carl Nordenfalk de proposer que ce Joannes Italus fut peut-être le fameux Maître du Registrum Gregorii. Carl Nordenfalk ne fut pas réellement suivi, mais on reconnaîtra que, dans son exposé, il attira l'attention sur des points communs étonnants entre l'ivoire de Notger, la stèle Basilewskij (Londres, *Victoria & Albert Museum*) et des miniatures attribuées au Maître du Registrum Gregorii, notamment.

Plus récemment, dans ses études sur la sculpture monumentale maastrichtoise, Elisabeth den Hartog postula que les sculpteurs auxquels on doit le riche ensemble de chapiteaux décoratifs et historiés des collégiales Notre-Dame et Saint-Servais, et de l'abbatiale de Rolduc ont d'abord travaillé sur les chantiers des églises de Côme en Lombardie, et de Spire en pays rhénan, et qu'ils ont ensuite été mis à contribution en Thuringe à la Wartbourg<sup>18</sup>. En ce qui concerne les ivoires réputés liégeois, on retiendra que, même s'il devait s'avérer qu'ils ont bien été sculptés à Liège, cela pourrait avoir été aussi bien par un sculpteur formé dans le milieu liégeois que par un sculpteur originaire d'ailleurs, peut-être dans une toute autre région de l'Empire.

En conséquence de toutes ces observations, la première chose à faire pour restimuler le savoir sur les ivoires ottoniens et saliens réputés liégeois, est de relativiser le postulat de départ qui est à l'origine de toutes les études menées depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, à savoir le postulat de l'indubitable existence d'un groupe homogène d'ivoires pour Liège voire à Liège. Pour ce faire, il s'agit de sortir ces ivoires du splendide isolement dans lequel on les a confinés. Mais à cette fin, quelles pistes proposons-nous d'explorer ?

<sup>16</sup> KUPPER & WILKIN 2013.

<sup>17</sup> NORDENFALK 1988.

<sup>18</sup> DEN HARTOG 2002, p. 114-118, 180-182 e.a.

## PISTE I

La première des trois pistes que nous évoquerons ici est celle de la recontextualisation de ces ivoires dans la production artistique ottonienne et salienne par le biais de leur étude iconographique. On a fini par l'oublier : les ivoires réputés liégeois sont caractérisés par des sujets qui caractérisent aussi les ivoires ottoniens et saliens en général. Parmi les sujets récurrents, on relèvera en particulier ceux-ci :

### 1. La *Majestas Domini*

L'expression désigne le Christ trônant et bénissant entouré du tétramorphe – une iconographie que l'on rencontre en particulier sur les ivoires « liégeois » d'Oxford et de Rouen, et sur celui de Notger. Le sujet – celui de l'apparition du Christ dans l'au-delà, flanqué des symboles des quatre évangélistes – est familier à tout qui s'intéresse de près ou de loin à l'art médiéval. Toutefois, dans l'histoire de l'iconographie chrétienne d'Occident, il ne connut son véritable essor que vers l'an mil, donc à l'époque à laquelle les ivoires qui nous intéressent ont été sculptés. Un Christ en majesté est un Christ-souverain, assis sur un trône, à la fois tout puissant et bienveillant (geste de bénédiction). Le succès de cette iconographie dans l'empire des époques ottoniennes et saliennes peut être mis en rapport avec le rôle de *vicarius Christi* (« remplaçant », « suppléant » du Christ) que l'empereur se donnait, quitte à encore envenimer les conflits patents ou latents qui l'opposaient au pape<sup>19</sup>, lequel fut bientôt lui-même désigné comme tel par saint Pierre Damien (v. 1007-1072) ; l'expression était appelée à devenir la formule par excellence pour définir le pape. Représenté comme un puissant souverain, le Christ en majesté des ivoires ottoniens et saliens, nous en dit donc autant sur la christologie typique du XI<sup>e</sup> siècle et du début du XII<sup>e</sup>, que sur les prétentions impériales à suppléer le Fils de Dieu dans l'attente de la seconde parousie. Pour faire court, on peut dire que, si le Christ est figuré tel un empereur, l'empereur doit être respecté tel le Christ.

### 2. Certaines scènes néo-testamentaires

En premier lieu, on citera la crucifixion, de plus en plus souvent peinte dans les manuscrits et sculptée en bas-relief sur les plats de reliure, parfois aussi sculptée en ronde-bosse, quelques fois grandeur nature. Parmi les ivoires réputés liégeois, celui de Tongres, on le sait, montre un remarquable Christ en croix. James John Murphy analysa finement cette plaque et mit en évidence le caractère souverain du Christ, lequel se tient sur la croix plus qu'il n'y est suspendu ; la blessure sur le flanc n'est, par ailleurs, pas représentée. Murphy explique aussi qu'on ne repère sur l'ivoire aucune allusion à l'Eucharistie ; ainsi, *Ecclesia* tient en main un arbrisseau à trois branches, non un calice. Enfin, le Christ n'est pas couronné par le Père mais par deux anges – c'est inhabituel<sup>20</sup>.

Différents épisodes de l'Enfance du Christ sont aussi représentés sur plusieurs ivoires ottoniens ou saliens, et notamment sur l'ivoire des MRAH à Bruxelles. Mais ce sont les scènes de miracle qui attirent particulièrement l'attention. À l'époque ottonienne surtout, l'iconographie merveilleuse des miracles provoqués par le Christ connaît, notamment dans les manuscrits enluminés, un succès qu'elle n'avait plus connu depuis la fin de l'époque paléo-chrétienne, et qu'elle ne connaîtra plus ensuite<sup>21</sup>. On montre par exemple le Christ apaisant la tempête et marchant sur les eaux, diverses guérisons, ou les Noces de Cana. L'ivoire des trois résurrections, conservé à la cathédrale de Liège, est une pièce particulièrement intéressante. Les trois épisodes représentés sont ceux de la résurrection de la fille de Jaïre (Mc 5, 21-43 ; Mt 9, 18-26 ; Lc 8, 40-56), de la résurrection du fils de la veuve de Naïm (Lc 7, 11-17), et de la résurrection de Lazare (Jn 11, 1-57) (Fig. 6). Il ne s'agit donc pas de trois épisodes de miracle quelconques ; mais de « miracles de résurrection ». On les distingue des « miracles de guérison », beaucoup plus nombreux. Les miracles montrant des retours de la mort à la vie, mettent particulièrement en évidence la puissance du Christ.

<sup>19</sup> On consultera notamment les notices « Vicarius » et « Kaiser, Kaisertum » dans le [LMA] (respectivement : t. VIII, 1999/2002, col. 1617 (A. Pabst), et t. V, 1999/2002, col. 851-854 (H.-W. Goetz).

<sup>20</sup> MURPHY 1979, p. 32-78.

<sup>21</sup> « Wunder Christi (Wunderheilungen) », dans : KIRSCHBAUM & BRAUNFELS 1972, t. 4, col. 542-549 (W. Braunfels).

### 3. De grandes figures « politiques », associées à des représentations ou des évocations du Christ

L'évêque Notger pénitent que, selon la tradition, l'on peut voir sur l'ivoire éponyme s'inscrit-il bien dans l'iconographie ottonienne et salienne ? En tout cas, celle-ci situe volontiers de grandes figures « politiques » dans une perspective théologique, qu'il s'agisse de laïques ou d'ecclésiastiques. C'est par exemple le cas de la célèbre plaque du Musée de Cluny à Paris, où Otton II et Théophanu sont couronnés par le Christ (vers 982-983). Cette plaque paraît byzantine, remontant plus précisément à l'époque macédonienne ; si elle est bien authentique, elle doit pourtant être ottonienne. Elle aurait alors été sculptée en Occident par un sculpteur occidental reprenant des motifs iconographiques et des traits stylistiques byzantins<sup>22</sup>. La fameuse situle d'Aix-la-Chapelle (un bénitier à goupillon, en laiton) (vers 1002 ?), atteste également la volonté de situer l'empereur dans une perspective religieuse ; il est cette fois représenté flanqué du pape et de saint Pierre<sup>23</sup>.

Ainsi les ivoires réputés liégeois véhiculent-ils une iconographie qui, pour être bien comprise, doit être lue autant en tenant compte du contexte impérial en général, que du contexte principautaire ; elle ne peut être justifiée par les seules contingences locales. Par surcroît, une prise en compte du contexte théologique du XI<sup>e</sup> siècle et du début du XII<sup>e</sup> s'impose également.

#### PISTE II

La deuxième piste que nous proposons d'emprunter pour sortir de leur isolement les ivoires réputés liégeois, consiste à s'intéresser à la circulation des formules de composition d'une part, des motifs iconographiques, décoratifs et stylistiques d'autre part. L'ivoire « liégeois » de Tongres, et l'ivoire « colonais » de la collégiale St-George de Cologne (conservé au *Landesmuseum* de Darmstadt) sont des pièces qu'il est particulièrement intéressant de comparer<sup>24</sup>. Si, sur le plan stylistique, les deux pièces paraissent fort différentes, il en est tout autre sur le plan iconographique. Les motifs de *Sol* et *Luna* tels qu'ils apparaissent sur l'ivoire de Tongres semblent avoir été repris sur l'ivoire de Cologne en étant drastiquement réduits ; il en est de même d'Adam, jaillissant au pied de la croix. Surtout, sur l'ivoire de Cologne, le saint Jean qui, à droite, flanque directement le Christ reprend l'attitude de la Synagogue qui sur l'ivoire de Tongres, tourne le dos au Sauveur ; ce saint Jean de l'ivoire réputé colonais en paraît curieusement disposé, avec les pieds qui sont tournés vers l'extérieur. Le tailleur de l'ivoire de Saint-Georges a repris une attitude rendue sur l'ivoire de Tongres<sup>25</sup>, laquelle, d'un point de vue iconographique, ne convient pas du tout. Cette curiosité peut aussi être constatée sur un ivoire associé à une autre église colonaise, l'ivoire de Sainte-Marie-Lyskirchen (*Schnütgen Museum*)<sup>26</sup>.

D'autres motifs qu'il est intéressant de pister sont celui de la petite croix décorative utilisée sur les bords de la croix de Tongres, et celui de la palmette « antique » répétée *ad libitum* sur le cadre. De petites croix décoratives identiques agrémentent également le nimbe de l'ivoire de Saint-Georges de même que l'ivoire d'Adalbéron II conservé au Musée de la Cour d'Or à Metz. Quant aux palmettes, elles constituent aussi les cadres de l'ivoire d'Essen, et des ivoires de Saint-Georges et de Sainte-Marie-Lyskirchen.

De nouveau, il ressort de tels constats, que les ivoires réputés liégeois ne peuvent être considérés comme un ensemble isolé, qui n'entretient aucun lien avec les ivoires rattachés, pour une raison ou pour une autre, à d'autres cités, notamment rhénanes ou mosellanes.

<sup>22</sup> Voir en particulier : CAILLET 1993.

<sup>23</sup> SCHULZ-REHBERG 2006.

<sup>24</sup> JÜLICH 2007, p. 91-93 e.a., n° 15.

<sup>25</sup> À moins que son modèle n'ait été la plaque de Essen, comme le suppose FILLITZ 2006, p. 425.

<sup>26</sup> STIENNON & LEJEUNE 1972, p. 207, n° E 14 (A. von Euw).

## PISTE III

La troisième piste qu'il serait profitable d'emprunter pour sortir les ivoires réputés liégeois de l'isolement dans lequel ils ont été confinés, est celle des études de laboratoire. Jusqu'à aujourd'hui, et aussi étonnant que cela puisse paraître, seuls l'ivoire de Notger et l'ivoire des trois résurrections ont fait l'objet d'examens en laboratoire<sup>27</sup>. Les méthodes qui, dans l'état actuel de nos connaissances, peuvent être exploitées à la fois parce qu'elles sont bien maîtrisées et parce qu'elles sont susceptibles de conduire à des conclusions pertinentes et significatives, sont les suivantes :

### 1. Examen par le biais de relevés photogrammétriques

Les relevés photogrammétriques permettent de rendre compte, en deux dimensions, des trois dimensions d'objets donnés. Les volumes des reliefs sont alors rendus par des courbes de niveau. Ils peuvent s'en trouver bien mieux perceptibles que dans le cadre d'observations, même très attentives, menées sur les objets eux-mêmes. Théoriquement, des variations dans la manière de rendre les volumes peuvent attester des interventions distinctes les unes des autres, éventuellement espacées dans le temps. Ou encore révéler diverses techniques de tailles. Pour l'ivoire de Notger, Pierre Colman, grâce à un relevé photogrammétrique du regretté Franz Camps et de son équipe, constata notamment que le nimbe du personnage habituellement identifié comme Notger se présentait d'une toute autre manière que les autres reliefs constituant l'œuvre<sup>28</sup>. Il est toutefois bien difficile d'expliquer quelle est la raison de l'usure. L'hypothèse selon laquelle le personnage aurait été limé et poli jusqu'à ce que son identité originelle ne soit plus reconnaissable ne s'impose en tout cas pas. Cela ne remet pas en cause l'intérêt du relevé photogrammétrique. Mais à vrai dire, pour pouvoir l'interpréter, il faudrait que d'autres plaques d'ivoire ottoniennes et saliennes, réputées liégeoises ou non, fassent l'objet de relevés du même type.

### 2. Examen optique sous ultraviolet

James Rorimer l'a établi dès 1931 : soumise à un rayonnement ultraviolet, les surfaces des plaques d'ivoire non retravaillées après le moment du façonnement originel réagissent différemment des surfaces alors retravaillées<sup>29</sup>. Les premières revêtent une couleur jaune-brune alors que les secondes apparaissent violettes. L'examen optique sous ultraviolet d'une plaque donnée peut donc aider à évaluer son authenticité. Mais bien sûr, une surface qui a été frottée pour être nettoyée ou une surface abîmée de façon accidentelle réagissent de la même manière qu'une surface retravaillée pour modifier voire falsifier son iconographie, ses inscriptions ou tel ou tel motif décoratif.

Pour l'ivoire de Notger, le cliché pris sous ultraviolet n'a pas permis de repérer des éléments suspects sur le cadre. À défaut de disposer du cliché, Cécile Oger et Fanny Dombret, qui ont dû se contenter de notes rédigées à son sujet, nous ont en tout cas expliqué que le cadre ne paraît pas avoir été repris. Avant que l'ivoire ne soit soumis à un rayonnement ultraviolet, Pierre Colman avait pourtant supposé que le cadre n'avait été muni de l'inscription l'associant à l'évêque Notger, qu'aux Temps modernes, et que, jusque-là, il était sans doute muni de traditionnelles palmettes<sup>30</sup>. Les détails déterminant de l'iconographie que sont, entre autres, le trône duquel l'évêque s'est levé pour s'agenouiller et l'édifice devant lequel il se tient, restent jaunes lorsqu'ils sont exposés à un rayonnement ultra-violet ; ils seraient donc parfaitement authentiques. Lorsqu'il est exposé à un rayon ultraviolet, le fond duquel se détachent tous les éléments devient, par contre, violet. Ainsi, ce fond aurait été frotté à une époque relativement récente, peut-être parce qu'il avait été polychromé, à l'instar de l'ivoire des trois

<sup>27</sup> Les examens de l'ivoire de Notger ont été opérés à la demande de Pierre Colman d'abord, de Cécile Oger et de Fanny Dombret ensuite (en collaboration avec le Centre européen d'Archéométrie et le Musée Grand Curtius), de Philippe Stiennon enfin. Ces examens n'ont été documentés que dans un mémoire déposé par Fanny Dombret à l'Université de Liège, de manière brève. Il est rendu compte de l'examen de l'ivoire des trois résurrections conservé à la cathédrale de Liège, dans : OTJACQUES-DUSTIN 2008.

<sup>28</sup> COLMAN 1995, p. 64-66.

<sup>29</sup> RORIMER 1931.

<sup>30</sup> COLMAN 1995, p. 66-67.

résurrections<sup>31</sup>.

Quoi qu'il en soit, pour que ces résultats de l'examen optique sous ultra-violet de l'ivoire de Notger prennent du sens, il faudrait que d'autres plaques d'ivoire réputées liégeoises soient examinées de la même manière, et d'autres ivoires ottoniens et saliens également.

### 3. Analyse chimico-physique des traces de couleurs ou d'enduits

Dans le cas de l'ivoire de Notger, des analyses chimico-physiques de traces de couleurs ou d'enduits menées en 1993 par l'Institut royal du Patrimoine artistique ont permis d'établir que les résidus étaient des vestiges de cire d'abeille et de résine. Il n'est pas exclu que les vestiges de résine remontent à l'époque de la fabrication de l'ivoire. Sur la base de notes prises par Pierre Colman, qui rendent compte des examens menés par Liliane Masschelein, Marina Van Bos et leur équipe, Fanny Dombret nous a rapporté que ces analyses ont consisté en (1) la mesure des points de fusion, (2) un test de solubilité et (3) une caractérisation par la Spectroscopie IRTF.

Plus récemment, Corinne Van Hauvermeiren, dans le cadre du Musée Grand Curtius, devait repérer des « micro-traces de couleurs » dans des « zones anguleuses ». L'examen eut lieu en notre présence, et en présence de Fanny Dombret et Philippe Stiennon. On voudrait que ces « micro-traces » soient des vestiges de polychromie. Mais ces micro-traces sont infimes, de telle sorte qu'il est difficile de se prononcer. Par ailleurs, rien ne dit qu'elles remontent au XI<sup>e</sup> siècle. Il reste que du bleu (lapis lazuli ou azurite) a été repéré, comme aussi du brun (saletés, sinon résine ?), et du rouge (vermillon ?).

Sur l'ivoire des trois résurrections, les traces de polychromie sont beaucoup plus nombreuses que sur l'ivoire de Notger. Toutefois, feu Dominique Otjacques-Dustin n'a pu publier le détail de ses observations sur le sujet et des analyses qu'elle a opérées<sup>32</sup>.

### 4. Détermination de la nature de l'ivoire

En 2008, justement, Arun Banerjee publiait, dans un volume collectif sur les ivoires de l'Antiquité tardive et du monde byzantin, un article sur les possibilités d'analyse non destructive des ivoires<sup>33</sup> ; la publication a échappé aux spécialistes belges. Dans cet article, Arun Banerjee proposait de soumettre des objets d'ivoire choisis à la microspectroscopie Raman dite Micro Raman d'une part, à la spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier (IRTF)<sup>34</sup> d'autre part. Pour faire court, on peut dire que, dans le cadre de la microspectroscopie Raman, un faisceau monochromatique est projeté sur l'objet, alors que dans le cadre de la spectroscopie IRTF, c'est un faisceau composé de plusieurs fréquences de la lumière. Dans les deux cas, l'analyse des spectres retransmis permet de « discriminer » les compositions des matériaux. Cependant, la différence entre les spectres de matériaux semblables – telle et telle sorte d'ivoire, par exemple – est souvent légère. Par ailleurs, il faut être bien conscient qu'à l'heure actuelle, les spectres de référence sont ceux qui ont été obtenus à partir de matériaux modernes bien conservés. On considérera toutefois que la ou plutôt les méthodes sont prometteuses. Mais pourquoi ? À quoi bon discriminer les compositions ? Pour en venir à quoi ?

Tout ivoire consiste en trois substances : l'ostéodentine, la dentine et l'émail. Si tous les ivoires ont en commun cette composition chimique, la façon selon laquelle ces différentes substances sont structurées varie. Les cristaux de dahlite, minéral qui constitue la dentine, sont ainsi, selon le type d'ivoire, de dimensions variées, et arrangés de telle ou telle manière<sup>35</sup>. Il en résulte qu'un ivoire d'éléphant se présente différemment d'un ivoire de morse, par exemple, ou d'un ivoire de cachalot. Or on sait que l'ivoire d'éléphant, par exemple, est particulièrement utilisé aux époques ottonienne et salienne, alors que les défenses de morse ou de cachalot le sont à partir du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle et pendant toute l'époque romane. Si l'examen de l'ivoire de Notger en laboratoire révélait qu'il s'agit bien d'ivoire d'éléphant, l'hypothèse selon laquelle l'objet remonterait au XII<sup>e</sup> siècle plutôt qu'au XI<sup>e</sup>, paraîtrait encore plus étonnante qu'actuellement.

<sup>31</sup> OTJACQUES-DUSTIN 2008, p. 341-342.

<sup>32</sup> OTJACQUES-DUSTIN 2008, p. 341-342.

<sup>33</sup> BANERJEE 2008.

<sup>34</sup> En anglais : FTIR : *Fourier-Transform infrared spectroscopy*.

<sup>35</sup> BANERJEE 2008, p. 3.



Le groupe des ivoires liégeois existe-t-il vraiment ? Pour revitaliser la recherche sur les ivoires concernés, et renouveler leur inscription dans la production artistique aux époques ottonienne et salienne, il vaut sans doute mieux faire abstraction de ce postulat tout en se ménageant la possibilité d'y revenir dans un second temps, peut-être même pour conforter l'hypothèse. À vrai dire, si l'on étudie les iconographies et si l'on suit à la trace les motifs décoratifs et les traits stylistiques qui caractérisent ces ivoires réputés liégeois – des ivoires qui, on l'a vu, mériteraient d'être aussi étudiés en laboratoire par le biais de différentes techniques –, on est amené à considérer que ceux-ci doivent être analysés d'abord en même temps que les productions associées aux foyers de Cologne, d'Echternach et de Trèves, et de Metz ; ensuite en prenant en compte l'ensemble de la production ottonienne et salienne<sup>36</sup>. À ce sujet, nous ajouterons ici qu'à l'instar de Carl Nordenfalk dans son article de 1988, l'historien de l'art s'intéressant aux ivoires réputés liégeois doit s'intéresser aussi à d'autres « supports iconographiques », en l'occurrence aux manuscrits enluminés et aux pans de murs agrémentés de peintures, tout en incluant dans la réflexion les remarquables rondes-bosses de l'époque. De notre point de vue, aux époques ottonienne et salienne, il n'existe pas de *Kunstlandschaft* liégeois ou mosan, pas plus qu'il n'existe de *Kunstlandschaft* messin ou colonais<sup>37</sup>. Ce qui existe, c'est un réseau ottonien et salien de foyers artistiques qui entretiennent des relations étroites et fréquentes les uns avec les autres, à l'intérieur duquel les imagiers, mais aussi les motifs, les techniques et même les matériaux circulent.

Jusqu'à présent, les historiens de l'art ont étudié la production des ivoires ottoniens et saliens fabriqués pour des institutions liégeoises ou acquis par elles, en isolant cette production, et, à l'intérieur de cette production, en isolant certains de ses ivoires. Nous l'avons dit : il s'agit, aujourd'hui, de recontextualiser cette production. Les conditions historiques générales (et pas seulement locales) dans lesquelles cette production a vu le jour doivent être prises en considération pour réévaluer ces objets précieux. Cette recontextualisation doit avoir lieu en tenant compte du fait que les ivoires sont des objets susceptibles d'avoir voyagé, au contraire des rondes-bosses de grandes dimensions ou des chapiteaux sculptés, par exemple. En conséquence, les ivoires ont pu être des vecteurs de transferts de motifs iconographiques, décoratifs ou stylistiques. Ainsi sont-ils aujourd'hui moins importants pour l'établissement de l'histoire de l'art locale qui se concentre sur le seul centre de Liège, que pour l'histoire de l'art ottonien et salien comprise comme un tout.

## BIBLIOGRAPHIE

- BANERJEE A., 2008, Non-destructive Investigation of Ivory by FITR and Raman Spectroscopy, in : BÜHL G., CUTLER A. & EFFENBERGER A. (éds.), *Spätantike und byzantinische Elfenbeinbildwerke im Diskurs*, Wiesbaden, p. 1-7.
- BRANDT M. & EGGBRECHT A. (éd.), 1993, *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Mayence.
- CAILLET J.-P., 1993, L'ivoire d'Otton et Theophano au Musée de Cluny (Paris), in : VON EUW A. & SCHREINER P. (éds.), *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu*, Cologne, p. 1-48.
- COLMAN P., 1995, Recherches complémentaires sur l'ivoire de Notger », in : *LI<sup>e</sup> congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique – IV<sup>e</sup> congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique : Congrès de Liège, 20-23 août 1992 : actes*, Liège, p. 64-66.
- COLMAN P. & LHOIST-COLMAN B., 1984, Recherches sur deux chefs d'œuvre du patrimoine artistique liégeois : l'ivoire dit de Notger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy, in : *Aachener Kunstblätter* 52, p. 151-186.
- DAVIN D., 1999, *Autel portatif de Namur : trésor de la cathédrale Saint-Aubin* (Université de Liège, Mémoire).
- DEN HARTOG E., 2002, *Romanesque Sculpture in Maastricht*, Maastricht.
- DUMORTIER C., VAN DER ELST E. & ZAMBON J. M. (éds.), 1999, *La salle aux trésors : chefs-d'œuvre de l'art roman et mosan* (Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles. Catalogues des collections, 1), Turnhout.
- FILLITZ H., 2006, Die Elfenbeinkunst zur Zeit der Salier: von der Mitte des 11. bis zum Beginn des 12. Jahrhunderts, in : STIEGEMANN C. & WEMMHOFF M. (éds.), *Canossa 1077: Erschütterung der Welt: Geschichte, Kunst und Kultur*

<sup>36</sup> À l'instar de ce que propose FILLITZ 2006, p. 419, 422 qui, toutefois, ne remet pas du tout en question l'existence d'un « atelier » (*Werkstätte*) liégeois.

<sup>37</sup> Sur la notion de *Kunstlandschaft*, qui fut un temps utilisée à tort et à travers dans le discours sur l'art mosan, nous renvoyons à la contribution de X. Barral i Altet publiée *supra* (« La notion de 'Kunstlandschaft', ses précédents et son évolution »).

- am Aufgang der Romanik*, Munich, p. 419-430.
- GOLDSCHMIDT A., 1918, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser: VIII.-XI. Jahrhundert*, Berlin.
- JÜLICH T., 2007, *Die mittelalterlichen Elfenbeinarbeiten des Hessischen Landesmuseums Darmstadt*, Ratisbonne.
- KIRSCHBAUM E. & BRAUNFELS W. (éds.), 1968-1976, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rome.
- KUPPER J.-L. & WILKIN A. (éd.), 2013, *Evêque et prince : Notger et la Basse-Lotharingie aux alentours de l'an mil*, Liège.
- LASKO P., 1972, *Ars sacra. 800-1200* (Pelican History of Art), Harmondsworth.
- LEJEUNE J., 1954, À propos de l'art mosan et des ivoires liégeois », in : *Anciens pays et assemblées d'états* 7, p. 92-138.
- LEMEUNIER A., 2007, De la Meuse à l'art mosan : ingrédients et aléas d'un concept, in : VAN DEN BOSSCHE B. (éd.), *L'art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Liège, p. 11-35.
- [LMA], 1977-1999, *Lexikon des Mittelalters*, Munich.
- MURPHY J. J., 1979, *Ivories of Eleventh Century Liège*, Ann Arbor.
- NORDENFALK C., 1988, Milano e l'arte ottoniana: problemi di fondo sinora poca osservati, in : BERTELLI C. (éd.), *Il millennio ambrosiano: la città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milan, p. 102-123.
- OTJACQUES-DUSTIN D., 2008, L'ivoire des trois résurrections du Trésor de la Cathédrale de Liège : observations techniques et traitement de conservation-restauration, in : *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège* 15/323, p. 336-342.
- RORIMER J., 1931, *Ultra-Violet Rays and their Use in the Examination of Works of Art*, New York.
- SHULZ-REHBERGER R.-M., 2006, *Die Aachener Elfenbeinsitula: ein liturgisches Gefäß im Spannungsfeld von Imperium und Sacerdotium: eine kunst-historische Analyse*, Münster.
- STIEGEMANN C. & KROKER M. (éds.), 2009, *Für Königtum und Himmelreich: 1000 Jahre Bischof Meinwerk von Paderborn*, Petersberg.
- STIEGEMANN C. & WEMMHOFF M. (éds.), *Canossa 1077: Erschütterung der Welt: Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*, Munich.
- STIENNON J. & LEJEUNE R. (éds.), 1972, *Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400*, Bruxelles.
- VAN DEN BOSSCHE B., (à paraître), Les ivoires ottoniens et saliens réputés liégeois: retour aux données fondamentales, in : *Liège Museum*.



Fig. 1. – Ivoire de la crucifixion de Tongres, Tongres, Teseum  
(© KIK-IRPA, Bruxelles).



Fig. 2. – Ivoire de Notger. Liège, Musée Grand Curtius  
(© Ville de Liège).

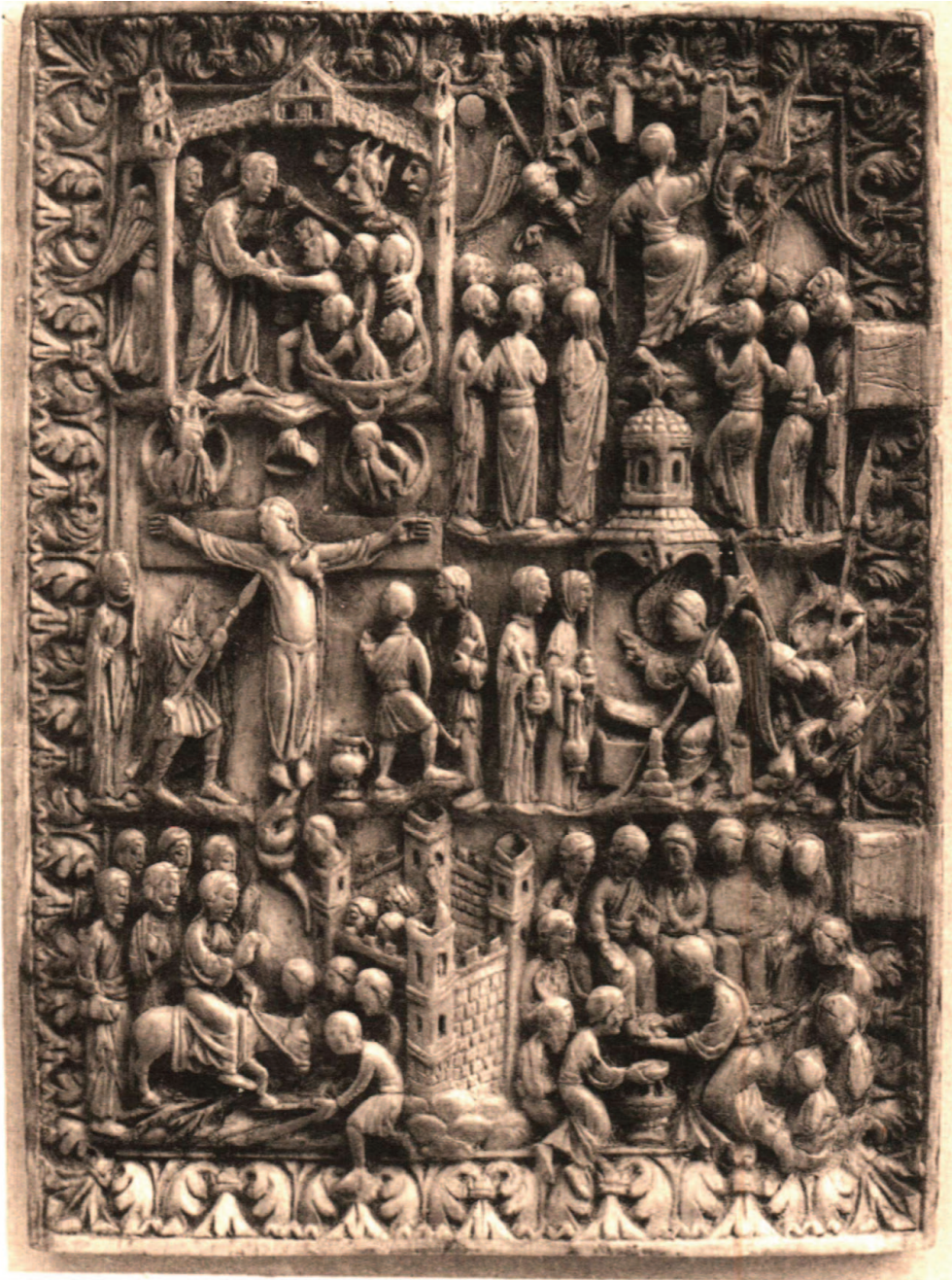


Fig. 3. – Ivoire aux petites figures du Kaiser Friedrich Museum, abîmé et détérioré pendant la seconde guerre mondiale; vestiges conservés au Bode Museum (Berlin) (d'après GOLDSCHMIDT 1918, p. 28).



*Fig. 4. – Ivoire du manuscrit 292 de la Bodleian Library, Oxford  
(d'après STIENNON & LEJEUNE 1972).*

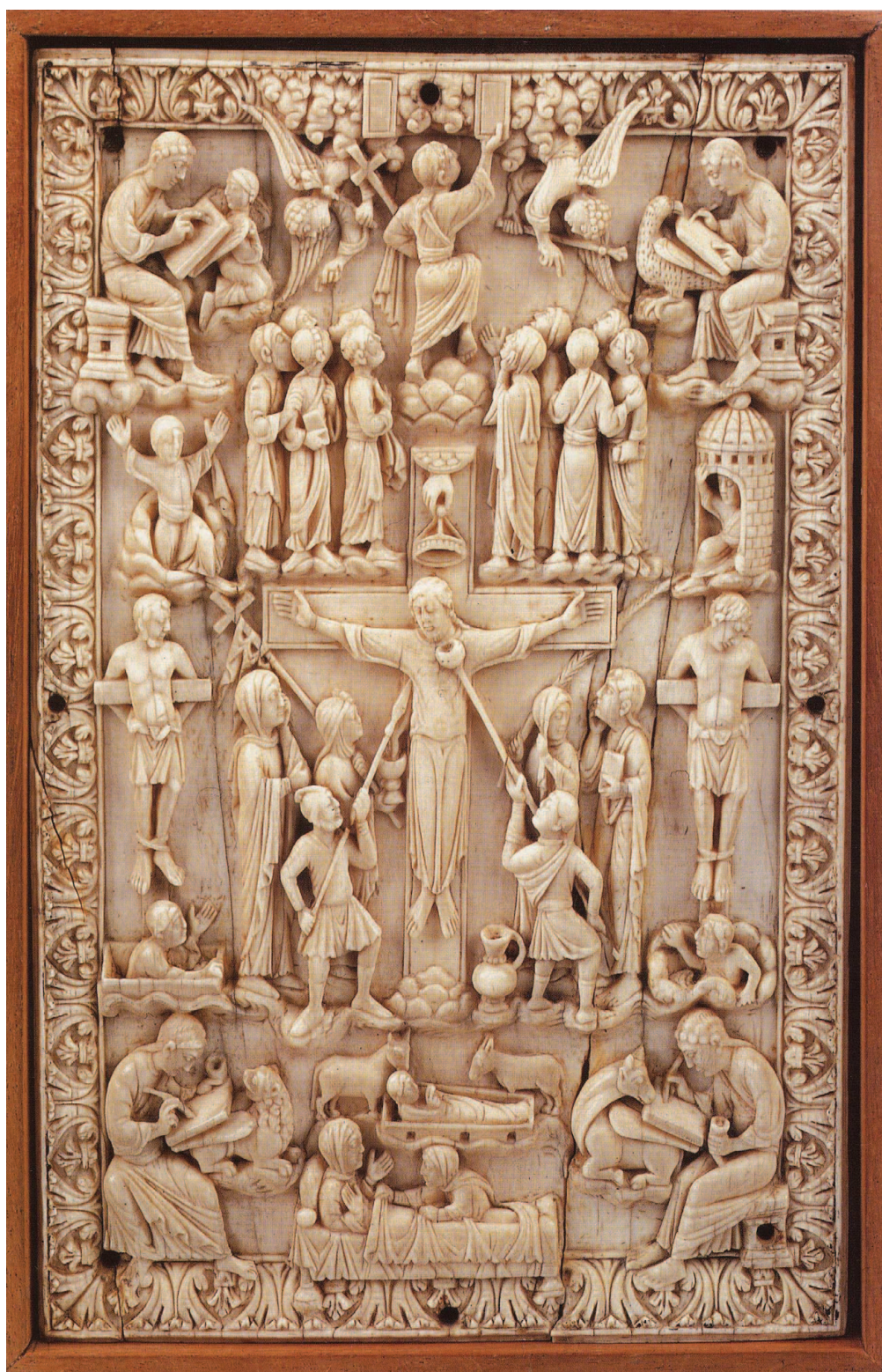


Fig. 5. – Ivoire aux petites figures de Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire  
(© MRAH-KMKG).



Fig. 6. – *Ivoire des trois résurrections, Liège, Trésor de la Cathédrale*  
(© KIK-IRPA, Bruxelles).