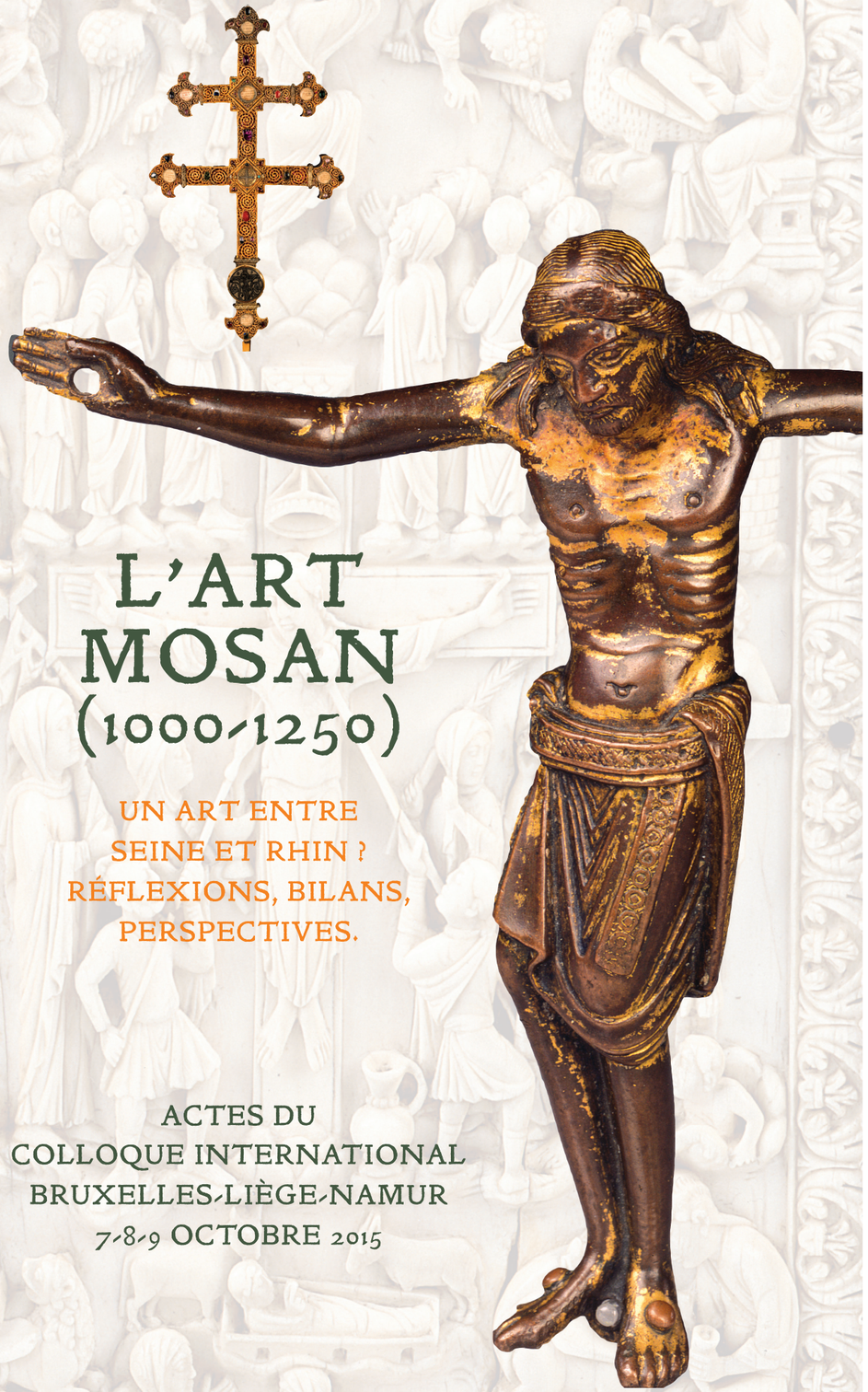
BULLETIN 85/86 • 2014/2015

Bulletin van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel
Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles



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

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 *Kunstlandschaft*, 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^e^-XIII^e^ 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^e^ siècle ? L'œuvre du Maître de Zacharie le Chrysopolitain 85

Cécile Oger & Helena Calvo Del Castillo, Analyse technologique de l'Évangéliaire 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^e^ siècle 109

Michel Lefftz, Autour de la *Sedes Sapientiæ* de l'église Saint-Jean à Liège (1^ère^ moitié du XIII^e^ 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 *Westbau* 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^e-XIII^e 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 appuis 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 pédigrées 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

L'art mosan : regard historiographique[1]

Sophie Balace

Résumé – *Pur produit du XIX^e siècle, période particulièrement formative pour la discipline historique, le concept d'art mosan n'a pourtant pas d'emblée suscité un enthousiasme immodéré. Récupéré à des fins idéologiques et politiques diverses, accommodé à la sauce régionaliste et nationaliste, il a pourtant bon gré mal gré résisté aux aléas de l'histoire. De nos jours, la notion de* Kunstlandschaft *a vécu, et avec elle également, une perception un peu romantique de l'histoire de l'art impliquant quantité d'attributions subjectives et de chronologies arbitraires. Le moment semble venu de se distancer de ces méthodologies désuètes et de dresser un bilan historiographique autour du concept d'art mosan.*

Samenvatting – *Het concept Maaslandse kunst ontstond in de 19de eeuw toen men de basis legde voor de geschiedkundige discipline. Het was een typisch product voor deze periode, maar werd aanvankelijk weinig enthousiast onthaald. Het concept werd omwille van diverse ideologische en politieke redenen naar voor geschoven en per land en regio aangepast, toch weerstond het de wisselvalligheden van de geschiedenis. Vandaag houdt* Kunstlandschaft *een ietwat romantische perceptie van de kunstgeschiedenis in, waarbij men tal van subjectieve toeschrijvingen en willekeurige dateringen veronderstelt. Misschien is het moment aangebroken om deze oubollige methodiek achterwege te laten en een historiografische balans op te maken van het concept.*

En proposant de regrouper sous l'appellation d'art mosan la sélection d'œuvres exposées à Liège en 1881, l'archéologue français Charles de Linas faisait un coup double. Il reprenait en effet à son compte, non seulement une épithète succulente créée dans un contexte purement littéraire par l'écrivain Adolphe Borgnet, mais également un postulat scientifique qui se trouvait en gestation depuis quelques décennies déjà dans l'esprit d'une poignée d'érudits belges et étrangers[2]. Loin de faire l'unanimité, jugée caduque dès les premiers débats, cette « étiquette » d'art mosan devait pourtant bon gré mal gré, et un peu faute de mieux, résister au temps et aux aléas de l'histoire. De nos jours, la notion de *Kunstlandschaft* a vécu et avec elle également une perception un peu romantique de l'histoire de l'art impliquant quantité d'attributions subjectives et de chronologies arbitraires. Le moment semble venu de se distancer de ces méthodologies désuètes et de dresser un bilan historiographique autour du concept d'art mosan et de ses applications diverses.

LES PRÉCURSEURS

Avant toute chose, In Principio, il y a évidemment un formidable patrimoine artistique : des ivoires, des manuscrits enluminés, des orfèvreries et des dinanderies, des édifices, des sculptures mobilières et monumentales, historiquement liés au territoire mosan. Dès l'époque médiévale, les clercs, les lettrés du diocèse semblent avoir eu conscience de la singularité de leur contrée natale, située à mi-chemin entre la France et l'Allemagne. Cette particularité inspirera même à un chanoine de Saint-Lambert cet adage devenu célèbre : « La Gaule nous compte parmi ses habitants les plus éloignés, la Germanie parmi ses ressortissants les plus porches. Quant à nous, nous ne sommes ni de l'une ni de l'autre, mais nous sommes à la fois l'une et l'autre »[3].

Les érudits mosans semblent également avoir eu précocement conscience de l'intérêt et de la valeur des œuvres mobilières et des monuments qui se trouvaient conservés dans leur églises et dans leurs abbayes. Ils veillèrent à conserver le souvenir de leurs créateurs, une particularité tout à fait remarquable dans le contexte de la

[1] Cet article reprend quelques idées développées de manière détaillée dans Balace 2008-2009 ; nous invitons le lecteur à s'y reporter.
[2] De Linas 1882, p. 12 ; Borgnet 1856, p. 2.
[3] Stiennon 1972, p. 313.

chrétienté médiévale. À cet égard, le célèbre échange épistolaire entre l'abbé Wibald de Stavelot[4] et un mystérieux orfèvre G., retranscrit dans le cartulaire de l'abbaye, ou encore l'entrée consacrée à l'orfèvre Godefroid de Huy dans l'Obituaire du Neufmoustier, viennent immanquablement à l'esprit[5]. On songera également, dans le même ordre d'idées, à la plaque commémorative signalant la présence du tombeau du peintre Jean, longtemps visible à l'église Saint-Jacques de Liège[6], ainsi qu'aux inscriptions de dédicace sur les orfèvreries de Nicolas de Verdun. Quantité de gestes et de témoignages qui, loin d'être vides de sens, semblent au contraire révélateurs d'une conscientisation de la valeur à la fois spirituelle, artistique et matérielle du patrimoine mosan, de ses mécènes et de ses créateurs.

Les temps passés n'ont cependant pas toujours été tendres avec l'art mosan, de sorte que son statut d'art sinistré, selon une terminologie récurrente dans la littérature scientifique, ne semble pas usurpé. Si de nombreuses pertes, avérées ou suspectées, peuvent bien entendu être imputées aux guerres, aux incendies et aux désastres en tout genre, la négligence humaine doit également détenir une importante part de responsabilité. Pourtant les temps modernes, souvent méprisants envers les vestiges des siècles médiévaux, nous ont également laissé divers témoignages attestant d'une certaine forme d'intérêt pour le passé artistique mosan. On songera ici, entre autres, au récit de voyage de Philippe de Hurges, juriste originaire d'Arras qui visita le diocèse de Liège à l'aube du XVII^{e} siècle et nous laissa une remarquable description du portail sculpté de la cathédrale Saint-Lambert[7]. On songera également, dans un autre registre, au début du siècle suivant, aux prospections systématiques des bénédictins Martène et Durand et des Jésuites Henschen et Papebroch, ou encore, à la même époque, au bibliophile liégeois Guillaume de Crassier, co-auteur des Délices du Pays de Liège, qui sauva d'une destruction certaine un nombre important de manuscrits et d'ivoires médiévaux[8]. Ces manifestations d'intérêt restent cependant, il faut l'avouer, des phénomènes relativement périphériques. Il faut en réalité attendre le XIX^{e} siècle pour assister à une véritable prise de conscience de la part des milieux scientifiques belges et internationaux.

LES AMATEURS – LES COLLECTIONNEURS

La fin de l'Ancien Régime marque, comme on peut s'y attendre, une césure dans la longue destinée de l'art mosan. Suite à la fermeture des principales institutions religieuses du diocèse, le patrimoine religieux de l'ancien pays de Liège sera expatrié, caché, vendu, et inévitablement dispersé. D'une manière assez paradoxale, ce qui, au premier abord, pourrait être perçu comme une irréparable tragédie, va en réalité contribuer à en assurer la sauvegarde. Passé dans le domaine privé, il devient rapidement l'objet de tous les soins, de toutes les convoitises. Soulignons, à cet égard, la clairvoyance des collectionneurs des premiers temps qui, en sauvant d'une destruction programmée quantité d'œuvres mobilières médiévales, en ont indubitablement permis la reconnaissance et l'étude.

Le XIX^{e} siècle, qui est comme chacun le sait une période particulièrement formative au point de vue politique, scientifique et culturel, va véritablement servir d'incubateur au phénomène de reconnaissance du patrimoine médiéval mosan. L'histoire, en tant que discipline scientifique, est alors en formation et les études médiévales ont le vent en poupe. Le concept d'art mosan, terrain d'étude propice aux instrumentalisations les plus diverses, qu'elles soient d'ordre idéologique, nationaliste ou régionaliste constitue sous de nombreux aspects un véritable cas d'école, particulièrement informatif et révélateur des travers et des obsessions du moment.

---

[4] Liège, *Archives de l'État*, Fonds de Stavelot, ms. 341, f^{os} 66 v^{o} – 67 r^{o}.

[5] Grand Curtius inv. 1878/GGG/1. L'entrée relative au décès de l'orfèvre Godefroid fut publiée pour la première fois dans un article du *Bulletin de l'archéologique liégeois*, propriétaire du manuscrit ; Helbig 1877, p. 221-238.

[6] Schoolmeesters 1907, p. 18-21.

[7] Michelant 1872, p. 67-70.

[8] Martène & Durand 1724 ; Henschen & Papebroch 1668 ; Saumery 1738 ; De Theux De Montjardin 1882, p. 207-238.

UN CONCEPT EN GESTATION

La reconnaissance scientifique de l'art mosan sera lente et poussive. Elle sera jalonnée d'embûches et de doutes. Bref ce ne sera pas, au risque de faire un mauvais jeu de mots, un long fleuve tranquille. Il faut attendre le milieu du siècle, vers les années 1840-1860, pour assister à l'émergence progressive de ce nouveau concept. Pour expliquer ce phénomène, plusieurs facteurs doivent être simultanément pris en considération. Tout d'abord, un peu partout en Europe, on assiste à un rejet généralisé de l'emprise néoclassique au profit d'un Moyen Âge idéalisé, objet de tous les fantasmes. En Belgique, la toute jeune nation belge est encore fragile. Elle est soumise à de vives critiques et doit impérativement se construire un passé national. Les études historiques et archéologiques sont donc, dans cette optique, vivement encouragées par les instances officielles. Il peut sembler paradoxal que ce soit justement dans ce climat nationaliste que l'on assiste à l'émergence de la notion d'art mosan, avec toutes les connotations d'ordre politico- régional que cela peut impliquer. En réalité, il faut se rendre compte que le patrimoine médiéval de l'ancien Pays de Liège présente l'avantage de pouvoir s'accommoder à toutes les sauces ; facilement assimilable à la notion, toute relative d'art et de patrimoine national, l'art mosan constitue également un matériau de choix, sous couvert scientifique ou culturel, pour diverses revendications de type politico-régional. Une troisième donnée doit également être prise en compte : L'art mosan, production d'une époque où le spirituel et le temporel avaient été inextricablement liés, est presque exclusivement connu par le biais d'artefacts religieux. À ce titre, il matérialise à la perfection les aspirations spirituelles et esthétiques des milieux ultramontains. Pour se forger une idée complète et cohérente de la question mosane, il faudra donc l'envisager à la fois sous un angle national, régional, et idéologique.

Pour étudier un patrimoine, il faut évidemment l'aborder par le biais d'une examen matériel consciencieux. Pendant longtemps, par la force des choses, les érudits ont dû se contenter de descriptions littéraires et de reproductions graphiques plus ou moins fidèles à la réalité. Vers le milieu du XIX^{e} siècle, deux innovations technologiques vont complètement révolutionner les méthodologies traditionnelles : l'instauration du transport ferroviaire d'une part[9], qui va considérablement faciliter les déplacements et permettre aux érudits de se déplacer à travers l'Europe pour aller étudier les œuvres sur leur lieu de conservation – voire même dans certains cas de se les faire acheminer –, et de l'autre la photographie, qui va enfin mettre à leur disposition un matériel documentaire beaucoup plus fidèle à la réalité que les croquis et gravures auxquels ils étaient habitués. L'influence de ces innovations sur l'histoire de l'art, et par conséquent sur l'étude de l'art mosan, ne doit pas être négligée.

Dans le même ordre d'idées, il convient également de prendre en compte un troisième facteur de reconnaissance et de diffusion : les grandes expositions rétrospectives, fort en vogue à travers l'Europe durant le dernier tiers du XIX^{e} s. . En regroupant en un même lieu des œuvres d'art d'origines diverses, ces expositions vont considérablement faciliter le travail des chercheurs. L'exposition d'orfèvrerie religieuse organisée à Malines, en 1864, à l'occasion du Congrès des Catholiques, va dans ce sens jouer un rôle primordial dans la redécouverte et la reconnaissance de l'art mosan (fig. 1)[10]. C'est d'ailleurs en rédigeant le catalogue de cette exposition que James Weale, Jules Helbig, et Edmond Reusens vont prendre conscience de l'existence d'une orfèvrerie propre aux rives de la Meuse[11]. Il faut dire qu'ils avaient été précédés, dans cette voie, par les recherches d'une poignée d'érudits locaux. Parmi ceux-ci, Arnaud et Alexandre Schaepkens, artistes peintres et historiens originaires de Maastricht, occupent une place toute particulière. En effet, ils connaissaient particulièrement bien le patrimoine mosan, qu'ils avaient eu l'occasion, à maintes reprises, de dessiner et d'étudier lors de leurs périples archéologiques dans

[9] La ligne ferroviaire Paris-Cologne, qui traversait la vallée mosane de part en part, sera inaugurée en 1846. Liège avait déjà été rejointe par les rails quatre ans plus tôt ; Deschamps 1953, p. 295-303.

[10] Ce projet d'exposition avait germé, dès 1863, à l'occasion du premier Congrès des Catholiques, dans le chef de l'abbé Brouwers, d'Amsterdam, qui avait été positivement impressionné par le petit stand d'orfèvreries religieuses que l'orfèvre gantois Bourdon de Bruyne avaient rassemblées pour l'occasion ; Weale 1864.

[11] « Les émaux champlevés étaient fabriqués en grand nombre à limoges, mais outre cette école, il y en a eu plusieurs autres fort importantes dont les produits ont été trop souvent attribués aux émailleurs limousins. Aujourd'hui, malgré l'identité des procédés employés, l'œil exercé de l'archéologue a appris à reconnaître les émaux Rhénans dont la fabrique était probablement établie à Cologne. Il y a eu encore une fabrique importante dans le diocèse de Liège, dont le siège principal aux XI^{e} et XII^{e} siècles était probablement Maestricht. » (Weale 1864, p. 87).

la région[12] (fig. 2). D'ailleurs l'influence de leurs écrits visionnaires est clairement perceptible dans le catalogue de James Weale[13].

Toujours dans le registre de ces grandes expositions, il convient également de citer l'exposition rétrospective organisée à Liège, en 1881, tout juste un an après la grande exposition bruxelloise commémorant l'anniversaire de l'indépendance belge. Presque exclusivement consacrée à l'illustration des arts décoratifs, cette exposition présentait la particularité de regrouper une sélection exclusive d'œuvres et d'objets créés par des artistes de l'ancien Pays de Liège, des origines jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle[14]. Une place de choix était bien entendu réservée à l'orfèvrerie médiévale, représentée par un ensemble d'œuvres majeures, dont les châsses de Huy, de Stavelot, de Visé et de Maastricht, grandes absentes de l'exposition de Bruxelles, un an auparavant. Bien qu'il ne soit pas alors encore question d'art mosan à proprement parler, le concept semble avoir déjà clairement germé dans l'esprit des organisateurs. Dans la préface, Joseph Demarteau présente l'art ancien du pays de Liège sous une vision globale, élargie à toutes les techniques (enluminure, architecture, sculpture, enluminure et bien entendu orfèvrerie et dinanderie) et dépassant les frontières de la Belgique contemporaine puisque Aix-la-Chapelle et Maastricht s'y trouvent également intégrées[15]. La prose du chanoine Reusens, dans le chapitre d'introduction consacré à l'orfèvrerie, est encore plus révélatrice puisque, pour la première fois, il emploie l'épithète « mosan » pour définir la variante régionale des émaux rhénans[16]. En réalité, le concept d'art mosan était déjà là. Charles de Linas n'avait plus qu'à se baisser pour le cueillir.

LA RECONNAISSANCE TANT ATTENDUE

Le concept tardera cependant à s'imposer au sein des milieux scientifiques internationaux, lesquels s'accorderont en général pour ne voir dans l'art mosan qu'une simple variante de l'art rhénan. Il faudra encore attendre une vingtaine d'années pour que sa validité scientifique ne se trouve enfin admise. Même en Belgique, en dehors d'un cercle restreint de « mosans fanatiques », l'émergence du nouveau concept ne suscitera pas d'emblée un enthousiasme immodéré. Les rapports des Congrès archéologiques tenus à Liège en 1890 et en 1909 sont, à cet égard, tout à fait révélateurs[17]. En effet, si le concept d'art mosan semble avoir fait du chemin depuis 1882, les érudits ne s'accordent pas forcément lorsqu'il s'agit d'en définir les champs d'application. Si tous reconnaissent de bonne grâce une spécificité mosane dans le domaine des arts du métal, il n'en va pas forcément de même pour l'architecture. Or c'est là que le bât blesse ; à cette époque, les historiens de l'art établissaient souvent leurs classifications entre écoles régionales sur base des caractéristiques architecturales. On se trouve alors de toute évidence dans une impasse théorique…

---

[12] Alexandre Schaepkens était membre de *l'Académie royale des Beaux-Arts* d'Amsterdam, membre honoraire de la *Société grand-ducale pour la Conservation et la Description des Monuments du grand-duché du Luxembourg*, de la *Société d'Histoire et des Beaux-Arts de la Flandre maritime*, de la *Société de Dunkerque pour l'encouragement des sciences, des lettres et des arts*, associé étranger de la *Société impériale des Antiquaires de France*, de *l'Académie de Cherbourg*, de *l'Académie du Gard* à Nîmes, de la *Société des antiquaires de Picardie*, de la *Société impériale, des arts, sciences et lettres de Clermont-Ferrand*, de la *Société d'agriculture, sciences, arts et commerce du Puy*, de la *Société des Sciences et des Arts d*e Grenoble, de *l'Académie Delphinale* de Toulouse, de la *Société des antiquaires de l'Ouest*, à Poitiers, de *l'Académie royale d'archéologie de Belgique*, de la *Société libre d'émulation* de Liège, de la *Société littéraire et scientifique du Limbourg*, à Tongres, de la *Société royale des Beaux-Arts et de la littérature* de Gand, etc.

[13] « Ce sont les rives de la Meuse, l'ancienne patrie des Éburons et le berceau de la dynastie franque, par où les premiers apôtres de l'Évangile ont pénétré en Belgique pour y porter le flambeau de la civilisation chrétienne, et où l'on voit à chaque pas revivre ces époques reculées dans de précieux souvenirs, c'est là en effet que se retrouvent encore tout palpitants d'un glorieux passé ces anciens oratoires de style latin ou roman, qui sont l'œuvre des premiers évêques. » (Schaepkens 1846, *préface*).

[14] « L'exposition de Liège avait ceci de particulier que la position occupée par la principauté dans les temps qui nous ont précédé lui permettait d'occuper une page à part dans l'histoire de l'art et de l'industrie ; et il faut avouer que la commission directrice de l'exposition a mis une certaine coquetterie à faire ressortir ce caractère particulier et à faire revivre en quelque sorte l'histoire de l'art et de l'industrie artistique dans la principauté, en n'accordant place qu'aux objets qui y ont été produits, ou qui pouvaient jeter une certaine lumière sur les développements de ces deux branches de l'activité humaine. C'est ce cachet particulier de l'exposition liégeoise qui a été en partie cause de son succès. » (*Messager des sciences et des arts*, tome 49, p. 501)

[15] [Liège] 1881, préface, p. XXII-XXIII ; Il s'agit en réalité d'une perception étonnement perspicace du phénomène mosan. De nombreux auteurs devaient en effet, par la suite, commettre l'erreur méthodologique de limiter la sphère d'action de l'art mosan aux frontières de la Belgique moderne.

[16] [Liège] 1881, p. 18.

[17] Fraipont 1890, p. 252-266 et Brassine & Renard-Grenson 1909, p. 395-398.

Les milieux scientifiques étrangers ne vont pas, eux non plus, dans un premier temps, manifester un enthousiasme démesuré face à ce nouveau paradigme. Il semblent alors en effet, comme leurs homologues belges, éprouver quelque réticence à reconnaître la spécificité mosane par rapport aux écoles artistiques voisines, flamande et rhénane. Émile Molinier, spécialiste éminent et reconnu de l'orfèvrerie médiévale, conservera longtemps une opinion particulièrement réservée. En 1902, dans son Histoire générale des arts appliqués à l'Industrie, il affirme encore : « Il est naturel de rapprocher de l'orfèvrerie allemande l'orfèvrerie flamande, qui présente, à dire vrai, quelques différences avec la première ; mais ces différences ne sont point tellement accentuées que du premier coup d'œil le juge le moins prévenu ne reconnaisse qu'on est plutôt en présence d'une section particulière de l'école allemande que d'une école ayant sa vie autonome, ses traditions propres, son développement indépendant. »[18].

C'est en réalité d'Allemagne que viendra l'étude fondatrice qui apportera enfin à la fois renommée et reconnaissance à l'art mosan. Déjà dans les années 1880, l'architecte Lambert Von Fisenne avait timidement introduit la notion d'art mosan par le biais d'une série de croquis consacrés à l'art monumental et à l'orfèvrerie de nos régions, mais le support scientifique nécessaire à la véritable reconnaissance du concept par les milieux scientifiques germanophones manquait encore[19]. Cette partie du travail, Otto Von Falke s'en chargera, dès 1904, en consacrant à l'orfèvre Godefroid de Huy un chapitre entier de son monumental ouvrage consacré à l'émaillerie allemande du moyen âge[20]. Les publications que les scientifiques belges avaient pu consacrer à l'orfèvrerie mosane étaient, jusqu'alors, passées relativement inaperçues, lorsqu'elles n'avaient pas été consciemment ignorées par les milieux scientifiques internationaux. La parution soudaine d'une étude monumentale, venue d'Allemagne, territoire de référence en matière de recherches historiques, allait enfin modifier les donnes.

Profitant du Congrès archéologique organisé à Liège en 1909, Marcel Laurent allait s'efforcer de diffuser en Belgique les conclusions de Von Falke. Il entreprenait d'ailleurs de les développer en intégrant également dans le phénomène mosan les ivoires, l'enluminure et la sculpture mobilière[21]. Son bel enthousiasme était alors loin d'être partagé par tous, la vallée mosane étant, de l'avis de beaucoup, loin de présenter l'unité géographique, artistique et culturelle de sa voisine rhénane. Dans l'esprit de beaucoup d'érudits, le phénomène artistique mosan semblait alors limité Pays de Liège, centré sur la Meuse moyenne, une zone de parler roman appartenant à l'Empire germanique. Le terme leur semble donc amplement inapproprié[22].

LES ENJEUX POLITIQUES

En Belgique, l'émergence du mouvement wallon ne sera certainement pas étrangère à la reconnaissance scientifique du paradigme d'art mosan. Tout commence par une maladresse : le 10 août 1905, le député anversois Edward Coremans affirme avec indélicatesse que les wallons ont un passé sans gloire. La riposte à cette provocation ne se fera bien entendu pas attendre ; le Congrès wallon de 1905 sera précisément consacré à la promotion de l'histoire wallonne, dont l'art mosan constituait aux yeux de tous un premier chapitre remarquable et, qui plus est, antérieur au formidable développement de l'art flamand. Le diocèse de Liège, la région mosane avaient été bilingues ? Peu importe, on n'en voudra retenir que le côté latin. Si la partie thioise du pays mosan, c'est-à-dire la zone proto-néerlandophone, se trouve alors évoquée, c'est dans un esprit unitariste et nationaliste ; après tout, la région mosane, tout comme la Belgique moderne, avait été bilingue…[23]

Une telle prise de position ne passera bien entendu pas inaperçue et suscitera au contraire de vives réactions. Le célèbre historien Henri Pirenne, farouchement nationaliste et unioniste, insistera lourdement sur

[18] Molinier 1902, p. 158.
[19] Von Fisenne 1880 & 1887.
[20] Von Falke & Frauberger 1904, p. 62-76.
[21] Laurent 1909, p. 67-79.
[22] Brassine & Renard-Grenson 1909, p. 395-397.
[23] Delaite 1906, conférence inaugurale.

le fait que l'histoire des wallons et des flamands se confondait dans l'histoire de Belgique[24]. Jules Helbig ensuite, s'érigera contre l'amalgame facile entre « art mosan et « art wallon » : « Quelques esprits étroitement locaux, ont voulu donner à cet art, le nom d'art « wallon ». J'admets volontiers que le génie wallon s'y manifeste souvent ; mais ce serait en resserrer le domaine dans les limites d'une fraction de l'ancienne principauté de Liège qui, s'étendant le long des rives de la Meuse, embrassait des régions habitées par des populations flamandes, dont le génie s'est souvent fusionné avec celui des artistes wallons. Nous remarquons, au surplus, en passant, que ces différentes populations se sont si harmonieusement mêlées pendant leur union sous le sceptre des princes de liège, que l'histoire ne mentionne pas un seul conflit qui se serait élevé à propos de l'emploi de l'une ou l'autre langue, ou par antagonisme des races. D'ailleurs, comme il existe un Brabant wallon, il n'est peut-être pas contradictoire dans les termes, de dire que, dans le bassin de la Meuse, nous avons une Wallonie flamande. »[25].

Le bilinguisme de l'ancien diocèse de Liège était un fait notoire. Ce doit être en partie pour cette raison que Joseph Destrée, lors de l'organisation de l'exposition de Charleroi, en 1911, prendra délibérément le parti d'estomper le rôle de la Meuse et de l'ancien diocèse de Liège dans le développement des arts wallons. Alors que certaines œuvres emblématiques comme les orfèvreries du trésor d'Oignies ou encore un moulage des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy faisaient partie de la sélection d'œuvres exposées, l'exposition s'intitulait « Les arts anciens du Hainaut », un pied de nez que les liégeois, farouchement « principautaires », ne seraient pas prêts d'oublier…[26].

Le contexte troublé des deux conflits mondiaux viendra cependant estomper ces malentendus et dissipera de manière définitive toute forme de réticence au concept d'art mosan qui, en Belgique comme en France, se trouvera soudainement présenté, non plus comme une simple variante de l'art rhénan, mais plutôt comme une production rivale, voire supérieure à ce dernier.

En 1914 déjà, Émile Mâle avait revendiqué pour la France la paternité du symbolisme typologique[27], ce qui peut d'une certaine manière être assimilé à un acte patriotique. Quelques années plus tard, les historiens de l'art belges et allemands se lanceront à leur tour dans une véritable guerre des tranchées autour de la châsse de saint Héribert. De manière attendue, son auteur supposé, Godefroid de Huy, trouvera ses pires détracteurs en Allemagne et ses plus ardents partisans, non seulement dans sa Meuse natale, ce qui est somme toute bien compréhensible, mais également un peu partout au sein des milieux scientifiques franco- et anglophones. On peut d'ailleurs se demander si cette polémique aurait réellement pris une telle ampleur si elle n'avait eu lieu à cette époque précise ; les sentiments patriotiques et les sensibilités personnelles mis à mal de part et d'autre par quatre ans de guerre et de privations étant immanquablement venu colorer d'une teinte particulière le discours scientifique.

Dans les années 1920, le Père Josef Braun et le jeune professeur de l'université de Leipzig, Hermann Beenken, vont reprocher à Otto von Falke sa vision romantique de l'histoire de l'art et son culte des individus. Convaincus de l'origine entièrement colonaise de la châsse de saint Héribert, ils estiment que l'importance accordée à Godefroid est totalement exagérée, voire usurpée, et vont même jusqu'à remettre en cause l'existence même d'une école mosane d'orfèvrerie[28]. En réalité, pour Beenken, la question dépassait de loin la personnalité de l'orfèvre Godefroid. Il s'agissait plutôt d'un problème théorique résultant du fait que l'on avait selon lui abordé l'art mosan dans son ensemble, sous l'angle d'une méthodologie inadaptée. En se focalisant sur l'étude de sous-éléments décoratifs, comme par exemple les émaux champlevés, les scientifiques passaient à côté d'une compréhension globale du « génie créateur » , principe naturel suivant de manière préétablie un processus évolutif logique et inévitable. Pour Beenken, seule une compréhension générale des œuvres pouvait conduire à une interprétation juste des lois du progrès[29].

---

[24] Delaite 1906, p. 243 ; Lode 2005, p. 212.

[25] Helbig 1906, p. 86.

[26] Destrée 1911, p. 96-97 ; Godefroid 2000, p. 60.

[27] Mâle 1914-1915, p. 91-102 ; 161-168 ; 253-262 ; 339-349.

[28] Braun 1922, I, n. 45-62 et II, p. XI-XII ; Beenken 1924 et 1926, p. 65-107.

[29] Concrètement, Beenken entendait inscrire l'orfèvrerie mosane au sein d'un schéma évolutif linéaire et prédéterminé, initié avec la Pala d'Oro d'Aix-la-Chapelle, poursuivi avec les fonts de Liège et les reliefs de la châsse de saint Hadelin et achevé avec la châsse de Deutz. Ce type de raisonnement théorique se trouve bien évidemment aux antipodes d'une optique vasarienne entièrement soumise au concept

À l'exception de Marguerite Devigne, enthousiasmée par ce modèle évolutif au point de s'en inspirer pour ses propres recherches, les chercheurs francophones accueilleront avec froideur les démonstrations de Beenken[30]. En 1931, Marcel Laurent, véritablement piqué au vif, publiera même en faveur de l'art mosan une véritable profession de foi, virulent plaidoyer dans lequel il réaffirme sa parfaite adhésion aux méthodes analytiques de Von Falke, sans lesquelles, selon lui, il n'aurait jamais été possible de différencier l'une de l'autre les productions artistiques de la Meuse et du Rhin[31].

Le débat ne tardera guère à s'enliser, les deux parties campant fermement sur leur position. Du côté pro-mosan, bien que l'on commence à entrevoir la nécessité de revoir certaines attributions, Godefroid reste une référence. En Allemagne, en revanche, les scientifiques ne semblent plus accorder aucun crédit aux attributions massives d'Otto Von Falke et évoquent ironiquement la « légende Godefroid »…

La seconde guerre mondiale viendra inévitablement ranimer les cendres à peine refroidies de ces belliqueux débats. Durant l'hiver 1939-1940, Pierre Francastel donnait, à l'Université de Clermont-Ferrand, un cours public intitulé « l'Histoire de l'art. Instrument de la propagande germanique », dont les notes, réactualisées, seront publiées à Paris en 1945[32]. Dans l'avertissement de cet ouvrage, rédigé dès le mois d'avril 1940, la raison d'être de cette étude est brièvement expliquée ; il s'agit de dénoncer la propagande historique menée par les scientifiques allemands durant l'entre-deux-guerres. L'ouvrage se donne comme but essentiel de souligner le caractère collectif de la civilisation, en détruisant le dogme allemand d'une civilisation supérieure, au développement spontané et autonome. Dans le chapitre intitulé « Liège et Cologne, le problème mosan », l'auteur dénonce ouvertement ce qu'il comme une des entreprises les plus hardies en matière de propagande historique ; l'intégration de la Meuse dans le domaine de la civilisation germanique, en total mépris du caractère précisément non-germanique de la civilisation wallonne. Il y fait impitoyablement le procès des théories d'Hermann Beenken, qu'il démantèle point par point. En déclassant la personnalité de Godefroid de Claire au statut de personnalité légendaire, Beenken avait dangereusement mis en péril la notion même d'art mosan. Du point de vue méthodologique, Francastel considère cette démarche comme infondée et tendancieuse, le but sous-jacent de cette démonstration étant avant tout de prouver que les arts de la Meuse, du X^e^ au XIII^e^ siècle, relèvent directement de l'art allemand[33].

Pour donner plus de force à ses arguments, Francastel var appuyer son argumentation sur les recherches d'un autre historien de l'art allemand, spécialiste de l'art rhénan : Paul Clemen. Ce dernier, sans réfuter l'existence d'une école artistique proprement mosane, n'avait pas rejeté l'ensemble des conclusions de Von Falke mais avait plus raisonnablement simplement souhaité revoir à la baisse les attributions massives au seul Godefroid[34]. En réalité ce qui irritait surtout Francastel, ce n'était pas tant le dossier polémique autour de la châsse de saint Héribert que l'aisance avec laquelle Hermann Beenken avait attribué au seul génie allemand des œuvres majeures du patrimoine médiéval rhéno-mosan comme les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, ou encore la châsse des Rois-Mages.

Dans le contexte de la seconde guerre mondiale, l'anti-germanisme virulent de Pierre Francastel ne doit guère nous étonner. En quelques années, il avait vu la Pologne, pays natal de son épouse, envahi et annexé par l'armée allemande, et de nombreuses œuvres d'art spoliées ou détruites. De la même manière, il gardait à l'esprit la destruction de la cathédrale de Reims, durant le premier conflit mondial. Devant de tels évènements, il pouvait difficilement éviter de nourrir une forte rancœur envers la nation allemande. Faut-il maintenant avec lui imputer les théories d'Hermann Beenken au pangermanisme seul ?

N'était-il pas bien naturel, dans l'esprit d'un allemand de la première moitié du XX^e^ siècle, de considérer la région mosane comme une terre d'Empire, historiquement liée à la nation allemande ? Il convient d'ailleurs

---

de la force créatrice et spontanée du génie individuel.

[30] Devigne 1930, p. 229-230 & 1932, p. 8.

[31] Laurent 1931, p. 75-95.

[32] Francastel 1945, p. 10-14 et 78-105.

[33] Francastel 1953, p. 79.

[34] Francastel 1953, p. 82 ; Clemen 1923.

de rappeler que, de l'autre côté de la frontière, avant la guerre, de nombreux érudits belges et français pensaient la même chose. En réalité, les théories d'Hermann Beenken découlaient sans doute bien davantage de critères d'ordre méthodologique que de réelles convictions politiques. La spécificité mosane n'était en effet pas du tout compatible avec le concept d'un processus d'évolution logique à l'échelle impériale. Faut-il pour la cause y voir l'œuvre seule de la propagande germanique ? Et dans le même ordre d'idées, accusera-t-on également Erwin Panofsky de pangermanisme pour avoir écrit un rapport enthousiaste au sujet de l'ouvrage de Beenken[35] ?

La fin de la seconde guerre mondiale va fort heureusement considérablement apaiser ces désagréables dissensions. La grande exposition d'art mosan, organisée en 1951-1952 à Liège, Paris et Rotterdam marquera sur ce plan un nouveau départ[36]. Il faut dire que le contexte politico-culturel était particulièrement favorable à l'organisation d'un tel évènement. Dans les années d'après-guerre, les pays européens travaillaient d'arrache-pied pour établir un nouveau réseau de coopération culturelle. La plupart des grands musées allemands, en cours de reconstruction et de réorganisation, avaient, depuis 1949, enchaîné les expositions consacrées à l'art allemand du moyen âge[37]. Le sujet était à la mode et jouissait des faveurs du public. Sous cette optique, l'exposition internationale de 1951-52 tombait à point nommé. La portée scientifique de cet évènement ne doit pas être négligée. Les journées d'étude, organisées à l'issue du volet parisien de l'exposition, constituaient un véritable bilan des connaissances[38]. Les progrès effectués dans certains domaines de recherches, comme par exemple l'enluminure, étaient particulièrement prometteurs. Par ailleurs le rayonnement stylistique et la diffusion internationale de l'art mosan du XII^{e} siècle étaient clairement mis en évidence.

Pourtant, tant à l'exposition qu'au colloque, l'art rhénan brillait par son absence. C'est précisément cette lacune, fortement ressentie par les participants, qui allait convaincre Jean Lejeune et Hermann Schnitzler, directeur du musée Schnütgen de Cologne, de la nécessité d'organiser une nouvelle exposition, conçue d'emblée comme une vaste confrontation, totalement pacifique cette fois, entre les arts de la Meuse et du Rhin. Ce projet ne sera finalement concrétisé qu'une vingtaine d'années plus tard, en 1972, par la grande exposition Rhin-Meuse de Cologne et Bruxelles[39].

ÉTENDUE GÉOGRAPHIQUE ET CHRONOLOGIQUE DE L'ART MOSAN

Lorsque l'on envisage dans leur globalité les journées d'étude de 1952 et l'exposition Rhin-Meuse de 1972, on perçoit facilement à quel point la question de l'étendue géographique et chronologique de l'art mosan se trouvait alors au cœur de toutes les préoccupations. Jusqu'en 1952, les spécialistes avaient eu tendance à se concentrer sur ce que l'on considérait comme le centre névralgique de l'art mosan, c'est-à-dire grosso-modo les régions bordant le cours de la Meuse moyenne. La question de Verdun et de la Haute-Meuse, ainsi que celle de Maastricht et de la Basse-Meuse étaient généralement délicatement éludées. Il ne faut bien entendu pas croire que les spécialistes de l'art mosan n'aient pas eu pleine conscience du problème, bien au contraire. Mais le découpage méthodique en entités artistiques bien définies, étroitement adaptées aux divisions politico-régionales, ne laissaient pas vraiment la place à des questionnements liés aux échanges économiques et artistiques de moyenne et de grande ampleur. On ne prête qu'aux riches, et dans un premier temps, il était normal, ou en tout cas prévisible, de tout ranger dans ce fourre-tout bien commode qu'était le cœur de la vallée mosane. Dès l'entre-deux guerres des critiques assez vives avaient été formulées quant à cette méthodologie. Ces dernières transparaissent en filigrane dans le texte du recueil des Journées d'études consacrées à l'art mosan[40]. Il suffit en effet de parcourir la table des matières pour se rendre compte que le fil directeur des débats portaient précisément sur la dimension internationale de l'art mosan. Ses contacts et ses relations avec la France, l'Angleterre et

[35] Panofsky 1924, p. 245.
[36] [Liège] 1951 ; Balace 2008-2009, p. 206-209 et 248-250.
[37] Swarzenski 1953, p. 151-152.
[38] Francastel 1953.
[39] Stienon & Lejeune 1972 ; [Anon.] 1972, p. 11 ; Kashnitz 1973, p. 282.
[40] Francastel 1953.

même la Pologne étaient tour à tour envisagés. Toujours dans la même optique, l'emphase était mise sur une personnalité mosane d'ampleur internationale à savoir l'orfèvre Nicolas de Verdun. Les débats restaient en revanche en grande partie focalisés sur les époques préromane et romane, la question de la sculpture gothique se trouvant à peine évoquée. Le monde scientifique semble en réalité avoir éprouvé un certain malaise face aux œuvres mosanes des XIII^e^-XV^e^ siècles, considérés comme trop « françaises » pour que l'on puisse aisément y percevoir des caractéristiques régionales. La question avait été prudemment laissée de côté de sorte que les débats avaient pris, sur ce point, un retard considérable. Il faudra attendre les années soixante, pour que les chercheurs s'efforcent d'y remédier. L'exposition Rhin-Meuse reflète particulièrement bien cette orientation nouvelle des recherches vers la redécouverte de l'époque gothique. Pour la première fois, sans doute pour établir un parfait équilibre avec son homologue rhénan, le phénomène artistique mosan, était envisagé dans une optique chronologique particulièrement étendue, de l'époque ottonienne jusqu'au XV^e^ siècle. Les psautiers mosans du XIII^e^ siècle, le maître des madones en marbre blanc et même la peinture sur panneau du XIV^e^ siècle figuraient en bonne place dans le catalogue qui s'achevait avec les œuvres liégeoises de Jean van Eyck, une coquetterie dans laquelle il est difficile de ne pas reconnaître la touche personnelle de l'historien liégeois, Jean Lejeune[41]. Le vaste bilan scientifique que constituait Rhin-Meuse devait également contribuer à révéler, dans différents domaines, les failles présentées par les méthodologies traditionnelles. Au cours des décennies suivantes, de nombreuses données, considérées comme acquises, allaient être fondamentalement remises en question.

ÉCUEILS MÉTHODOLOGIQUES ET PERSPECTIVES

Dès les premiers débats, historiens, historiens de l'art et archéologues ont éprouvé de considérables difficultés à circonscrire l'étendue à la fois territoriale, chronologique et artistique de l'art mosan. Ces difficultés sont en réalité bien compréhensibles ; lorsque l'on envisage avec un peu de recul le corpus artistique mosan, on se trouve d'emblée confronté à un ensemble d'entités, de groupes hétérogènes, étagés dans le temps et dans l'espace sans interconnexions évidentes. Il y a tout d'abord, au XI^e^ siècle, un groupe d'ivoires ainsi qu'un ensemble de manuscrits bénédictins d'origines et de qualités variées. On ne conserve en revanche pour cette époque, à l'une ou l'autre exception près, pratiquement plus aucun témoignage des arts du métal, de sorte que la prodigieuse production orfévrée du XII^e^ siècle semble presque naître ex-nihilo. On conserve également de remarquables manuscrits enluminés liés à l'implantation de l'ordre de Prémontré en territoire mosan, dont les connexions avec la production bénédictine antérieure et contemporaine doivent encore être précisées. La sculpture mobilière nous a laissé de nombreux vestiges, étagés du XI^e^ au XVI^e^ siècle, mais leur classement est singulièrement compliqué par la qualité inégale des témoins conservés. La sculpture monumentale est complexe et lacunaire. L'architecture enfin, est soumise à l'influence de différents facteurs, liés à la fonction des édifices, à leur importance, à leur localisation, à leurs interconnexions ou encore à leur appartenance à différents ordres religieux, de sorte qu'il est impossible de la faire correspondre au profil normatif d'une école régionale. Comment dès lors ne pas faire, de tout ceci, une soupe indescriptible ?

Bien loin de se restreindre aux frontières du diocèse, l'art mosan s'exporte et rentre en interaction avec d'autres sphères artistiques, une caractéristique qui, avouons-le, rend encore plus ardue la compréhension générale du sujet. Quoi qu'il en soit, plus les recherches évoluent, plus le mythe du *Kunstlandschaft* clairement délimité semble s'éloigner. Ce qui surprend le plus, à présent, c'est peut-être précisément ce caractère polymorphe, hétérogène, et évolutif de l'art mosan. Cette situation peut bien entendu, au moins partiellement, être imputée aux affres du temps, qui au gré des errances de l'histoire ne furent pas toujours tendres avec le patrimoine. Les pertes et les destructions furent nombreuses de sorte que dans de nombreux domaines de recherches le travail de synthèse reste périlleux, les spécialistes se trouvant confrontés à un sorte de grand puzzle dépareillé. Mais cet aspect décousu de l'art mosan résulte sans doute également de la tendance généralisée à ne prêter qu'aux riches ; en intégrant dans le corpus des œuvres qui n'avaient rien à y faire, les spécialistes ont tout bonnement brouillé les pistes, avec tous les effets pervers et pernicieux que cela peut entraîner…

[41] Lejeune 1955, p. 62-72.

Il est également permis de se demander dans quelle mesures ce manque de compréhension globale du phénomène mosan ne résulterait pas, au moins en partie, d'un problème fondamental de méthodologie : en délimitant des champs de recherches bien définis, en se spécialisant à outrance, le scientifiques se sont eux-mêmes mis des œillères. Lorsque l'on appréhende avec un certain recul la littérature scientifique consacrée à l'art mosan, on perçoit immédiatement l'absence totale de perception globale, transversale, inter et multidisciplinaire du phénomène mosan. Une refonte méthodologique, axée sur une approche synchronique, apporterait sans doute de nouvelles clefs de lecture[42].

On ne peut cependant pas reprocher aux spécialistes de l'art mosan d'avoir été incapables de se remettre en question. Bien au contraire. Depuis les années 1970, les recherches mosanes se caractérisent précisément par une tendance marquée à l'autocritique poussant les spécialistes à privilégier de nouvelles méthodes d'analyses, de nouvelles approches théoriques. En se détournant de l'approche vasarienne de l'histoire de l'art et de ses méthodes d'analyses centrées sur l'évolution des styles, les chercheurs ont voulu privilégier une approche plus scientifique, plus objective. Dans le domaine des arts du métal, cette tendance fut sans aucun doute considérablement facilitée par la restauration de nombreuses châsses et reliquaires[43]. Contrairement à ce que l'on serait tenté d'imaginer, cette approche technique des orfèvreries mosanes n'est en aucun cas froide et désincarnée. Au contraire, en mettant en évidence des pratiques d'atelier, des recettes, des marques d'outil, des repentir et des dessins préparatoires, le facteur humain resurgit d'une manière insoupçonnée, et sans doute aussi plus conforme à une certaine réalité. Le même constat peut également être formulé en ce qui concerne l'enluminure et la sculpture polychrome. La mise au point des techniques archéométriques a modifié la perception que l'on avait de ces matières, l'a affinée, mais a justement permis de mieux cerner le contexte de l'intervention humaine, ses contraintes et ses possibilités[44].

Dans le domaine de l'architecture, deux avancées méthodologiques doivent être prises en considération : l'iconologie tout d'abord, qui en tenant compte à la fois des intentions préalables à la mise en œuvre des chantiers et du contexte humain inhérent à toute réalisation matérielle, réconcilie les aspects techniques, historiques, théoriques et esthétiques des architectures[45]. Absolument incontournable, cette approche iconologique cohabite parfaitement avec les méthodologies traditionnelles mais également, lorsque ces dernières atteignent leurs limites, avec d'autres procédés archéométriques (C14, dendrochronologie, etc.)[46]. L'archéologie du bâti enfin vient depuis quelques années compléter et corriger le canevas traditionnel de la recherche archéologique de terrain, traditionnellement focalisée sur un découpage théorique en phases de constructions distinctes. En prenant conscience du fait que les bâtiments portent en eux-mêmes, dans leur élévation, le récit complet de leur histoire, les spécialistes ont ouvert un nouveau chapitre, riche en découvertes surprenantes et inattendues[47].

CONCLUSION

Au cours des quatre dernières décennies, les progrès ont été considérables, les résultats encourageants, mais tout n'est pas dit, loin de là ! Débarrassés une fois pour toutes des limites contraignantes du concept d'école régionale, vigilants au danger constant des récupérations politiques, et avec l'appui des nouvelles techniques d'investigation, de nouvelles générations de chercheurs pourront encore pendant longtemps, je le souhaite, consacrer à l'art mosan des recherches aussi novatrices que passionnantes…

---

[42] Balace 2008-2009, p. 755-757.

[43] L'étude matérielle et la restauration de plusieurs grandes châsses orfévrées, depuis les années 1970, s'avère sous cet aspect absolument formative et d'un intérêt primordial ; Schulten 1971, p. 7-42 ; Price Gowen 1976-1977, p. 111-146 ; Lemeunier & Dewanckel 1998 ; Lepie 1988, p. 8-48 ; Lepie *et al.* 2000, p. 49-72 ; Kemper 2014.

[44] Mercier 2008 ; p. 8-10 ; 2014, p. 109-114 ; Denoel 2007, p. 200-206.

[45] Bandmann 1951, p. 30-34 ; Mekking 1986 ; Bosman 1990 ; Den Hartog 1992; Balace 2008-2009, p. 600-609 ; les édifices de Maastricht et de la basse-Meuse hollandaise constituèrent sous cette optique un véritable laboratoire méthodologique.

[46] L'étude que Mathieu Piavaux consacre au contexte architectural mosan, dans un ouvrage généraliste consacré à l'architecture romane en Belgique, reflète particulièrement bien cet tendance à la pluridisciplinarité ; Delehouzée *et al.* 2000, p. 21-54 ; voir également Piavaux & Dopere 2009, p. 531-539 et Piavaux 2013.

[47] Léotard 2001.

BIBLIOGRAPHIE

[Anon.], 1972, *Rhin et Meuse : six siècles d'art* (Clés pour les Arts. Numéro spécial), Bruxelles.

Balace S., 2009, *Historiographie de l'art mosan* (ULg. Thèse de doctorat). http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-01112009-143217/.

Bandmann G., 1951, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin.

Beenken H., 1924, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig.

Beenken H., 1926, *Schreine und Schranken*, in : *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 2, p. 65-84.

Borgnet A. (alias Pimpurniaux J.), 1856, *Guide du voyageur en Ardenne, ou excursion d'un touriste Belge en Belgique*, I, Bruxelles.

Bosman A. F. W., 1990, *De onze Lieve Vrouwkerk te Maastricht: bouwgeschiedenis en historische betekenis van de oostpartij*, Utrecht.

Brassine J. & Renard-Grenson L. (éds.), 1909, *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du XXI^e^ congrès (Liège 1909). I : Documents et compte-rendu*, Liège, 1909.

Braun J., 1922, Meisterwerke der deutschen Goldschmiedekunst der vorgotischen Zeit, in : *Sammelbände zur Geschichte der Kunst und Kunstgewerbe* 1, Munich.

Clemen P., 1923, *Belgische Kunstdenkmäler*, Munich.

De Linas C., 1882, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge : souvenirs de l'Exposition universelle de Liège en 1881*, Paris.

De Saumery P. L., 1738, *Les délices du Païs de Liège, ou description géographique, topographique et chorographique des minumens sacrés et profanes de cet évêché principauté et de ses limites (Tome I)*, Liège.

De Theux De Montjardin X., 1882, Les délices du pays de Liège et leur éditeur, Pierre-Lambert de Saumery, in : *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeoi*s 1, p. 207-238.

Delaite J., 1906, *Congrès wallon sous le haut patronage du gouvernement : compte-rendu officiel. Exposition universelle et internationale de Liège 1905*, Liège.

Delehouzée L., De Meulemeester J., Laleman M. C., Lemeunier A., Matthys A. & Piavaux M., 2000*, Architecture romane en Belgique*, Bruxelles.

Den Hartog E., 1992, *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley*, Leeuwarden.

Denoel S., 2007, Étude archéométrique des manuscrits du scriptorium de Saint-Trond au XII^e^ siècle, in : Van den Bossche B. (éd.) *L'Art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XI^e^ au XIII^e^ siècle*, p. 200-206.

Deschamps H. T., Paris-Bruxelles 1846, in : *Revue générale belge* 89 (15 juin 1953), p. 295-303.

Destrée J., 1911, *Les arts anciens du Hainaut*, *texte d'une conférence donnée au Palais des Beaux-Arts de l'exposition de Charleroi le 26 octobre 1911*, Bruxelles.

Devigne M., 1930, Notes sur l'art mosan, in : *Cahiers de Belgique* 3/10, p. 229-230.

Devigne M., 1932, *La sculpture mosane du XII^e^ au XVI^e^ siècle : contribution à l'étude de l'art de la Meuse moyenne*, Paris.

Fraipont J. (éd.), 1890, *Compte rendu des travaux du VI^e^ congrès tenu à Liège les 3, 4, 5 et 6 août 1890 sous la direction de la Société libre d'émulation de Liège, de l'Institut archéologique liégeois et de la Société diocésaine d'art et d'histoire de Liège*, Liège.

Francastel P., 1945, *L'histoire de l'art* : *instrument de la propagande germanique*, Paris.

Francastel P. (éd.), 1953, *L'art mosan : journées d'études*, Paris.

Godefroid C., 2000, Entre culture, industrie et politique. : les salons de Charleroi en 1911, in : Sabatini L. (éd.), *2000 ans d'art wallon*, Bruxelles, p. 55-65.

Helbig J., 1877, Les châsses de saint Domitien et de saint Mengold de l'ancienne Collégiale de Huy, in : *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* 13, p. 221-244.

Helbig J., 1906, Les arts du passé à l'exposition universelle de Liège : coup d'œil rétrospectif, in : *L'art flamand et hollandais* 3, p. 86.

Henschen G. & Papebroch D., 1668, Voyage littéraire des Pères Godefroid Henschenius et Daniel Papebrochius en l'année 1668, in: *Analectes pour servir à l'histoire ecclésiastique de la Belgique* 4 (1867), p. 337-348.

Kashnitz R., 1973, Rhein und Maas: Kunst und Kultur, 800-1400 : zu der Ausstellung in Köln und Brüssel im sommer 1972, in : *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36, p. 282-307.

Kemper D., 2014, Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein: Bestand und Geschichte seiner Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert, in : *Studien zum Kölner Dom*, Cologne.

Laurent M., 1909, Note sur l'état de nos connaissances relativement aux arts plastiques dans la vallée de la Meuse, aux époques carolingienne, romane et gothique, in : *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du XXIe congrès. II* : *Rapports et Mémoires,* Liège, p. 67-79.

Laurent M., 1931, Art rhénan, art mosan et art byzantin : la Bible de Stavelot, in : *Byzantion* 6, p. 75-98.

Lejeune J., 1955, La période liégeoise des van Eyck, in : *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 17, p. 62-78.

Lemeunier A. & Dewanckel G., 1998, *La châsse de saint Mengold et sa restauration*, Huy.

Léotard J.-M. (éd.), 2001, *Archéologie du bâtiment, approche globale, Actes des journées d'archéologie en Province de Liège*. Liège.

Lepie H., 1988, Die Geschichte der Sichering und Konservierung des Karlsschrein, in : *Die Waage*, p. 8-48.

Lepie H., Matz R., Schenk A. & Wynands P. J., 2000, *Der Aachener Marienschrein*, Aix-la-Chapelle.

[Liège], 1881, *L'art ancien au pays de Liège : catalogue officiel*, Liège.

[Liège], 1906, *Congrès wallon sous le haut patronage du gouvernement : compte-rendu officiel. Exposition universelle et internationale*, Liège.

[Liège], 1951, *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège.

Lode W., 2005, *Histoire des nations belges : Belgique, Wallonie, Flandre : quinze siècles de passé commun*, Bruxelles.

Mâle E., 1914-1915, La part de Suger dans le création de l'iconographie du Moyen Âge, in : *Revue de l'art ancien et moderne* 35, p. 91-102, 161-168, 253-262 & 339-349.

Martène E. & Durand U., 1724, *Second voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la Congrégation de S. Maur* (Amplissima Collectio, 2), Paris.

Mekking A. J. J., 1986, *De Sint-Servaaskerk te Maastricht: bijdragen tot de kennis van de symboliek en de geschiedenis van de bouwdelen en de bouwsculptuur tot ca. 1200,* Zutphen.

Mercier E., 2008, The Polychromy of the Mosan Wooden Sculpture of the 13th Century, in : *Newsletter of the International Council of Museums*, *ICOM Committee for Conservation, Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration, Triennium 2008-2011*°1, p. 8-10.

Mercier E., 2014, The Artisan Carvers' Material and Practices: Studying 13th and 14th Century Mosan Sculptures, in : Seymour K. (ed.), *Polychrome Sculptures, Tool Marks and Construction Techniques* (ICOM-CC Interim Meeting, Working Group Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration , Maastricht, 24.10.2010, S.l., p. 109-114.

Michelant H., 1872, *Voyage de Philippe de Hurges à Liège et Maestrect en 1615*, Liège.

Molinier E., 1902, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Ve à la fin du XVIIIe siècle*, Paris.

Panofsky E., 1924, [Compte rendu de:] Hermann Beenken, Romanische Skulptur in Deutschland (XI. und XII. Jahrh.), in : *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 1, p. 244-246.

Piavaux M., 2013, *La collégiale Sainte-Croix à Liège : formes et modèles dans l'architecture du Saint-Empire : XIIIe-XIVe siècles*, Namur.

Piavaux M. & Dopere F., 2009, La taille à la broche linéaire verticale : un nouveau repère chronologique pour l'architecture médiévale de la région mosane, in : Carvais R., Guillerme A., Negre V. & Sakarovitch J. (éds.), *Édifices et artifices : histoires constructives* (Actes du premier Congrès francophone de l'histoire de la construction, Paris, 2008), Paris, p. 531-539.

Price Gowen R., 1976-1977, The Shrine of the Virgin in Tournai. I: Its Restorations and State of Conservation, in : *Aachener Kunstblätter* 47, p. 111-176.

Schaepkens A., 1846, *Trésors de l'art ancien* : s*culptures, architecture, ciselures, émaux, mosaïques et peintures recueillis en Belgique et dans les provinces limitrophes* : *monuments artistiques et archéologiques, la plupart inédits, dessinés d'après nature et gravés par A . Schaepkens*, Bruxelles.

Schoolmeesters E., 1907, Le tombeau de l'évêque Jean dans l'église Saint-Jacques à Liège, in : *Leodium* 6, p. 18-21.

Swarzenski H., 1953, The Italian and Mosan Shows in the Light of the great Art Exhibitions, in: *Burlington Magazine* 95/602, p. 151-157.

Schulten W., 1971, Die Restaurierung des Dreikönigenschreins: ein Vorbericht für die Jahre 1961-1971, in : *Kölner Domblatt* 33-34, p. 7-42.

Stiennon J. & Lejeune R. (éds.), 1972, *Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400*, Bruxelles.

Von Fisenne L., 1880, *Kunstdenkmaler des Mittelalters: Baukunst: Recueil de monuments*, Aix-la-Chapelle.

Von Fisenne L., 1887, *L'art mosan du XIIe au XVIe siècle : ouvrages en métal*, Aix-la-Chapelle.

Von Falke O. & Frauberger E., 1904, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der Kunst-Historischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902*, Francfort-sur-Main.

Weale J., 1864, *Catalogue des objets précieux d'art religieux du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes exposés à l'Hôtel Liedekerke à Malines* (2e éd.), Bruxelles.

Fig. 1. – Exposition de Malines : photographie du triptyque de l'église Sainte-Croix (Album photographique de l'exposition de Malines).

Fig. 2. – Album de l'art ancien : châsse de saint Servais (d'après Schaepkens 1846, pl. XX).

La notion de *Kunstlandschaft*, ses précédents, son évolution et son application à l'art mosan

Xavier Barral i Altet

Résumé – *Cette contribution analyse la problématique de la géographie artistique, et plus précisément le concept de* Kunstlandschaft*, et retrace son histoire. Il souligne ses faiblesses et ses limites, et met en évidence sa vulnérabilité aux idéologies politiques. Enfin, elle s'interroge sur sa pertinence dans le cas précis de l'art mosan. En utilisant pour la première fois l'adjectif « mosan » pour définir une production artistique dont il situait les centres de production sur les bords de la Meuse, au cœur du diocèse de Liège, Charles de Linas, comme tant d'autres de ses contemporains, tentait d'appliquer un concept géographique et culturel à une production artistique définie. Il sera suivi dans cette voie par de nombreux spécialistes, historiens, historiens de l'art et archéologues. Or, une production artistique n'est figée ni dans le temps ni dans l'espace et n'évolue pas de manière uniforme.*

Samenvatting – *Deze bijdrage analyseert de problematiek van de artistieke geografie, meer bepaald het concept* Kunstlandschaft *en de geschiedenis ervan. De zwakheden en begrenzingen worden onderlijnd en de kwetsbaarheid tegenover politieke ideologieën wordt aangetoond. Tenslotte wordt de relevantie ervan in vraag gesteld meer bepaald voor de Maaslandse kunst. Charles de Linas wilde zoals tal van zijn tijdgenoten een geografisch en cultureel concept toepassen op een afgebakende artistieke productie. Hij gebruikte voor het eerst het adjectief 'Maaslands' om de artistieke productie aan te duiden waarvan hij de productiecentra situeerde op de oevers van de Maas, in het hart van het bisdom Luik. Tal van specialisten, historici, kunsthistorici en archeologen zouden hem volgen. Een artistieke productie verstilt echter niet in tijd en ruimte en evolueert ook niet gelijkmatig.*

Sur le fond, la question que nous devons affronter est le droit ou la licence, pourrait-on dire, d'utiliser des divisions ou des cadres géographiques dans la définition des objets d'étude de l'histoire de l'art du Moyen Âge. Il ne s'agit pas de contredire l'approche vasarienne de l'histoire de l'art, qui prenait comme point de référence essentiel les artistes en tant qu'individus, ou mieux encore les artistes et leurs œuvres d'un point de vue strictement individuel, humaniste, propre à la Renaissance. L'approche vasarienne considérait la péninsule italienne non pas en tant que cadre géographique, mais comme une entité intellectuelle et culturelle, en mettant tout à fait de côté la question dont je voudrais discuter aujourd'hui. La démarche vasarienne était fondée sur une conception de la production artistique sans limites géographiques, sans barrières et sans frontières : une sorte d'Europe communautaire *ante litteram* – permettez-moi cette comparaison – une Europe fondée sur un seul contexte géographique, certainement fortement parcellisée politiquement, avec tant de frontières aujourd'hui disparues, mais un contexte qui était tacitement considéré comme unifié d'un point de vue intellectuel et dans lequel les artistes nés dans la péninsule italienne étaient considérés comme les seuls, vrais et uniques héritiers de la culture antique. Il ne s'agissait pas tant de proclamer la supériorité du modèle artistique italien ou florentin, relié à une géographie physique ou historique, mais plutôt de chercher à mettre au sommet de tous les autres artistes le suprême génie individuel de Michel-Ange[1].

Cette proposition ne concerne pas en principe les historiens de l'art médiéval, non seulement parce que Vasari n'avait aucune idée du Moyen Âge en tant que tel[2], mais surtout parce que, dans des cas très exceptionnels seulement, nous réussissons aujourd'hui, pour la période médiévale, à rédiger de vraies biographies d'artiste dans le sens vasarien, c'est-à-dire à reconstruire complètement les trajectoires de personnalités avec leurs œuvres, leurs parcours de vie, les contextes géographiques dans lesquelles elles vécurent, et les diverses expériences professionnelles qu'elles firent. Et il ne s'agit même pas, selon moi, de chercher une objectivité qui puisse être opposée à la subjectivité des jugements critiques des historiens de l'art. Au sein des disciplines humanistes et surtout sur le terrain historiographique, chaque prise de position est toujours extrêmement subjective. L'approche de l'historien de l'art est toujours dominée par son regard personnel, issu de sa culture et conditionné par son époque ; chaque historien de l'art est fils de sa propre géographie culturelle, personnelle, individuelle et qui ne se répétera plus[3].

---

[1] Masi & Barbato 2014 ; Lucas Fiorato & Dubus 2017.

[2] Stowell 2015.

[3] Barral i Altet 2006.

Ce dont il s'agit plus particulièrement ici, c'est d'essayer de comprendre comment nous pouvons utiliser les définitions géographiques dans l'histoire de l'art médiéval ou plutôt cerner comment ceux qui nous ont précédés les ont utilisées. Ce qui nous intéresse le plus, c'est de comprendre comment les définitions géographiques les plus fréquentes peuvent encore être utilisées dans le milieu académique et appliquées à l'art, et pourquoi un grand nombre de membres de la communauté scientifique des médiévistes partagent des notions fondées sur des répartitions géographiques appliquées à une production artistique particulière, et devenues d'usage courant – une approche qui, dans la plupart des cas, remonte au XIXe siècle.

Prenons l'exemple des difficultés que rencontrerait un historien de l'art pour interpréter de manière personnelle ou discordante un objet qui aurait été présenté traditionnellement dans les différentes expositions dédiées à l'art mosan ou qui aurait même été inséré dans des livres monographiques recueillant des objets correspondant à cette définition, ou – pour prendre un second exemple – considérons encore le cas d'un historien de l'art qui, étudiant par exemple l'art catalan à Naples sous Alphonse le Magnanime au cours du XVe siècle le définirait, comme cela arrive encore souvent, comme art espagnol ou hispanique. Dans ces deux cas, pris à titre d'exemple, l'historien de l'art en question devrait nécessairement se demander à quoi correspond l'adjectif géographique ajouté au substantif « art » et analyser au travers de quels parcours intellectuels et historiographiques l'adjectif utilisé aurait été désigné pour inclure toute une période de production artistique en un lieu déterminé. Il s'agit d'un travail auquel nous ne devrions pas nous soustraire, surtout au cours des années que nous sommes en train de vivre, caractérisées par un défaitisme qui semble parfois laisser peu d'espoir pour l'histoire de l'art du Moyen Âge. Mais il n'en est pas partout ainsi. En effet, depuis quelques années nous assistons parfois, au sein de cercles spécifiques, à un nouveau départ de notre discipline, qui cherche à déconstruire ou à redéfinir les catégories interprétatives du XIXe siècle. Il ne s'agit pas de remettre en cause seulement les catégories géographiques, mais aussi les catégories plus largement chronologiques[4]. De tout cela dérive une certaine remise en cause des principaux termes utilisés pour définir l'art médiéval : je veux évoquer, bien évidemment ceux d'art roman et d'art gothique[5].

GÉOGRAPHIE ARTISTIQUE ET IDÉOLOGIE POLITIQUE

En réalité, l'entier développement de l'histoire de l'art est associé d'une manière ou d'une autre, souvent très étroite, au concept de géographie, d'un côté, et de géographie de l'art, de l'autre. De ce point de vue, en Europe, entre le XVIIIe et le XXe siècle, la liste des auteurs qui ont cherché et trouvé des liens entre géographie et art est plutôt très riche. Les positions intellectuelles de départ, qui ont porté à analyser les conditionnements géographiques de la production artistique, avaient généralement des cadres mentaux si différents qu'elles ont naturellement mené à la formulation d'opinions souvent fort divergentes entre elles. Puis le discours sur la géographie de l'art a souvent flirté avec celui qui cherchait à justifier les identités nationales ; des architectures et des œuvres d'art considérées comme typiques de nations données ont, à certains moments, été associées, comme si, dans un lien de cause à effet, elles dérivaient des peuples censés constituer ces nations.

En Italie, par exemple, où l'historiographie artistique a connu un développement très précoce et où ceux que l'on appelle "les primitifs italiens" ont été étudiés bien plus tôt que dans les autres pays européens[6], à Florence particulièrement, déjà en 1792, furent publiés les trois volumes de la *Storia pittorica dell'Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napolitana*, rédigés par l'abbé Luigi Lanzi (1731-1810), de la Compagnie de Jésus, un des responsables de la mise en ordre des *Gallerie granducali toscane*[7]. Le travail de Lanzi fut publié successivement avec des ajouts postérieurs sous le titre général de *Storia pittorica dell'Italia*, dans laquelle le terme « Italia » constituait un concept géographique et en même temps culturel, même s'il ne correspondait à aucune entité politique homogène. Cependant, Lanzi, pour construire son histoire unitaire, s'appuyait sur des fondements géographiques régionaux. En voulant dépasser dans son programme l'historiographie de l'art faite de biographies d'artistes, Lanzi reconnaissait le travail, au cours des siècles, de quelques « écoles de peinture »,

[4] Le Goff 2014 ; Barral i Altet 2014.
[5] Barral i Altet 2006.
[6] Previtali 1964.
[7] Gauna 2003 ; Rossi 2006 ; Ferretti 2013.

actives dans quelques zones bien définies de la Péninsule italienne, comme Florence, Sienne, Rome, Naples, la Vénétie, la Lombardie, Bologne, Milan, Parme, ou Ferrare. Il s'agissait, en fait, d'une histoire de l'art dont l'approche était substantiellement géographique – une histoire de l'art dans laquelle se profilait, bien avant que se développent les théories allemandes et leurs connexions avec les études géographiques, l'idée de *Kunstlandschaften* qui coïncidaient peu ou prou à des villes-capitales, ou aux territoires supposés vivre dans les zones d'influence de ces villes.

Naturellement, dans ces approches, le Moyen Âge a eu une place mineure par rapport à la Renaissance ou à la période baroque. Pensons, sur ce terrain, aux écoles de peinture de Bernard Berenson et aux oppositions entre Venise et Florence[8]. En fait, nous ne savons pas dans quelle mesure les volumes de Lanzi ont été lus en France ou en Allemagne au cours des années immédiatement postérieures à leur publication en Italie. Mais on doit constater que lorsque naît en France l'histoire de l'art médiéval, cette discipline se constitue avant tout, dès le début, comme une histoire d'un paysage artistique, défini soit par les frontières des divisions départementales postnapoléoniennes, soit par des frontières historiques antérieures, choisies et précisées en fonction de nécessités idéologiques déterminées.

En 1850, Arcisse de Caumont (1801-1873), le célèbre naturaliste et géologue normand, fondateur de l'archéologie monumentale médiévale française, publiait l'*Abécédaire ou rudiment d'archéologie*, dans lequel, à la suite de ses précédents ouvrages, il parlait pour la première fois d'une « géographie des styles », fondée surtout sur les détails de l'ornementation, et défendait l'existence de « régions monumentales ». À la classification chronologique des monuments, Caumont proposait d'ajouter une classification géographique en écrivant : « Chaque contrée, en adoptant le style d'un pays voisin, semble lui avoir imprimé quelque caractère qui lui est propre, et un observateur qui a beaucoup vu peut dire non seulement à quel siècle, mais à quelle région il appartient, car dans ses vicissitudes, l'architecture obéit aussi bien à l'influence des localités qu'à celle du temps ». Caumont tenta un classement de l'art médiéval, plus particulièrement de l'art roman, en écoles, sur la base, d'une part, de l'ancienne géographie provinciale et, de l'autre, de l'aspect extérieur des églises et de leur décor. Il distinguait notamment l'école du Nord avec la Champagne et l'Orléanais, l'école de Normandie et de Bretagne, l'école du Poitou et de l'Angoumois, l'école d'Aquitaine et d'Auvergne, l'école de Bourgogne, celle de Provence et, enfin, l'école des provinces rhénanes[9]. Il fut critiqué très tôt par un autre grand protagoniste de l'histoire française de l'art médiéval, Jules Quicherat (1814-1882), le fondateur des études d'archéologie à l'École des Chartes, qui définit une nouvelle manière d'étudier l'art monumental français du Moyen Âge, propre à celui-ci. Quicherat proposa aussi une théorie des écoles régionales mais fondée avant tout sur le système de voûtement des édifices et la confrontation des bâtiments et des sources documentaires[10]. Presque toujours, les historiens de l'art du Moyen Âge ont essayé de définir des écoles artistiques régionales en faisant appel à une géographie souvent arbitraire. Un autre chartiste, Jean-Auguste Brutails (1859-1926), dans un chapitre de son manuel *L'archéologie du Moyen Âge et ses méthodes* (1900) intitulé « De l'abus des notions scientifiques » n'hésitait pas à écrire avec ironie, à propos des écoles régionales de l'art roman (p. 164-165) : « La classification des édifices romans est l'une de ces questions au sujet desquelles les archéologues donnent cours volontiers à leur humeur batailleuse. Le fait est que le sujet se prête merveilleusement aux controverses. Quand on a comparé les écoles à des arbres poussant les uns sur les autres leurs branches qui s'enchevêtrent en un inextricable fourré, on n'a exposé qu'une partie de la difficulté ; car chacun sait ce qu'est un arbre et ce qu'est une branche, tandis que l'on ne s'entend pas sur le sens des mots école et variété d'école. « 'Il existe une école limousine', dit M. Anthyme Saint-Paul. 'Permettez, lui répond-on, ce que vous prenez pour une école est une simple variété d'école' ». Tant qu'on n'aura pas vidé cette question préliminaire, tant qu'on ne se sera pas mis d'accord touchant la signification des termes sur lesquels porte le débat, je ne vois pas bien quelle peut être la portée des polémiques »[11]. En France, les écoles nationalistes s'exprimèrent dans les débats concernant les régions romanes, discutant non seulement du problème de la géographie médiévale, mais aussi et surtout de celui de l'antériorité de l'architecture d'une région par rapport à une autre. Les études et les théories d'Eugène Lefèvre-Pontalis[12], de Jean-Auguste Brutails[13] ou de Jean Vallery-Radot[14] furent de portée plus régionale que nationale. Sur un plan plus large, les chercheurs débattaient de la

[8] Bettini 1956.
[9] Juhel 2005.
[10] Leniaud 2008.
[11] Un colloque sur J.-A. Brutails, organisé par Philippe Araguas à l'Université de Bordeaux, est sous presse.
[12] Deshoulières 1926.
[13] Brutails 1912 et son article sur la géographie monumentale de la France publié dans *Le Moyen Age* en 1923.
[14] Vallery-Radot 1931.

définition des origines de l'art roman français, cherchant lesquelles des influences orientales, islamiques ou nationales furent les plus fortes dans la formation de cet art[15].

Aujourd'hui, cette problématique semble dépassée sur le plan théorique mais les écoles régionales continuent de dominer les études comme le prouve le succès de la collection Zodiaque sur l'art roman, divisée en volumes régionaux qui satisfont les attentes des voyageurs et des amateurs d'un patrimoine géographiquement proche de leur lieu d'origine ou de vie, mais qui correspondent surtout à une stratégie religieuse ou commerciale[16]. Ce qu'il est nécessaire, en revanche, de remettre en cause, c'est la validité des frontières politiques ou administratives modernes dans la définition d'une géographie romane ou gothique qui ne correspond d'ailleurs presque jamais au découpage historique médiéval[17].

Déjà au cours du XIX^e^ siècle, l'étude de l'art roman s'appuyant sur la géographie a régulièrement servi certaines idéologies politiques nationalistes. La redécouverte de l'art roman au début du XIX^e^ siècle est déjà fortement liée à l'émergence de nationalismes régionaux au sein desquels, pour appuyer leurs théories, on cherche à démontrer l'existence d'un art différent de celui des régions ou des pays voisins. Pour définir ses propres origines, il convenait de se distinguer des autres géographies en ce qui concernait l'art, l'histoire et la civilisation. Ceci donna lieu aux discussions déjà évoquées sur les « écoles régionales », système qui avait pour but d'affirmer les particularités locales, mais aussi, de manière plus extrême et peu objective, de tenter de prouver l'antériorité d'une certaine forme d'art ou d'architecture locale par rapport à une autre.

Ainsi se développèrent des discours sur les manifestations artistiques propres à telle ou telle région, mélangeant concepts historiques et données géographiques, associant des noms géographiques à des styles artistiques. Entre 1865 et 1882, par exemple, une *Étude sur l'architecture lombarde* vit le jour à Paris sous la plume de Fernand De Dartein[18]. En 1908, Giovanni T. Rivoira donnait pleine validité au terme lombard appliqué à l'architecture[19]. D'une manière semblable à l'expression « art mosan », la formule « art lombard », appliquée pour désigner un paysage artistique médiéval, connut une belle fortune, laquelle se prolongea pendant plusieurs décennies, jusqu'à aujourd'hui[20], malgré les efforts de l'historiographie plus récente pour la mettre de côté. On observera que Ludovic Vitet déjà, avant le milieu du XIX^e^ siècle, dans un article remontant à 1830 (*De l'architecture lombarde*) plus tard inséré dans ses *Études sur l'histoire de l'art*, qui connurent une deuxième édition dès 1868, s'était dressé contre ce type de formules qui créaient une grande confusion entre période historique – les Lombards – et géographie – la Lombardie –.

Les idéologies nationalistes sont à l'origine d'autres justifications géographiques dont celles qui sous-tendent les théories sur l'art des routes de pèlerinage. Ces théories (telles celle des chemins de Saint-Jacques ou celle de la *strada Francigena* en Italie) ont animé l'histoire de l'art, et plus directement celle de France et d'Espagne au début du XX^e^ siècle. Rapidement, le débat s'est alors orienté sur la question de savoir si l'art français des chemins de Saint-Jacques était antérieur à l'art hispanique du nord de la Péninsule ibérique, ou si c'était le contraire[21]. Les églises à déambulatoire et chapelles rayonnantes étaient-elles nées à Toulouse ou à Saint-Jacques de Compostelle[22] ? Les modèles devaient-ils être cherchés en Auvergne, dans le Limousin ou à Léon et Jaca ? Emile Mâle initia en 1922 une polémique sur les origines de l'art roman, sur un terrain sur lequel la géographie historique était détournée à des fins essentiellement nationalistes[23]. Pour lui, la sculpture monumentale réapparaît dans le midi de la France à la fin du XI^e^ siècle sous l'influence de la miniature, et Toulouse est le foyer de cette renaissance. « L'Espagne ou Toulouse ? », telle est la question posée en réplique par l'historien de l'art américain Arthur Kingsley Porter au début des années vingt du XX^e^ siècle, arguant que les créations hispaniques auraient précédé celles de la France. Ce point de vue est ensuite repris et élargi par le savant espagnol Manuel Gómez Moreno (1925)[24]. À cette controverse, qui a été régulièrement alimentée au cours du XX^e^ siècle, est venue s'ajouter très tôt la notion de « routes de pèlerinage », un moyen de pénétration

[15] Focillon 1938.

[16] Surchamp 2001. Depuis quelque temps on a commencé à attirer l'attention sur l'intérêt historiographique des éditions Zodiaque (par exemple : *Revue de l'art* 157, 2007, p. 39-46).

[17] Cette division régionale continue d'être utilisée couramment comme dans la dernière exposition sur l'art roman présentée au Musée du Louvre, intitulée *La France romane*. Voir : [Paris] 2005.

[18] Guarisco 2015.

[19] Rivoira 1908.

[20] Quintavalle 2004.

[21] Valdez del Alamo 1997-1998.

[22] Barral i Altet 2010a.

[23] École française de Rome 2005.

[24] Gómez Moreno 1934 ; Gómez Moreno 1975.

des sculpteurs français en Espagne pour Émile Bertaux[25], ou d'échanges artistiques pour Paul Deschamps[26]. Arthur Kingsley Porter intitula abusivement en 1923 sa monumentale compilation sur la sculpture romane en dix volumes *La sculpture romane des routes de pèlerinage*[27]. Il y soutenait la primauté de l'Espagne alors que la France et même l'Italie revendiquaient à leur tour l'origine de cette architecture[28].

On le voit, pendant la première moitié du XX[e] siècle, le mot « géographie » était fréquemment utilisé dans les écrits d'histoire de l'art. Ce fut le cas très tôt, avant même la seconde Guerre mondiale donc. En 1923, par exemple, Jean-Auguste Brutails donnait un article consacré à *La géographie monumentale de la France aux époques romanes et gothiques*, paru dans la revue « Le Moyen Âge ». Plus tard, en 1954, Elie Lambert publiait dans *L'information géographique* une introduction à l'étude de la géographie artistique de la France médiévale. Ce dernier définissait ainsi la méthode géographique : « *D*ans la longue histoire artistique de la France médiévale, depuis les origines préromanes jusqu'à la fin de l'art gothique, deux tendances à la fois contradictoires et complémentaires ont alterné au cours de ses phases successives : l'une portant vers l'unité par la plus ou moins large diffusion de styles communs à l'ensemble du pays ou de grands types monumentaux ; l'autre conduisant, au contraire, à la différenciation, à l'émiettement même parfois de ces styles ou de ces types dans des régions diverses ou dans des écoles particulières. A côté du développement historique de l'art français dans le temps du Moyen Âge, il est donc nécessaire d'étudier aussi ce qu'il a été géographiquement dans l'espace, en analysant quelles en ont été les variations dans les différentes provinces pour y donner naissance à des écoles artistiques plus ou moins nombreuses suivant les époques »[29].

Cette manière d'appréhender l'art roman faite d'un mélange de géographie régionale, de visées nationalistes et de valorisation des routes, chemins et voies de pénétration des formes artistiques qui trouve son origine dans le mouvement archéologique du XIX[e] siècle. Elle eut – on le voit – une grande répercussion au début du XX[e] siècle, lorsque de fortes personnalités marquèrent le développement de la discipline. Les exemples d'élaboration de théories régionales sont alors nombreux partout en Europe[30]. Parfois ces théories et leurs motivations se cachent derrière la définition d'un style. La définition du « premier art roman », élaborée par Josep Puig i Cadalfach à la fin des années vingt, est caractéristique des visées nationalistes de son auteur. En 1935, Josep Puig i Cadafalch donna plus d'envergure à ses positions dans son grand ouvrage sur *La géographie et les origines du premier art roman*. C'est un cas exemplaire pour mon propos. Dans ce texte très érudit devenu rapidement une référence grâce à la diffusion qu'en fit Henri Focillon, Puig fondait tout son appareil théorique pour expliquer le développement du premier art roman au cours de la première moitié du XI[e] siècle sur un présupposé géographique, certainement arbitraire, mais très fort sur le plan idéologique. Il postulait l'existence d'une sorte de couloir méditerranéen reliant la Catalogne à l'Adriatique et même au-delà, mais duquel le reste de la Péninsule ibérique était exclu.

Nous savons bien que Puig i Cadafalch, en plus d'être un architecte et un historien de l'art de renom, était un homme politique. Il arriva d'ailleurs à présider les structures politiques autonomes de son pays, la Catalogne. Avec son étude de géographie artistique, Puig cherchait à donner à la Catalogne médiévale une identité de nation, en excluant tout lien historique avec l'Espagne et en la dotant d'une autonomie culturelle et artistique qui l'éloignait de l'entité d'État dans laquelle Puig i Cadafalch se sentait étranger[31]. Puig i Cadafalch comprit que, pour bâtir un art roman national, il était indispensable d'étudier localement et systématiquement les monuments, de les décrire un à un et de les analyser de manière à définir leur originalité en tant que série et en tant qu'expression d'un groupe national[32]. Dans un deuxième temps, il convenait de les insérer dans un contexte plus large ; son but n'étant pas isolationniste, il ne cherchait pas à faire de la Catalogne le berceau de l'art roman mais, bien au contraire, il voulait l'insérer dans un réseau européen plus large géographiquement : il cherchait délibérément à modifier la géographie artistique[33].

En général, politique, géographie et art roman ont encadré des positions plus tranchées encore dans des zones périphériques ou de frontière au sein desquelles la réalité actuelle est fortement différente de la géographie

[25] Bertaux 1906.
[26] Deschamps 1925.
[27] Porter 1923.
[28] Durliat 1977 ; Durliat 1978 ; Durliat 1990.
[29] Lambert 1954.
[30] Barral i Altet 2008.
[31] Puig i Cadafalch, de Falguera & Goday y Casals 1909, t. I, introduction ; Barral i Altet 2001.
[32] Barral i Altet 2003 ; Barral i Altet 2004a.
[33] Barral i Altet 2004b.

médiévale. Ces revendications ont été plus ou moins vives suivant l'engagement des auteurs et ont, en temps de guerre, revêtu un aspect de propagande en cherchant sans détours à modifier la géographie artistique. Il suffit d'évoquer, pour illustrer cela, les régions de l'est de la France et le positionnement de leur art roman par rapport à celui de l'Allemagne méridionale. Un autre exemple de territoire frontalier est, en France, celui du Roussillon. Les travaux de Marcel Durliat concernant le Roussillon illustrent, par exemple, une manière de voir l'histoire et les réalités sociales de ce pays au Moyen Âge qui reflète une certaine idée de la France contemporaine : les Pyrénées qui au Moyen Âge constituaient un lien géographique générant un art identique des deux côtés de la chaîne, étaient, pour Marcel Durliat, une frontière, une ligne de séparation forte[34].

Grâce à ce panorama rapide à travers les problématiques de la géographie artistique régionale, on perçoit comment on manipule l'étude des styles, qui s'influencent et se superposent à volonté, en saisissant les décalages chronologiques qui existent, et surtout on se rend compte de la difficulté de se cantonner à un seul type de classement géographique. Si la terminologie reste variable et la géographie de l'art roman soumise à débat, les historiens de l'art médiéval, amenés par leur métier à dater l'art roman ou l'art gothique, s'affrontent dans des querelles interminables pour des questions de chronologie[35]. La datation d'un édifice, assortie souvent de prises de position personnelles, repose toujours sur un ensemble de convictions intimes fondées sur des constatations historiques, archéologiques ou stylistiques. Celles-ci donnent pour acquises les dates des monuments, et utilisent la géographie, de proximité ou à grande échelle, en fonction des besoins des démonstrations[36]. Une autre grande question qui dérive de ces considérations sur la géographie et l'art devrait faire l'objet d'une réflexion parallèle. De la même manière que l'on discute la question de l'existence d'ensembles d'architectures et d'œuvres d'art qui correspondraient à des territoires géographiques, il me semblerait légitime de s'interroger sur l'existence d'ensembles d'architectures et d'œuvres d'art qui correspondraient à des territoires politiques[37].

LA FORTUNE DE LA NOTION DE *KUNSTLANDSCHAFT*

Le concept de *Kunstlandschaft*, qui en français peut être traduit par « paysage artistique », a marqué l'histoire de la discipline. Ce concept remonte au XIX^e^ siècle, mais le terme est devenu célèbre au début des années 60 du siècle dernier, grâce aux titres de deux écrits de l'historien allemand Harald Keller (1903-1989), le premier publié à Munich par Prestel en 1960, *Die Kunstlandschaften Italiens*, et le second à Wiesbaden par Steiner en 1963, *Die Kunstlandschaften Frankreichs*. Ces deux textes insistent sur les contextes géographiques naturels ; ils s'appuient sur l'idée que les faits artistiques et culturels sont intimement liés à ces contextes géographiques dans un rapport de cause à effet. Il faut cependant souligner et même insister sur le fait que ce concept, bien que très germanique dans sa formulation lexicale, est bien antérieur à 1960, et qu'il n'est pas seulement allemand.

En Allemagne, la naissance de l'histoire de l'art comme discipline et comme champ du savoir est étroitement associée au développement des études géographiques. On pense tout de suite aux écrits de Johan Gotfried Herder et à la notion de *Volkergeist*, étroitement associée à l'espace géographique des nations et débitrice des idées de *l'Esprit des Lois* de Montesquieu, le célèbre traité de théorie politique publié pour la première fois à Genève en 1748[38]. On doit également prendre en compte l'influence, parfois peu soulignée, qu'ont eue au début du XIX^e^ siècle les études géographiques d'Alexander von Humboldt (1769-1835) sur le manuel d'histoire de l'art publié en deux volumes en 1841-1842 à Stuttgart par Franz Theodor Kugler (1808-1858), qui fut le professeur de Jakob Burckhardt, et sur son histoire de l'architecture de 1856. Mais c'est vers la fin du XIX^e^ siècle que le concept de *Kunstlandschaft* se développe principalement, bien que sans que soient alors assumées les conséquences de cette définition pour la géographie humaine. Ce n'est qu'1882 en effet que ce fut le cas. Le géographe et anthropologue Friedrich Ratzel (1844-1904), qui enseignait à l'université de Leipzig, publia cette année-là le premier volume de son *Anthropogeographie*, dans laquelle, d'un point de vue géographique, il attirait l'attention sur l'influence que, pensait-il, le contexte géographique exerçait sur les faits humains et sur les relations réciproques entre éléments géographiques et éléments humains.

[34] Durliat 1962.
[35] Vergnolle 1978.
[36] Wirth 2004.
[37] Barral i Altet 2010b.
[38] Volpilhac-Auger, Sabbagh & Weil 2011.

La pensée de Ratzel fut prise en considération plusieurs fois par le célèbre géographe français Paul Vidal de la Blache (1845-1918) et par ses collaborateurs. Il me semble que ce fut particulièrement l'analyse ponctuelle de Vidal qui mit en évidence que le concept du XIX[e] siècle de *Kunstlandschaft* ou plutôt de *Kunstgeographie* se trouvait en effet très éloigné des origines de la science géographique dont il dérivait. Car, dans un article intitulé *Géographie politique : à propos des écrits de M. Frédéric Raztel* publié en 1898 dans les *Annales de Géographie*, la revue qu'il avait fondée avec Lucien Gallois en 1893, Vidal devait souligner qu'au contraire de la géographie physique, la géographie politique ne pouvait subsister si on l'associe seulement à une partie de la superficie terrestre. Et il continuait en soulignant que cette dernière ne pouvait en aucun cas se limiter à l'espace occupé par les sociétés avancées, de la même manière qu'elle ne peut se limiter à l'étude de quelques états, en laissant les autres dans la pénombre. Au contraire, la géographie politique devrait, toujours selon Vidal, se développer à grande échelle, dans un sens à la fois diachronique et synchronique'.

Indépendamment de ces fort justes observations, l'idée que l'art dérive inévitablement de la géographie a trouvé un large écho dans la culture de langue allemande au début du XX[e] siècle. Pensons seulement aux fort controversées positions critiques de l'autrichien Joseph Strzygowski (1862-1941), développées dans son essai sur la « Recherche artistique comparée sur des fondements géographiques » (*Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlagen*) publié dans les *Mitteilungen der kaiserlich-königlichen Geographischen Gesellschaft in Wien* en 1918 ; ou à celles de l'architecte allemand Josef Ponten (1883-1940), exprimées dans des *Anregungen zu kunstgeographischen Studien*, publiées en1920 dans le volume 66 des *Petermanns Mitteilungen*, ou encore à celles de Heinrich Glück (1889-1930), dont l'essai *Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlage der Renaissance* fut publié dans les *Monathefte für Kunstwissenschaft* en 1921. Pensons enfin à Kurt Gerstenberg (1886-1968)[39], l'élève de Heinrich Wölfflin, dont le travail intitulé *Idee zur eine Kunstgeographie Europas* vit la lumière à Leipzig en 1922[40]. C'est dans ce contexte culturel qu'il convient d'insérer les recherches sur le régionalisme d'Hermann Aubin (1885-1969)[41], élaborées au sein de l'*Institut für die geschichtliche Landeskunde der Rheinlande*, créé en 1920 à l'université de Bonn, institut qu'il dirigeait avec le linguiste Theodor Frings, dont l'approche pluridisciplinaire avait surtout pour but le développement du concept de culture rhénane, qui devait venir en contrepoint de celui de culture française[42]. L'idée était d'essayer de trouver dans la région, le *Raum*, la *Landschaft*, c'est-à-dire une unité pertinente pour les études historiques, dans le cadre d'une approche culturelle d'unités géographiques naturelles[43].

Les années vingt sont des années clé pour l'élaboration des idées sur cette question en Allemagne. En 1933, à Stockholm, le XIII[e] congrès international d'histoire de l'art fut consacré à la *Kunstgeographie* ou « géographie artistique »[44]. À en parcourir les actes, on constate que l'approche n'avait pas beaucoup évolué par rapport au siècle précédent. Le sujet des séances plénières était formulé sous la forme d'une question : « Quand, dans l'histoire d'une certaine nation, peut-on pour la première fois ou d'une façon spécialement intéressante, distinguer un caractère national ? »[45]. On notera que l'étude de Wölfflin sur les caractères nationaux de l'art était parue deux ans plus tôt[46].

Comme c'est souvent le cas dans les études d'histoire de l'art, des concepts élaborés dans un endroit déterminé, dans un contexte précis, deviennent d'usage courant dans l'historiographie artistique générale. Le terme *Kunstlandschaft* tel que l'entendait Harald Keller se répandit telle une tache d'huile chez les historiens de l'art, à tel point qu'il fut bientôt utilisé pour analyser des productions artistiques particulières à des moments précis de l'histoire de territoires donnés[47]. Ainsi, le terme fut-il souvent banalisé et appliqué sans justification particulière dans le cadre d'analyses synchroniques, ou diachroniques d'entités géographiques délimitées par des frontières d'état ou de diocèses, ou parfois même par des fronitères simplement naturelles[48].

---

[39] Gersteneberg 1922.

[40] Brieger 1935 ; Castelnuovo 1987 ; Caesar 2012. Sur ces questions est intervenu il y a quelques années Da Costa Kaufmann 2004.

[41] Wolff 1960.

[42] Particulièrement en relation avec la région rhénane il est utile d'évoquer le travail de Lucien Febvre sur le Rhin (du même auteur on doit consulter aussi Febvre 1929) : Febvre 1998. En 1975, cependant, une exposition réunie à Frankfurt consacrée à l'art autour de 1400 dans la région du Rhin central, *Kunst um 1400 am Mittelrhein. Ein Teil der Wirklichkeit*, a cherché à démonter l'idée d'un paysage artistique unitaire. Voir : [Frankfurt am Main] 1975.

[43] Aubin 1952.

[44] Roosval 1933.

[45] Passini 2012a ; Passini 2012b, p. 250-255..

[46] Wölfflin 1931.

[47] Castelnuovo & Ginsburg 1981 ; Gamboni 1987 ; Da Costa Kaufmann 2004.

[48] En contrepoint critique à ces questions générales voir, à partir d'un territoire concret et d'une période précise, les diverses contributions

Il y a un peu plus de vingt-cinq ans, j'ai moi-même utilisé l'expression de « paysage monumental », une expression qui connut ensuite une certaine fortune (plus l'expression en tant que telle, que son contenu)[49]. J'avais été amené à utiliser l'expression dans le cadre d'une étude sur la France médiévale, à l'occasion du millénaire de l'avènement d'Hugues Capet au trône des Francs. Je m'étais inspiré du concept de paysage appliqué à l'art et à l'architecture – un concept permettant l'enregistrement et le traitement à la fois des données fournies par la nature, et des relations entre 'l'homme et ce qui l'entoure[50]. Je me proposais, avec un groupe de collègues de différentes disciplines humanistes, historiens, historiens de l'art et archéologues, de réfléchir à la question de savoir comment le paysage de la France avait été modifié autour de l'an Mil par la construction, la superposition ou la juxtaposition d'architectures nouvelles, civiles et religieuses. J'estimais que le territoire de la France actuelle, avec ses diverses régions, constituait, comme on le pensait depuis le début du XIX^{e} siècle, l'arrière-plan géographique sur lequel il était pertinent de projeter l'émergence de contingences matérielles destinées à la vie sociale. Fils de l'historiographie française, fils de Michelet, je pensais, et bien des collègues avec moi, que « l'histoire est d'abord toute géographie ».

Mais la définition de paysages monumentaux précis suppose une manière fort subjective de concevoir la géographie. La Convention européenne du paysage ratifiée à Florence en l'an 2000 atteste parfaitement un changement fondamental dans la compréhension de ce qu'est un paysage : « Le paysage désigne une partie de territoire telle que perçue par les populations, dont le caractère résulte de l'action de facteurs naturels et/ou humains et de leurs interrelations »[51]. Encore faut-il ajouter que la perception du paysage monumental d'une période donnée est susceptible d'être modifiée par les ajouts postérieurs et les transformations esthétiques, voire les destructions[52].

Arrivés à ce point de notre réflexion sur le concept de *Kunstlandschaft*, et avant de formuler d'autres réflexions quant à l'« art mosan », je me dois de rappeler l'usage qui a été fait du concept de « frontière » dans le discours basé sur le concept de « géographie artistique ». Comme Enrico Castelnuovo l'a rappelé[53], si tous sont d'accord pour affirmer que l'art ne connaît pas de frontières, une infinité de frontières caractérise le ou les paysages artistiques – des frontières tangibles (telles les frontières géographiques ou politiques) ou abstraites (telles les frontières historiographiques dérivées, par exemple, des classements stylistiques).

LA DEFINITION « ART MOSAN » EST-ELLE ENCORE PERTINENTE ?

En 1882 l'archéologue français Charles de Linas, dans un texte intitulé *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge*, se demandait : « pourquoi [n'utiliserions-nous pas l'expression] 'art mosan' ? » – une question à laquelle Sophie Balace a consacré une thèse monumentale et un gros article publié en 2009 dans le *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*[54]".

Lorsque Charles de Linas utilisait l'adjectif « mosan » – un adjectif qui n'était pas inédit mais qui n'avait jamais été employé auparavant dans cette acception artistique – pour définir et regrouper les différentes caractéristiques stylistiques d'une série d'objets présentés à l'exposition de Liège de 1881, il ne faisait rien d'autre en effet que de tenter d'appliquer à l'art produit dans le diocèse de Liège un concept géographique et culturel. Il le faisait de la même manière que bien d'autres savants qui, depuis le début du XIX^{e} siècle, et même depuis la fin du siècle précédent, avaient fait une démarche analogue dans d'autres territoires de l'Europe.

L'affirmation de Linas, qui supposait une unité artistique dans la vallée de la Meuse, fut suivie, élargie et approfondie par d'autres noms célèbres de la discipline en Belgique, tels que Helbig (1821-1906) ou Brassinne (1877-1955). Au cours des années vingt et trente du XX^{e} siècle se développe avec intensité une polémique germano-mosane, illustrée particulièrement du côté belge par Marcel Laurent (1872-1946) qui postulait une unité et même une supériorité de l'art mosan sur l'art rhénan, alors que l'école allemande tendait à considérer

dans Kurmann & Zotz 2008.

[49] Barral i Altet 1987a.

[50] Lavallée 1993.

[51] Bergque 1994 ; Paulet 2002 ; Partoune 2004.

[52] Bouchier 2010.

[53] Castelnuovo 1987.

[54] Balace 2009.

l'art mosan comme une simple manifestation régionale qui dérivait de l'art de la région rhénane. L'élève de Laurent, le comte Joseph de Borchgrave d'Altena (1895-1975) contribua à ce que l'exposition internationale de Liège organisée en 1930 puisse être considérée comme une manifestation de promotion de l'art mosan, subsumé toutefois par le concept plus large d'art wallon. Plus tard, Borchgrave marqua de sa patte l'exposition de Liège, Paris et Rotterdam sur l'art mosan et le colloque qui l'accompagna en 1951-1952[55]. Entretemps, Félix Rousseau, en 1930, avait donné une synthèse d'anthropo-géographie sur la Meuse et le pays mosan qui eut une très forte répercussion sur le concept unitaire de l'art mosan[56]. Un deuxième ouvrage du même auteur paru en 1942 devait enfoncer le clou[57].

Lucien Febvre (1878-1956), dans sa préface aux actes du colloque qui s'était tenu du 4 au 6 février 1952 sur l'art mosan, dans la grande salle de l'École du Louvre, constatait que les journées d'étude avaient donné lieu à une contribution particulièrement intéressante non seulement pour la connaissance de l'art mosan « mais [aussi pour] l'intelligence d'un problème d'art et d'histoire difficile à résoudre. [Le] chapitre du grand ouvrage, de portée générale, (…) s'intitulerait 'Arts et Routes' ». Febvre dénonçait d'emblée un concept apparemment contradictoire : « La Meuse, aujourd'hui, n'est plus guère un passage. La voie ferrée qui, de Verdun à Namur, Liège et Maestricht suit le cours de cette victime dépouillée de ses eaux les plus abondantes par ses deux entreprenants voisins : la Moselle et l'Aisne – cette voie n'est pas certes une des grandes voies de notre monde. […] La substitution de l'ouvrier d'usine, serviteur de la machine, à l'artisan, serviteur de son cerveau et de son ingéniosité naturelle, n'a pu que mettre fin à cette vieille histoire de la route marchande, provoquant des initiatives qui, du domaine de la production utilitaire, se transportaient sans effort et s'épanouissaient sur le terrain de la production artistique ».

Febvre soutenait en plus que « *d*es temps Carolingiens jusqu'au milieu du XII^{e} siècle, il n'y eut guère en Europe occidentale de foyer d'art plus brillant que le foyer mosan. Dans un livre remarquable de 1930, Félix Rousseau l'a bien montré. Les Mosans sont en relation constante, à cette époque, avec l'Angleterre, la Rhénanie, la Saxe. Ils s'aventurent non moins jusqu'aux pays danubiens – où ils rencontrent les 'chariots venus de Russie', chargés de marchandise précieuse. Ce n'est pas par hasard que tant de trouvailles faites sur la terre russe nous ont restitué aujourd'hui des deniers de Maëstricht, de Huy, de Dinant, de Namur ».

Afin de renouveler le discours et de promouvoir une manière plus mesurée d'interpréter le patrimoine artistique de la région mosane et de la région rhénane, une exposition fut organisée en 1972, d'abord à la *Kunsthalle* et au Musée Schnütgen de Cologne, puis aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Cette exposition est devenue célèbre sous le titre *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*. La vision qu'elle donnait des choses était fort éloignée de celle de l'exposition de 1951. Elle était en effet moins compartimentée et moins prisonnière des frontières géographiques, cherchant à mettre en valeur les liens artistiques générés par les deux grands axes fluviaux. La discussion ne fut pas close pour autant[58].

Comme bien d'autres définitions historico-artistiques basées sur un élément géographique, l'expression « 'art mosan » n'a jamais été utilisée de manière neutre, et elle l'est peut-être moins encore aujourd'hui qu'autrefois. On conviendra facilement, je pense, que les définitions historico-artistiques ne sont jamais neutres, et qu'elles ne peuvent pas l'être en raison de leur nature même. Il y a plus de 20 ans déjà, dans les conclusions des actes des 7èmes Journées lotharingiennes qui s'étaient tenues au centre universitaire du Luxembourg les 30 et 31 octobre 1992 et qui portaient sur les *Productions et échanges artistiques en Lotharingie médiévale*, notre ami Alain Dierkens écrivait : « si les catégories d'art mosan, rhéno-mosan voire lotharingien apparaissent commodes au point de vue pédagogique, elles me semblent erronées, fallacieuses ou même dangereuses dans leurs présupposés idéologiques ou historiographiques ».

Il s'agit d'une remarque qui conserve aujourd'hui encore toute sa force et sa pertinence méthodologique et épistémologique, et qui anticipe avec lucidité les problématiques que nous voulons traiter dans le cadre du présent colloque. C'est surtout dans le domaine de l'orfèvrerie que le concept d'art mosan s'est le plus généreusement répandu en partant de pièces exceptionnelles conservées dans les trésors des cathédrales de Tournai et de Liège[59].

---

[55] *Art mosan et des anciens pays de Liège* ; mais à Paris, au Musée des Arts décoratifs, l'exposition fut présentée avec un autre titre : *Trésors d'art de la vallée de la Meuse* (décembre 1951 – février 1952).

[56] Rousseau 1930. Voir également le compte rendu de Rolland 1931.

[57] Rousseau 1942. Voir également le compte rendu de Rolland 1943.

[58] Parmi les nombreux comptes rendus que suscita cette manifestation je retiendrai celui de Durliat 1973.

[59] [Anon.] 2014 ; George 2016.

Pour conclure, c'est à nouveau une question posée par Lucien Febvre que je veux évoquer maintenant – une question que se sont souvent posée les historiens de l'art qui se sont occupés de géographie, singulièrement les historiens de l'art mosan : la question de la diffusion de l'art à travers certains chemins, certaines « routes de pèlerinage », certaines voies fluviales et/ou commerciales. La question est complexe car terminologie, géographie et histoire se recouvrent parfois, au risque d'une confusion des critères de classement[60]. C'est le cas en Allemagne avec le concept d'art ottonien qui englobe des formes artistiques sous un terme historique en référence à une dynastie politique[61]. Si l'on appliquait à d'autres grandes régions d'Europe les mêmes critères que ceux qui ont conduit à l'invention de l'expression « art ottonien », on devrait désigner l'art roman de Venise par l'expression « l'art des Doges », et celui de Rome par l'expression « l'art des Papes ». Tout dépend des connotations que l'on souhaite donner aux appellations artistiques. Ce sont encore davantage les problèmes de chronologie qui causent des difficultés lorsque l'on cherche à trouver des appellations appropriées, applicables aux différents pays européens, mais qui prennent en compte les variantes artistiques régionales de chacun de ces pays. L'art n'évolue pas de la même façon ni à la même vitesse partout ; dès lors, comment qualifier tel ou tel type, tel ou tel style, telle ou telle iconographie, qui apparaît à un moment donné dans un endroit donné, mais à un autre moment (plus tard ou plus tôt) dans un autre endroit ?

Nul doute que la géographie peut intervenir dans l'approche de phénomènes artistiques concrets[62], mais la redéfinition du concept d'art mosan ne pourra se faire sans une redéfinition des méthodes de l'histoire de l'art du Moyen Âge en général, en associant étroitement trois points de vue : celui de la terminologie, celui de la chronologie et celui de la géographie. Mais surtout en utilisant des critères d'approche et d'étude identiques pour toutes les périodes de l'art et pour toutes les géographies.

BIBLIOGRAPHIE

[Anon.], 2014, *L'œuvre de la Meuse : orfèvrerie mosane, XII^e et XIII^e siècle* (Feuillets de la cathédrale de Liège), Liège.

Aubin H., 1952, Gemeinsam Erstrebtes, Umrisse eines Rechenschaftsberichts, in : *Rheinische Vierteljahresblätter* 17 (rééd. in : Aubin H., 1965, *Grundlagen und Perspektiven geschichtlicher Kulturraumforschung und Kulturmorphologie*, Bonn, p. 100-124).

Balace S., 2009, *Historiographie de l'art mosan* (ULg. Thèse de doctorat). http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-01112009-143217/.

Barral i Altet X. (éd.), 1987a, *Le paysage monumental de la France autour de l'an Mil* (avec un appendice *Catalogne*) (Colloque international C.N.R.S. Hugues Capet 987-1987, juin-septembre 1987), Paris.

Barral i Altet X., 1987b, Romanische Kunst und Politik : Engagements und theoretische Praktiken, in : *Kritische Berichte* 15, p. 33-40.

Barral i Altet X., 2001, Pròleg: una fita historiogràfica de la cultura catalana, in : Puig i Cadafalch J., de Falguera A., Goday y Casals J., 1909 (rééd. 2001), *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelone, p. 5-39.

Barral i Altet X., 2003, *Josep Puig i Cadafalch: escrits d'arquitectura, art i política*, Barcelone.

Barral i Altet X., 2004a, Puig i Cadafalch : le premier art roman entre idéologie et politique, in : Quintavalle A. C. (éd.), 2004, *Medioevo : arte lombarda* (Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 26-29 settembre 2001), Milan, p. 33-41.

Barral i Altet X., 2004b, *L'étude de l'art roman catalan ou la construction d'une identité nationale*, in : Camps i Sória J. & Dector X. (éds.), *Catalogne romane : sculptures du Val de Boí*, Paris, p. 23-33.

Barral i Altet X., 2006, *Contre l'art roman ? Essai sur un passé réinventé*, Paris.

Barral i Altet X., 2008, Adolfo Venturi : l'arte romanica e i nazionalismi del primo Novecento europeo, in : D'Onofrio M. (éd.), *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, Modène, p. 133-140.

Barral i Altet X., 2010a, Las peregrinaciones y el arte románico : ¿Santiago o Roma ?, in : *Románico. Revista de arte* 10, p. 106-113.

Barral i Altet X., 2010b, Esiste un'arte di un territorio politico ? Il caso 'Neustria' da Dagoberto a Carlo

[60] Barral i Altet 1987b.

[61] Grodecki 1958.

[62] Racine & Raffestin 1984.

Magno, in : Pace V. (éd.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto* (Atti del convegno internazionale di studi, Cividale del Friuli, 4-7 décembre 2008), Cividale del Friuli, p. 243-251.

Barral i Altet X., 2014, Jacques Le Goff (1924-2014), L'Europa medievale e la periodizzazione della storia, in : *Hortus artium medievalium* 20/1, p. 19-20.

Berque A., 1994, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Paris.

Bertaux É., 1906, *La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV^e siècle*, in : Michel A. (éd.), *Histoire de l'Art*, t. II, Paris, p. 258-260.

Bettini S., 1956, Neoplatonismo fiorentino e averroismo veneto in relazione con l'arte, in: *Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*. Parte 1*, Atti* 68, p. 1-16.

Bouchier M., 2010, Art et esthétisation des territoires, in : *Architecture et Paysage. Cahier thématique n° 9. Paysage, territoire et reconversion*, p. 24-33.

Brieger P., 1935, The Relations of History, Geography, and Art, in : *History: The Journal of the Historical Association* 20, p. 1-17.

Brutails, J.-A., 1912, *Les vieilles églises de la Gironde*, Bordeaux.

Caesar C., 2012, *Der "Wanderkuenstler": ein kunsthistorischer Mythos*, Berlin.

Castelnuovo E., 1987, La frontiera nella storia dell'arte, in : Ossola C., Raffestin C., Ricciardi M. (éd.), *La frontiera da Stato a nazione: il caso Piemonte*, Roma, p. 234-261 (rééd. in : *La cattedrale tascabile: scritti di storia dell'arte*, Livorno, p. 15-34 ; et in : *Il Capitale culturale: Studies on the Value of Cultural Heritage* 10, num. thématique : Capriotti G. & Coltrinari F. (éd.), *Periferie: dinamiche economiche territoriali e produzione artistica*, p. 985-1008).

Castelnuovo E. & Ginzburg C., 1981, Domination symbolique et géographie artistique, in : *Actes de la recherche en sciences sociales* 40, p. 51-72.

Da Costa Kaufmann T., 2004, *Toward a Geography of Art*, Chicago.

Deschamps P., 1925, Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane, in : *Bulletin monumental* 84, p. 5-98.

Deshoulières F., 1926, La théorie d'Éugène Lefèvre-Pontalis sur les écoles romane, in : *Bulletin monumental* 85, p. 5-65.

Durliat M., 1962, *Histoire du Roussillon* (Que sais-je ?, 1020), Paris.

Durliat M., 1973, Rhin-Meuse ou Rhin et Meuse ?, in : *Bulletin monumental* 131, p. 147-151.

Durliat M., 1977, Le « camino francès » et la sculpture romane, in : *Les dossiers de l'archéologie* 20, p. 58-72.

Durliat M., 1978, Les débuts de la sculpture romane dans le midi de la France et en Espagne, in : *Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 9, p. 101-115.

Durliat M., 1990, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques: de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan.

École française de Rome, 2005, *Hommages à Émile Mâle (1862-1954) : la construction de l'œuvre : Rome et l'Italie* (Collection de l'École française de Rome, 345), Rome.

Febvre L., 1929, Géographie historique et géopolitique : ouvrages récents, in : *Revue critique d'histoire et de littérature* (septembre), p. 401-408.

Febvre L., 1998, *Il Reno: storia, miti e realtà*, Rome (Paris, 1935), avec une présentation de Peter Schöttler.

Ferretti M., 2013, Da Lanzi a Cicognara : geografia artistica e svolgimenti politici, in : Barbolani Di Montauto N., De Simone G., Montanari T., Savettieri C. & Spagnolo M. (éds.), *Arte e politica: studi per Antonio Pinelli*, Firenze, p. 135-138.

Focillon, H., 1938, *Art d'Occident : le moyen âge roman et gothique*, Paris.

[Frankfurt am Main], 1975, *Kunst um 1400 am Mittelrhein: ein Teil der Wirklichkeit*, Francfort-sur-Main.

Gamboni D., 1987, *La géographie artistique*, Berne.

Gauna, C., 2003, *La « Storia pittorica » di Luigi Lanzi : arti, storia e musei nel Settecento*, Florence.

George P. (éd.), 2016, *Orfèvrerie septentrionale, XII^e et XIII^e siècle* (Actes du colloque organisé par le Trésor et l'Archéoforum, Université de Liège, 14 novembre 2014), Liège.

Gersteneberg K., 1922, *Ideen zu einer Kunstgeographie Europas*, Leipzig.

Gómez Moreno M., 1934, *El arte románico español, esquema de un libro*, Madrid.

Gómez Moreno M., 1975, *Iglesias mozárabes, arte español de los siglos IX a XI*, Grenade.

Grodecki L., 1958, *L'architecture ottonienne : au seuil de l'art roman*, Paris

Guarisco G. (éd.), 2015, *Fernand de Dartein e l'architettura romanica comasca : viaggio in un archivio inesplorato*, Ariccia.

Juhel V. (éd.), 2005, *Arcisse de Caumont (1801-1873), érudit normand et fondateur de l'archéologie française* (Colloque international, Caen, 14-16 juin 2001), Rouen.

Kurmann P. & Zotz T., 2008, *Historische Landschaft – Kunstlandschaft ? Der Oberrhein im späten Mittelalter*, Ostfildern.
Lambert É., 1954, Introduction à l'étude de la géographie artistique de la France médiévale, in : *L'information géographique* 18, p. 10-12.
Lavallée A., 1993, La notion de paysage : le cadrage de la nature entre l'art et la science, in : *Horizons philosophiques* 3, p. 1-21.
Le Goff J., 2014, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Paris.
Leniaud J.-M., 2008, Projecteur sur une zone d'ombre dans l'histoire de l'histoire de l'art médiéval : le cours inédit d'archéologie médiévale de Jules Quicherat (1814-1882), in : *Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, p. 47-68, 506-509.
Lucas Fiorato C. & Dubus P. (éds.), 2017, *La réception des Vite de Giorgio Vasari dans l'Europe des XVI^e-XVIII^e siècles*, Genève.
Masi A. & Barbato C. (éds.), 2014, *Giorgio Vasari tra parola e immagine* (Atti delle giornate di studio, Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010 ; Roma, Palazzo Carpegna-Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011), Roma.
[Paris], 2005, *La France romane au temps des premiers capétiens (987-1152)*, Paris.
Partoune C., 2004, La dynamique du concept de paysage, in : *Revue Éducation Formation*, p. 275.
Passini M., 2012a, Il XIII congresso internazionale di storia dell'arte (1933) e la Geografia artistica: le origini di un metodo e le sue inflessioni ideologiche, in : Donato M. M. & Ferretti M. (éds.), *« Conosco un ottimo storico dell'arte »: per Enrico Castelnuovo, scritti di allievi e amici pisani*, Pise, p. 453-459.
Passini M., 2012b, *La fabrique de l'art national: le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris.
Paulet J.-P., 2002, *Les représentations mentales en géographie*, Paris.
Porter A. K., 1923, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Road* (rééd., New York, 1966).
Previtali G., 1964, *La fortuna dei primitivi da Vasari ai neoclassici*, Turin.
Puig i Cadafalch J., de Falguera A. & Goday y Casals J., 1909, *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelone.
Quintavalle A. C. (éd.), 2004, *Medioevo : arte lombarda* (Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 26-29 settembre 2001), Milan.
Racine B. & Raffestin C., 1984, Contribution de l'analyse géographique à l'histoire de l'art : une approche des phénomènes de concentration et de diffusion, in : *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 41, p. 67-75.
Rivoira G. T., 1908, *Le origini della architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe*, Milan.
Rolland P., 1931 [Compte-rendu de :] Rousseau F., 1930, in : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 1, p. 167-168.
Rolland P., 1943, [Compte-rendu de :] Rousseau F., 1942, in : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 13, p. 256.
Roosval J. (éd.), 1933, *Actes du XIII^e Congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm.
Rossi, M., 2006, *Le fila del tempo: il sistema storico di Luigi Lanzi*, Florence.
Rousseau F., 1930, *La Meuse et le pays mosan en Belgique, leur importance historique avant le XIII^e siècle*, Namur.
Rousseau F., 1942, *Introduction historique à l'histoire de l'art mosan*, Bruxelles.
Stowell S., 2015, *The Spiritual Language of Art: Medieval Christian Themes in Writings on Art of the Italian Renaissance*, Leyde.
Surchamp A., 2001, L'Aventure de Zodiaque, in: *Annales de l'Académie de Mâcon. 4 série* 13, p. 179-194.
Valdez del Alamo E., 1997-1998, Ortodoxia y Heterodoxia en el estudio de la Escultura Románica Española : Estado de la cuestión, in : *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* 9-10, p. 9-33.
Vallery-Radot J., 1931, *Églises romanes, filiations et échanges d'influences*, Paris.
Vergnolle E., 1978, Chronologie et méthode d'analyse, doctrines sur les débuts de la sculpture romane en France, in : *Les cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa* 9, p. 141-162.
Volpilhac-Auger C., Sabbagh G. & Weil F., 2011, *Un auteur en quête d'éditeurs ? Histoire éditoriale de l'œuvre de Montesquieu*, Paris.
Wirth J., 2004, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève.
Wolff K. H., 1960, The Theories of Hermann Aubin critically considered, in : *The Journal of Economic History* 20, p. 601-606.
Wölfflin H., 1931, *Die Kunst der Renaissance: Italien und das deutsche Formgefühl*, Munich.

La Meuse et le « pays mosan », contexte économique et social (1000-1250)

Marc Suttor

Résumé – *Après avoir défini de manière précise l'extension du « pays mosan », on remarque que le dynamisme de la rivière permet, grâce à la commodité des transports par bateau, l'épanouissement des riches potentialités que recèle la vallée. Le cours d'eau joue un rôle essentiel dans l'essor de la dinanderie et de la sidérurgie, qui resteront pour des siècles une des caractéristiques principales de cette région. Mais le trafic fluvial ne se réduit pas à cela. La gamme des marchandises rencontrées sur la rivière apparaît très large. La Meuse nourrit des échanges d'une ampleur remarquable, comparable à celle du Rhin ou de la Seine. Très précoces, les agglomérations de la vallée procèdent de ce dynamisme et y participent. Leur croissance se fonde sur l'activité de riches marchands. Les infrastructures qui s'y développent, débarcadères, ponts et moulins, témoignent de cet essor. L'ancienneté du phénomène urbain le long de la rivière semble unique dans l'espace belge et ces villes l'emportent par leur prospérité sur celles de Flandre jusqu'au milieu du XIII^e^ siècle. Cette vitalité peut aussi s'investir dans la création artistique. Toutes les conditions techniques, économiques, sociales, mais aussi politiques (personnalités épiscopales remarquables), sont catalysées, en quelque sorte, par l'action dynamique de la Meuse, pour permettre l'éclosion d'un art qui, du point de vue de l'historien, porte à juste titre son nom.*

Samenvatting – *De expansie van het 'Maasland' wordt op precieze wijze bepaald. Vervolgens merkt men op dat het dynamisme van de rivier, vlotter gemaakt door het transport per boot, bijdraagt tot de ontwikkeling van de rijke mogelijkheden die de vallei bevat. De waterloop speelt een belangrijke rol in de bloei van de dinanderie en de staalindustrie, die gedurende eeuwen het hoofdkenmerk van deze streek zullen blijven. Maar het verkeer over het water is ruimer. Men komt op de rivier een brede waaier aan handelswaar tegen. Zoals de Rijn en de Seine stimuleert de Maas de uitwisselingen op grote schaal. Hieruit ontstaan al vlug agglomeraties in de vallei die dit dynamisme verderzetten. Hun bloei is gebaseerd op de activiteiten van de rijke handelaars. De infrastructuren die er ontstaan, zoals aanlegsteigers, bruggen en molens, getuigen van deze bloei. De anciënniteit van het stedelijk fenomeen langs de rivier lijkt uniek te zijn voor het Belgische grondgebied. De voorspoed van deze steden haalt het op de Vlaamse tot in de helft van de 13^de^ eeuw. Door deze vitaliteit kan er ook op artistiek vlak meer gebeuren. Door het dynamisme van de Maas worden alle technische, economische, sociale, maar ook politieke (belangrijke bisschoppen) voorwaarden gekatalyseerd zodat een kunst kan opbloeien die uit historisch oogpunt die naam waardig is.*

Alors que les historiens de l'art s'interrogent sur la notion d'« art mosan », il paraît utile d'effectuer le même effort à propos du « pays mosan » tel que l'envisagent les historiens. Il convient tout d'abord d'en déterminer l'extension géographique à cette époque. Il faudra ensuite examiner le rôle joué par le cours d'eau dans le développement de la vallée. On étudiera enfin dans quelle mesure le dynamisme impulsé par le fleuve nourrit l'essor des villes riveraines, au point de les unir et de former ce pays mosan.

Jamais les historiens n'ont pris la peine de définir des critères pertinents pour délimiter le pays mosan. Selon Rousseau, il correspondrait au territoire de l'ancien évêché de Liège, soit l'hinterland du fleuve à hauteur de son cours moyen. La rivière en constituerait ainsi l'axe « géographique »[1]. Puis les historiens reprennent peu ou prou le même cadre spatial. Mais cette proposition se heurte à un double problème. Tout d'abord, l'examen des limites diocésaines s'avère très délicat. Celles-ci ne commencent à se fixer qu'à partir du XIII^e^ siècle et il faut attendre le XIV^e^, voire le XV^e^ siècle, pour que des pouillés précisent les contours de l'évêché de Liège[2]. Ensuite, lorsque l'on considère les échanges sur le cours d'eau, le cadre d'un diocèse ne paraît pas du tout adéquat. Seuls des critères géographiques et techniques (degré de navigabilité) permettent de définir la section moyenne de la Meuse. Or de nombreux témoignages attestent l'importance de la navigation entre Mézières et l'aval de la vallée[3]. Bien plus, un Mémoire du XVII^e^ ou du XVIII^e^ siècle assure qu'une véritable frontière pour le trafic fluvial se situe à Sedan, où, selon les bateliers, le tonnage des bateaux double. Cela se voit confirmé grâce aux études des géomorphologues et aux chiffres récoltés par les géographes sur la pente, la largeur du chenal navigable, les précipitations ou l'apport en eau des affluents. On considérera dès lors que la limite amont de la Meuse moyenne peut être fixée au confluent de la Chiers, peu en amont de Sedan, à partir d'où s'établit une véritable navigation

[1] Rousseau 1930, p. 3, 5-6 ; Rousseau 1942, p. 4 ; Joris 1961, p. 15 ; Joris 1971, p. 3-4, 12 ; Joris 1959, p. 223 ; Despy 1968, p. 145, 147-149.
[2] Dury 2002-2003 ; Suttor 2010.
[3] Carret 1988, p. 15-22.

pendant toute l'année[4]. Vers l'aval, les caractéristiques géographiques de la rivière ne dessinent pas une frontière nette avec la section inférieure du cours d'eau. On s'accorde toutefois à fixer cette limite peu après Maastricht[5]. Ainsi, le pays mosan se définit comme la région constituée par le bassin moyen du fleuve, entre Sedan et Maastricht, à laquelle plusieurs historiens ajoutent les environs de Saint-Trond[6].

Il reste à décrire les conditions de navigation sur la rivière aux XI^{e}-XIII^{e} siècles, ce qui s'avère délicat, en raison d'une documentation très lacunaire.

La dynamique fluviale a produit des accidents géographiques mineurs, - érosion, atterrissements, déplacements latéraux -, mais en des secteurs restreints. En outre, ces modifications paraissent peu importantes et n'affectent pas le profil général du cours d'eau, qui a atteint son équilibre. La partie moyenne de la Meuse possède un régime fluvial océanique, caractérisé par l'existence de deux saisons hydrologiques : hautes eaux d'hiver et étiage d'été. Entre ces deux termes, le débit moyen annuel de la rivière subit des fluctuations considérables selon les saisons (rapport de un à six entre les moyennes des minima de juillet et des maxima de février). Aussi, le degré de navigabilité se révèle très variable. Il se modifie tout au long du cours d'eau et tout au long de l'année. On rencontre sur la Meuse une succession de bancs de gravier, à la pente forte, avec un chenal navigable souvent étroit et peu profond, et de bassins, où la pente devient presque nulle. Ce sont les eaux moyennes qui offrent les conditions de navigation les plus favorables, au printemps et en automne. La plus grande partie du trafic s'effectue d'ailleurs à ces périodes de l'année. Cette navigabilité s'avère satisfaisante et ne nécessite pas la construction d'ouvrages de régularisation, contrairement à ce que l'on observe sur des rivières de plaine comme l'Escaut[7].

À propos des bateaux, on constate d'une part que les structures les plus anciennes de bâtiments fluviaux, monoxyles ou monoxyles assemblés, sont communes à toute l'Europe de l'Ouest, d'autre part que leur évolution se révèle très lente depuis l'Antiquité. On devait certainement rencontrer sur la Meuse des pirogues monoxyles et des chalands monoxyles assemblés. Les premières, aux dimensions limitées par la taille des arbres, ne dépassent pas une longueur de 15 m, une largeur de 90 cm et une profondeur de 50 cm, soit déjà une capacité de charge de 5 t. La description des seconds repose sur des repères archéologiques solides : les bateaux de l'époque romaine mis au jour à Pommerœul, sur la Haine, et à Zwammerdam, en Hollande méridionale. Par comparaison avec ces chalands, on peut estimer que de tels bâtiments pouvaient atteindre sur notre cours d'eau des dimensions importantes, - une longueur de plus de 34 m et une jauge de 80 t. Le bateau de Pommerœul comporte un fond plat et un assemblage d'éléments rapportés à une coque monoxyle découpée en plusieurs parties, avec de solides membrures coudées, qui assurent la rigidité de la coque et la jonction entre sole (fond plat) et bordages. Cette architecture, très solide, repose donc sur un assemblage croisé entre une structure externe axiale et une charpente interne transversale. Ce système technologique permet de dépasser les contraintes dimensionnelles de l'architecture monoxyle simple, en la faisant éclater. Ajoutons que ce chaland comporte un plat-bord qui permet le maniement de la gaffe, mode de propulsion et de direction probablement utilisé. Certains de ces bâtiments sont vraisemblablement pourvus d'un mât unique, bien haubané et équipé d'une voile carrée, situé fort en avant et servant aussi au halage. On peut enfin supposer que ces bateaux disposent d'un aviron-gouvernail à l'arrière[8].

Au sujet des techniques de navigation, on note que nombre d'entre elles, élémentaires, demeurent identiques depuis l'Antiquité. Les chalands de Meuse nécessitent un équipage de deux ou trois hommes pour naviguer. À la proue, un batelier manie la perche afin d'éloigner le bâtiment des barres de gravier ou pour aider à la propulsion. À l'arrière, un autre dirige le bateau au gouvernail ou à la gaffe. Le halage s'effectue à l'aide de chevaux. À la descente, on hisse la voile, utilisée aux allures arrière. Quant au franchissement des pertuis étroits, il rend délicat le croisement de deux chalands. Mais à certaines époques de l'année, le débit du fleuve et en quelques endroits l'état de ses abords engendrent des difficultés. À l'étiage, il est impératif de ne pas quitter le chenal navigable. Lors des hautes eaux, la descente devient très rapide et il faut éviter les rochers. Mais c'est à la remonte que surgissent les plus gros embarras et l'on doit augmenter le nombre des chevaux de trait. Quand les flots deviennent impétueux ou submergent les chemins de halage, tout trafic cesse sur la Meuse. Parmi les obstacles qui parsèment le cours d'eau, le passage sous les ponts s'avère toujours délicat. L'état du

[4] Suttor 2002, p. 343-358.
[5] Suttor & Marchandisse 2007, p. 47.
[6] Joris 1971, p. 9 ; Charles 1965.
[7] Suttor 1986, p. 31-59 ; Suttor 2006, p. 167-172.
[8] Suttor 1986, p. 79-85 ; Suttor 2006, p. 172-178.

chemin de halage, souvent encombré, mal entretenu, parfois inexistant ou bien situé sur la berge opposée au chenal navigable, provoque aussi une gêne considérable. Enfin, le flottage du bois contrarie la navigation, car il s'effectue surtout au printemps, époque du trafic maximal sur la Meuse. Notons encore que la structure à fond plat des bâtiments autorise la pratique de l'échouage[9].

Toutefois, malgré ces inconvénients, le transport fluvial réunit des avantages décisifs sur le trafic terrestre. Le moindre coût du fret par voie d'eau semble déjà important. Mais la grande supériorité de contenance d'un chaland sur celle d'une charrette paraît déterminante : 80 t pour 2 t, en conditions optimales, plus souvent réunies sur la rivière. Cela donne au fleuve la préférence pour le transport des pondéreux[10].

Abordons à présent l'inventaire des richesses naturelles proches du cours d'eau et l'examen du rôle joué par celui-ci dans l'essor de la vallée à cette époque.

L'exploitation de divers minerais est attestée très tôt. Ainsi, la découverte de scories de fer démontre l'existence d'une activité sidérurgique dans l'Entre-Sambre-et-Meuse, le Condroz, à Amay et à Jupille dès l'époque romaine, puis, sous les Mérovingiens, à Namur, Huy et Maastricht[11]. À partir du XIII^{e} siècle, on observe une multiplication des fourneaux et des forges et un déplacement de ceux-ci vers les cours d'eau, évolution due à une importante innovation, le marteau hydraulique[12]. Les archéologues ont mis au jour récemment des creusets de bronziers à Namur, Huy et Maastricht, datant de la période romaine[13]. Il existe quelques minières de plomb près de la vallée, mentionnées au X^{e}-XI^{e} siècle en amont de Givet[14]. À partir du début du XIII^{e} siècle, la découverte de plusieurs gîtes plombifères, de Namur à Liège, coïncide avec une demande accrue de plomb[15]. Au I^{er} siècle de notre ère, Pline l'Ancien rapporte la découverte d'un gisement de calamine situé dans la région mosane[16]. Or le zinc entre pour un tiers dans la composition du laiton, en alliage avec le cuivre. Mais, jusqu'au XIX^{e} siècle, on ne parvient pas à extraire le zinc pur du minerai. Aussi doit-on se contenter, sur place, d'en tirer de la calamine, par calcination. Ce minerai se trouve, en quantité importante, de part et d'autre de Huy[17]. On rencontre enfin, non loin de Namur, de la derle, terre plastique indispensable à la métallurgie, puisqu'elle sert à la fabrication des creusets[18].

Les principaux matériaux de construction foisonnent à proximité de la rivière, comme le bois et la pierre[19]. La vallée comprend plusieurs sites d'extraction de la pierre, dont certains sont probablement connus et exploités dès l'époque romaine : les rochers calcaires proches de Namur et le tuffeau en amont de Maastricht[20]. Parmi les matériaux, il faut également mentionner l'ardoise, dont l'emploi pour la couverture des toits réapparaît au milieu du XII^{e} siècle[21]. Les ardoisières se situent à proximité du cours d'eau, en aval de Mézières, et jouissent d'un quasi-monopole dans les anciens Pays-Bas[22].

Les combustibles, bois de chauffage et charbon de bois, abondent et sont produits non loin du fleuve ou de ses affluents[23]. N'oublions pas la houille, longtemps particulière au pays mosan, dont le chroniqueur Renier de Saint-Jacques note la découverte à l'année 1195. En 1213, il affirme que l'on s'en sert aussi bien pour se chauffer que dans les forges[24]. L'industrie houillère progresse assez vite. Dès le XIII^{e} siècle, on trouve de nombreux gisements dans la région liégeoise[25].

Enfin, on récolte en Hesbaye de la guède, plante tinctoriale qui, broyée au moulin, permet d'obtenir toute la gamme des couleurs à base de bleu, mais encore des céréales, dont la production s'avère, le plus souvent,

---

[9] Suttor 1986, p. 108-123 ; Suttor 2006, p. 178-181.
[10] Suttor 2006, p. 211-212.
[11] Joris 1969, p. 65 et carte p. 66 ; Gillard 1971, p. 48-49, carte h.-t. ; Suttor 2006, p. 358-359.
[12] Gaier 1973, p. 189, 196 ; Joris 1969, p. 64 ; Gillard 1971, p. 40.
[13] Voir *infra*.
[14] Suttor 2006, p. 365.
[15] Gaier 1973, p. 200 ; Joris 1969, carte p. 60 ; Suttor 2006, p. 366.
[16] Pline l'Ancien 1953, p. 109 situe ce gisement en Germanie seconde ; Joris 1969, p. 61 et 65.
[17] Joris 1969, p. 61 ; Gaier 1973, p. 202.
[18] Suttor 2006, p. 379.
[19] Suttor 2006, p. 380-388.
[20] Rousseau 1930, p. 116, 193 ; Suttor 2006, p. 394-402.
[21] Fanchamps 1972, p. 230.
[22] Fanchamps 1972, p. 231-243 ; Suttor 2006, p. 388-393.
[23] Suttor 2006, p. 404-406, 411-414 ; Gaier 1973, p. 215 ; Joris 1969, p. 59 ; Gillard 1971, p. 50-51.
[24] Renier de Saint-Jacques 1874, p. 52, 113.
[25] Gaier 1988, p. 19 ; Suttor 2006, p. 406.

suffisante, sans négliger le poisson pêché en rivière, qui tient aussi une grande place parmi les vivres[26].

Ainsi, les potentialités de la vallée s'avèrent considérables et diversifiées. Le fleuve joue un rôle capital dans le trafic de ces marchandises, mais aussi pour l'importation de quelques produits dont manque la région. C'est le cas du cuivre, utilisé dans la fabrication du laiton, en provenance du Harz, de l'étain, pour former du bronze avec la calamine, et des laines issues d'Angleterre, des poissons de mer et du sel embarqués dans le delta, des vins originaires de la Moselle et du Rhin, du Laonnois et de la vallée de l'Aisne, de la Saintonge et du Poitou, d'Île-de-France et de Champagne ou d'Auxerre, des céréales, importées lors des disettes depuis la Hollande, la Gueldre ou la Champagne. Le cours d'eau permet en outre l'exportation des articles fabriqués dans les villes, comme les draps et la dinanderie, à destination de Londres, de Cologne et de la Rhénanie, des foires de Champagne et de Paris, de Francfort et de l'Empire, de l'Italie septentrionale et de l'Espagne[27].

La rivière contribue en fait à fixer tout près d'elle ou à favoriser l'essor de plusieurs industries qui utilisent des pondéreux[28]. Le fleuve attire même à lui des marchandises tels la laine et les draps, qui constituent des frets de complément. Ainsi, ce sont les matières dont l'acheminement pose le moins de problèmes que l'on transporte. C'est le cas du cuivre dans l'industrie du laiton. Ceci explique la naissance puis le développement de la dinanderie dans les agglomérations mosanes, près des gisements de calamine. La proximité des minières de fer et de plomb par rapport au cours d'eau contribue aussi, pour beaucoup, à la croissance de la métallurgie dans cette région[29].

Dès lors, la dynamique de la rivière, artère essentielle pour l'ensemble du bassin, paraît très puissante et le trafic fluvial, d'une variété et d'une intensité remarquables, se manifeste tant sur le plan local ou régional que dans les échanges à longue distance. De manière plus particulière, le cours d'eau unit sans conteste les différentes villes de la vallée, au point que toute cette contrée forme, à proprement parler, le pays mosan[30].

L'essor de cette région à l'époque étudiée repose aussi bien sur les progrès des campagnes que sur ceux des agglomérations et s'accompagne d'un accroissement démographique considérable[31]. On s'attardera à décrire la croissance urbaine, car, même si les campagnes restent alors primordiales, le poids des villes pèse davantage, surtout pour la production artistique[32].

La vie urbaine apparaît de manière très précoce dans la vallée, peut-être dès avant l'époque carolingienne, - mais on se heurte ici à la définition de la ville -, puis elle connaît un développement qui se poursuit sans discontinuer[33]. Après l'incorporation de la Lotharingie au royaume de Germanie en 925, plusieurs indices témoignent de l'expansion économique des agglomérations mosanes[34]. Autour des *castra* se sont étendus les noyaux urbains, où se maintiennent les fonctions multiples constitutives de la ville, défensive, politique ou administrative, économique et religieuse[35]. Dinant, Huy et Maastricht abritent un marché régional[36]. La croissance de Namur s'affirme alors, lorsque le comte de Lomme s'installe dans un donjon qui surplombe le confluent[37]. À Huy, le noyau urbain s'étend en dessous du *castrum*. L'agglomération devient le centre d'un comté, offert en 985 à l'église liégeoise, qui y dispose déjà du tonlieu et de la monnaie[38]. Liège, chef-lieu du diocèse, commence à se développer. Les évêques y élèvent plusieurs églises, les *cives Leodicenses* apparaissent. À la même époque, on lève peut-être un tonlieu dans la ville, qui comporte, à côté du noyau primitif, un quartier marchand. La cité prend une grande importance sous le règne de Notger[39]. À Maastricht, en 980, des droits sont toujours perçus sur l'amarrage des bateaux, on mentionne encore le tonlieu, la monnaie et le pont. Enfin, sur la rive droite du

---

[26] Suttor 2006, p. 354, 328-337, 315-322.
[27] Suttor & Marchandisse 2007, p. 48.
[28] *Supra* et n. 10.
[29] Joris 1969, p. 61 ; Suttor 2006, p. 489-490.
[30] Le réseau routier se réveille à partir du milieu du XI[e] siècle et complète celui des voies navigables : Suttor & Marchandisse 2007, p. 49.
[31] Suttor & Marchandisse 2007, p. 50.
[32] Campagnes : Suttor & Marchandisse 2007, p. 50.
[33] Définition de la ville : Suttor 1993, p. 87.
[34] Mohr 1974, p. 10-22.
[35] Joris 1972, p. 193-199.
[36] Suttor & Marchandisse 2007, p. 50 ; Despy 1968, p. 150, 165 ; Joris 1971, p. 8.
[37] Despy 1988, p. 69-71.
[38] Joris 1959, p. 94-95, 98-100 ; Joris 1966, p. 12.
[39] Suttor 2006 , p. 522.

fleuve, à Wyck, s'étend un nouveau quartier[40]. La production des monétaires se poursuit, à Maastricht surtout, mais aussi à Liège, Huy et Namur ou Dinant. Peu avant l'an mil, la présence de monnaies mosanes est attestée à Cologne, première trace explicite de contacts commerciaux avec la Rhénanie[41]. À la fin du X^e^ siècle, Notger, à la tête d'un véritable État territorial, accroît de manière sensible les possessions de l'Église de Liège, dont la puissance prend appui sur la rivière[42]. C'est alors qu'apparaissent les premières indications à propos des marchandises transportées sur le cours d'eau : du vin, du fer et, peut-être, des draps[43].

Au cours du XI^e^ siècle, Dinant, Namur, Huy, Liège et Maastricht deviennent de véritables villes. Huy obtient en 1066 la première charte d'affranchissement connue dans l'Empire[44]. Ces privilèges permettent aux marchands d'exercer leurs activités et de limiter l'arbitraire de leur seigneur[45]. Les agglomérations mosanes croissent sans cesse, elles abritent des foires, sont pourvues d'une enceinte, disposent d'un pont[46]. Dans ces villes fonctionnent toujours des ateliers monétaires et on y perçoit un tonlieu[47]. Parmi les ensembles territoriaux de la région, la terre de saint Lambert apparaît de loin le plus important. L'Église impériale liégeoise acquiert une puissance temporelle considérable et ses possessions s'ordonnent suivant l'axe du fleuve, tout comme celles du comte de Namur[48]. De nombreux indices mettent en lumière la richesse de ces agglomérations, qui se fonde sur d'intenses échanges. La diffusion importante des monnaies mosanes témoigne aussi de cette vitalité[49]. Bien plus, les premières traces de la participation des Liégeois et des Hutois, puis des Maastrichtois, Namurois et Dinantais au commerce à longue distance, en Angleterre, en France et en Rhénanie, constituent la preuve la plus claire de ce dynamisme[50]. Les trafics qu'exercent ces riches marchands caractérisent les activités artisanales qui font la prospérité de leurs villes : la dinanderie et, dans une moindre mesure, la draperie. Dès le milieu du XI^e^ siècle, le record des droits du comte de Namur à Dinant révèle la circulation de plomb, de cuivre et d'étain sur la rivière, mais on note aussi le transport de denrées, céréales, sel, épices, et de matériaux, tels le bois et les ardoises[51]. À cette époque donc, le cours d'eau joue un rôle primordial, aussi bien dans les échanges d'un grand nombre de produits que dans l'expansion des agglomérations marchandes et de leurs artisanats.

Aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, les villes de la vallée continuent à se développer, grâce à la draperie et à la dinanderie, mais aussi à l'essor de la sidérurgie[52]. Le trafic fluvial progresse également, parfois lié à ces industries, comme le transport de calamine. On enregistre le passage sur la rivière de bois flottés, de cargaisons d'ardoises et de pierres ou de vin et de céréales. On rencontre les premières mentions d'importation de sel ou de harengs zélandais à Liège et d'exportation de houille liégeoise vers le delta[53]. La multiplication des tonlieux sur le cours d'eau, mais surtout la hausse des revenus de ces péages traduisent les progrès de la navigation[54]. Les plus puissants parmi les bourgeois s'adonnent au commerce du vin ou du drap et font preuve d'une vitalité remarquable. Peu nombreux, ils parviendront à diriger les institutions communales naissantes dans la première moitié du XIII^e^ siècle. Quant à la foule des pauvres et des exclus, les sources s'en font peu l'écho[55].

Certaines infrastructures témoignent aussi de l'essor des agglomérations mosanes et jouent un rôle considérable dans le dynamisme économique de la vallée. À côté des halles, qui n'apparaissent qu'au début du XIII^e^ siècle, pointons les débarcadères et les ponts, qui favorisent le trafic tant fluvial que terrestre, ou

---

[40] Dijkman 1999, p. 47, 49 ; Panhuysen, Boyens & Dijkman 1984, p. 88 ; Suttor 2006, p. 522.
[41] Devroey & Zoller 1991, p. 247, 249 ; Joris 1966, p. 12.
[42] Suttor 1993, p. 102-103.
[43] Suttor 2006, p. 523.
[44] Joris 1959, p. 104-105, 107, 126 ; Kupper 1991a, p. 406, 413 ; Kupper 1991b, p. 37 ; Suttor & Marchandisse 2007, p. 51.
[45] Suttor & Marchandisse 2007, p. 53 ; Suttor 2006, p. 525.
[46] Joris 1971, p. 6, 8-9 ; Genicot 1988, p. 79 ; Suttor 2006, p. 523-524. À propos des ponts, voir *infra*.
[47] Kupper 1981, p. 102-103 ; Kupper 1991a, p. 411-412 ; Devroey & Zoller 1991, p. 247, 249. C'est aussi l'époque de l'apogée pour les grandes abbayes mosanes : Suttor & Marchandisse 2007, p. 51.
[48] Kupper 1981, p. 453-454, annexe VII, p. 523-526, carte, p. 527 ; Suttor 2010, p. 355.
[49] Kupper 1981, p. 103-104 ; Joris 1959, p. 100 ; Joris 1971, p. 15 ; Suttor & Marchandisse 2007, p. 51-52.
[50] Joris 1959, p. 238, 242-244, 265 ; Joris 1971, p. 15, 17-19 ; Truffaut 1948, *passim* ; Suttor 2006, p. 472, 526.
[51] Suttor 2006, p. 526-527.
[52] Carret 1988, p. 15-17 ; Genicot 1988, p. 80 ; Joris 1971, p. 6-7, 9 ; Panhuysen 1933, p. 125 ; Joris 1971, p. 14 ; Suttor 2006, p. 527-528.
[53] Suttor 2006, p. 528-529.
[54] Fanchamps 1964, p. 257-259 ; Suttor 2006, p. 529.
[55] Kupper 1991b, p. 48-50, Suttor & Marchadnisse 2007, p. 54-56. À propos des exclus : De Spiegeler 1987.

encore les moulins, qui rendent possible le développement des activités caractéristiques de cette région[56]. Les ports constituent une infrastructure très importante pour ces villes marchandes. Mentionnés très tôt, excepté à Liège, ils se situent à proximité immédiate du noyau urbain[57]. Le premier rôle des débarcadères consiste à approvisionner la ville et à écouler ses produits. En outre, c'est au port que l'on lève le tonlieu de transit[58]. La rivière ne représente pas un obstacle au sein des agglomérations de la vallée. De 1025 à 1151, sept ponts existent ou sont lancés sur le cours d'eau, dont deux ou trois réalisés intégralement en pierre, ce qui paraît tout à fait remarquable[59]. En fait, ces édifices se révèlent essentiels dans l'infrastructure aussi bien fluviale que terrestre. Ils facilitent le contrôle du trafic sur la rivière comme sur la route[60]. Ces ouvrages jouent aussi un rôle considérable dans l'activité économique des villes. Enfin, le pont, point de passage obligé, offre sur l'itinéraire terrestre, comme le débarcadère sur la voie fluviale, un endroit privilégié où l'on lève les taxes de transit[61]. Les moulins hydrauliques occupent une grande place dans l'économie urbaine. L'expansion de ces machines se produit surtout aux XII^{e} et XIII^{e} siècles[62]. Ces engins sont établis sur de petits affluents à forte pente ou sur des rivières au courant puissant, - la Sambre à Namur, l'Ourthe à Liège et le Geer à Maastricht. D'autres sont placés sur des bras du fleuve, tel le « petit torrent » à Liège. Mais on n'établit jamais ces roues sur le cours principal de la Meuse[63]. Leur affectation et leur équipement s'avèrent très variés. La meunerie et la brasserie sont attestées en premier lieu, puis la draperie au XIII^{e} siècle (moulins à foulon)[64]. Les fourneaux et les premiers marteaux se multiplient dès le XIII^{e} siècle de part et d'autre du fleuve, dans l'Entre-Sambre-et-Meuse et en Ardenne, qui assureront le développement extraordinaire de la métallurgie et de la sidérurgie[65]. C'est que la richesse du réseau hydrographique de la vallée offre aux villes de la région, par l'installation de nombreux engins, toute l'énergie dont elles ont besoin[66].

Après avoir défini de manière précise l'extension du pays mosan, on remarque que le dynamisme de la rivière permet, grâce à la commodité des transports fluviaux, l'épanouissement des riches potentialités que recèle la vallée. Le cours d'eau, véritable cordon ombilical, joue un rôle essentiel dans l'essor de la dinanderie et de la sidérurgie, qui resteront pour des siècles une des caractéristiques principales de cette région. Mais le trafic fluvial ne se réduit pas à cela. La gamme des marchandises rencontrées sur la rivière apparaît très large. La Meuse nourrit des échanges d'une ampleur remarquable, comparable à celle que l'on observe alors sur le Rhin ou la Seine[67].

Très précoces, les agglomérations de la vallée procèdent de ce dynamisme et y participent. Leur croissance se fonde sur l'activité de riches marchands. Les infrastructures, débarcadères, ponts et moulins, témoignent de cet essor. Au vrai, l'ancienneté du phénomène urbain le long du cours d'eau semble unique dans l'espace belge et les villes mosanes l'emportent par leur prospérité sur celles de Flandre jusqu'au milieu du XIII^{e} siècle[68].

Espace structuré et prospère, l'axe du fleuve permet l'expansion précoce du commerce et, partant, l'enrichissement des marchands. La vitalité de ces derniers peut aussi s'investir dans la création artistique. Toutes les conditions techniques, économiques, sociales, mais aussi politiques, avec des personnalités épiscopales remarquables, sont réunies, catalysées en quelque sorte par l'action dynamique de la Meuse, pour permettre l'éclosion d'un art qui, du point de vue de l'historien, porte à juste titre son nom.

---

[56] Halles à Huy : Joris 1971, p. 7 ; Joris 1959, p. 275-278. À Liège : Suttor & Marchandisse 2007, n. 89.
[57] Suttor 1993, p. 90-94, 112.
[58] Suttor 1993, p. 94-96, 111-112 ; Suttor & Marchandisse 2007, p. 52-53.
[59] Suttor 1993, p. 100-103 ; Suttor & Marchandisse 2007, p. 53.
[60] Suttor 2006, p. 266, 269-270, 276.
[61] Suttor 1993, p. 105-106.
[62] Suttor 2003, p. 55-56.
[63] Suttor 2003, p. 57.
[64] Suttor 2003, p. 61.
[65] Gaier 1973 p. 189, 196 ; Joris 1969, p. 64, 74-75 ; Gillard 1971, p. 40, 60-69 ; Suttor & Marchandisse 2007, p. 53.
[66] Suttor 2003, p. 68-70.
[67] Suttor 2006, p. 487-492, 505-509.
[68] Loin de marquer l'arrêt de croissance, voire le déclin du pays mosan, le XIII^{e} siècle connaît une augmentation du volume des échanges, que nourrissent les divers artisanats, en plein essor, au sein de localités qui poursuivront encore leur expansion au XIV^{e} siècle (Suttor 2006, p. 529-532).

BIBLIOGRAPHIE

Carret M.-H., 1988, Aperçu de la vie économique à Mézières à la fin du Moyen Âge (jusqu'en 1521), in : *Revue historique ardennaise* 23, p. 15-22.

Charles J.-L., 1965, *La ville de Saint-Trond au Moyen Âge : des origines à la fin du XIV^e s.*, Paris.

De Spiegeler P., 1987, *Les hôpitaux et l'assistance à Liège (X^e-XV^e s.) : aspects institutionnels et sociaux*, Paris.

Despy G., 1968, Villes et campagnes aux IX^e et X^e s. : l'exemple du pays mosan, in : *Revue du Nord* 50, p. 145-168.

Despy G., 1988, L'agglomération urbaine pendant le haut Moyen Âge (du VII^e s. aux environs de 1200), in : *Namur : le site, les hommes: de l'époque romaine au XVIII^e siècle* (Pro Civitate. Collection histoire. Série in-4, 15), Bruxelles, p. 63-78.

Devroey J.-P. & Zoller C., 1991, Villes, campagnes, croissance agraire dans le pays mosan avant l'an mil vingt ans après..., in : Duvosquel J.-M. & Dierkens A. (éds.), *Villes et campagnes au moyen âge : mélanges Georges Despy*, Liège, p. 223-260.

Dijkman W., 1999, Maastricht, in : Plumier-Torfs S., Plumier J., Regnard M. & Dijkman W. (éds.), *Mosa Nostra : la Meuse mérovingienne, de Verdun à Maastricht : V^e-VIII^e s.*, Alleur, p. 46-51.

Dury J., 2002-2003, *De la* civitas Tungrorum *au diocèse de Liège (des origines au XIII^e s.) : la problématique des limites*, Liège.

Fanchamps M.-L., 1964, Étude sur les tonlieux de la Meuse moyenne du VIII^e au milieu du XIV^e s., in : *Le Moyen Âge* 70, p. 205-264.

Fanchamps M.-L., 1972, Les ardoisières des Ardennes et le transport des ardoises sur la Meuse (XII^e-XVI^e s.), in : *Le Moyen Âge* 78, p. 229-266.

Gaier C., 1973, *L'industrie et le commerce des armes dans les anciennes principautés belges du XIII^e à la fin du XV^e s.*, Paris.

Gaier C., 1988, *Huit siècles de houillerie liégeoise : histoire des hommes et du charbon à Liège*, Liège.

Genicot L., 1988, Une ville en 1422, in : *Namur : le site, les hommes : de l'époque romaine au XVIII^e siècle* (Pro Civitate. Collection histoire. Série in-4, 15), Bruxelles, p. 79-112.

Gillard A., 1971, *L'industrie du fer dans les localités du comté de Namur et de l'Entre-Sambre-et-Meuse de 1345 à 1600*, Bruxelles.

Joris A., 1959, *La ville de Huy au moyen âge : des origines à la fin du XIV^e s.*, Paris.

Joris A., 1961, Der Handel der Maasstädte im Mittelalter, in : *Hansische Geschichtsblätter* 79, p. 15-33.

Joris A., 1966, *Huy et sa charte de franchise : 1066 : antécédents, significations, problèmes*, Bruxelles.

Joris A., 1969, Probleme der mittelalterlichen Metallindustrie im Maasgebiet, in : *Hansische Geschichtsblätter* 87, p. 58-76.

Joris A., 1971, Les villes de la Meuse et leur commerce au Moyen Âge, in : *Studia Historiae Œconomicae* 6, p. 3-20.

Joris A., 1972, À propos de "burgus" à Huy et à Namur, in : Besch W. (éd.), *Die Stadt in der Europäischen Geschichte: Festschrift Edith Ennen*, Bonn, p. 193-199.

Kupper J.-L., 1981, *Liège et l'Église impériale : XI^e-XII^e s.*, Paris.

Kupper J.-L., 1991a, *Episcopus*, *ingenui*, *cives* et *rustici* : *la chronique d'Anselme et la vie économique du pays mosan aux X^e-XI^e s.*, in : Duvosquel J.-M. & Dierkens A. (éds.), *Villes et campagnes au moyen âge: mélanges Georges Despy*, Liège, p. 405-414.

Kupper J.-L., 1991b, Le village était devenu une cité, in : *Histoire de Liège*, Toulouse, p. 33-74.

Mohr W., 1974, *Geschichte des Herzogtums Lothringen. 1 : Geschichte des Herzogtums Gross-Lothringen (900-1048)*, Sarrebruck.

Panhuysen G. W. A., 1933, *Studieën over Maastricht*, Maastricht.

Panhuysen T. A. S. M., Boyens P. T. J. & Dijkman W. H. M. N., 1984, *Maastricht staat op zijn verleden*, Maastricht.

Pline l'Ancien, 1953, *Histoire naturelle*, l. XXXIV, 2, Le Bonniec H. (éd.), Paris.

Renier de Saint-Jacques, 1874, *Annales*, Alexandre J. & Bethmann L. C. (éd.), Liège.

Rousseau F., 1930, *La Meuse et le pays mosan en Belgique : leur importance historique avant le XIII^e s.*, Bruxelles.

Rousseau F., 1942, *Introduction historique à l'art mosan*, Bruxelles.

Suttor M., 1986, *La navigation sur la Meuse moyenne des origines à 1650*, Liège.

Suttor M., 1993, L'infrastructure fluviale et le développement des villes de la Meuse des origines à 1400, in : *Les petites villes en Lotharingie : actes des 6^es journées lotharingiennes* (Publications de la Section historique de l'Institut grand-ducal de Luxembourg, 108 ; Publications du CLUDEM, 4), Luxembourg, p. 85-116.

Suttor M., 2002, De la haute Meuse à la Meuse moyenne : les relations économiques à la lumière de la géographie historique, in : Inquirens subtilia diversa: *Dietrich Lohrmann zum 65. Geburtstag*, Aix-la-Chapelle, p. 343-358.

Suttor M., 2003, La diversité des moulins mosans et l'usage intensif de l'énergie hydraulique (des origines au XVI^{e} s.), in : *I mulini nell'Europa medievale*, Bologne, p. 55-86.

Suttor M., 2006, *Vie et dynamique d'un fleuve : la Meuse de Sedan à Maastricht (des origines à 1600)*, Bruxelles.

Suttor M., 2010, Le rôle d'un fleuve comme limite ou frontière au Moyen Age : la Meuse, de Sedan à Maastricht, in : *Le Moyen Âge* 116, p. 335-366.

Suttor M. & Marchandisse A., 2007, L'histoire du pays mosan à l'époque romane (1100-1250), in : Van den Bossche B. (éd.), *L'art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XI^{e} au XIII^{e} s.*, Liège, p. 37-60.

Truffaut F., 1948, *Les relations commerciales entre le Pays de Liège et l'Angleterre au Moyen Âge*, Liège.

Les staurothèques mosanes et la liturgie eucharistique

Marcello Angheben

Résumé – *Les staurothèques mosanes ont dû être utilisées comme retables durant une grand partie de l'année et servir de support à la dévotion des reliques de la Vraie Croix et à plusieurs rituels comme les fêtes de l'Invention et de l'Exaltation de la croix, et les cérémonies du Vendredi saint. Ces objets devaient également jouer un rôle essentiel dans la liturgie eucharistique, car les usages imposaient la présence d'une croix sur l'autel. Pour étayer cette hypothèse, l'article aborde dans un premier temps les nombreux décors d'autels et de reliquaires intégrant une croix ou une Crucifixion et, dans un second temps, les œuvres mosanes. Sur le retable de Stavelot, la lecture eucharistique repose sur la présence d'une allégorie des bonnes œuvres qui pourrait se référer aux oblats apportés au moment de l'offertoire. Ce sont toutefois les deux triptyques de la collection Dutuit qui présentent les indices visuels les plus probants puisqu'ils montrent les reliques disposées en croix au-dessus de la figuration d'un autel chrétien. La croix est de surcroît flanquée d'anges qui, sur le grand triptyque, exposent manifestement un pain et, sur l'autre, chantent probablement le Sanctus liturgique. Sur le triptyque Guennol, le vase de vinaigre flanquant le Christ du Jugement dernier a reçu la forme d'un calice. Enfin, le triptyque de Florennes et la staurothèque de Tongres accueillent tous deux une allégorie de l'Église exposant un calice et un ou deux anges thuriféraires. Ces indices suggèrent donc que les croix des triptyques évoquent le Christ quotidiennement immolé sur l'autel au moment du canon de la messe.*

Samenvatting – *De Maaslandse staurotheken werden waarschijnlijk een groot deel van het jaar als retabels gebruikt en dienden als schrijn voor de verering van de relieken van het Heilig Kruis en bij meerdere feesten zoals de Kruisvinding en de Kruisverheffing en de rituelen van Goede Vrijdag. Deze objecten moeten ook een belangrijke rol gespeeld hebben in de eucharistische liturgie want de gebruiken vereisten de aanwezigheid van een kruis op het altaar. Om deze hypothese te ondersteunen bespreekt het artikel in de eerste plaats de talrijke altaarversieringen en reliekschrijnen waarin een kruis of een crucifix verwerkt zit en vervolgens de Maaslandse werken. Op het retabel van Stavelot kan men de eucharistie herkennen door de aanwezigheid van een allegorie van de goede werken die mogelijk verwijst naar de oblaten die op het ogenblik van het offertorium aangebracht worden. De twee triptieken van de verzameling Dutuit bieden in elk geval de meest treffende visuele aanwijzingen, vermits ze relieken tonen die kruisgewijs geschikt zijn boven de voorstelling van een christelijk altaar. Aan weerszijden van het kruis bevinden zich bovendien engelen die, op het grote triptiek, duidelijk een brood tonen en die op het andere, vermoedelijk het liturgisch Sanctus zingen. Op het Guennol triptiek heeft het azijnrecipiënt naast de Christusfiguur van het Laatste Oordeel de vorm van een kelk. Tenslotte vertonen het triptiek van Florennes en de staurotheek van Tongeren allebei een allegorie van de Kerk door de voorstelling van een kelk en een of twee bewierokende engelen. Deze aanwijzingen laten vermoeden dat de kruisen van de triptieken Christus voorstellen die dagelijks, op het moment van de Canon Missae, op het altaar geofferd wordt.*

L'orfèvrerie mosane témoigne d'un remarquable engouement pour les reliques de la Croix amorcé au milieu du XII[e] siècle et perpétué dans la première moitié du siècle suivant[1]. Ces reliques ont été mises en scène dans des cadres généralement cruciformes exposés au centre de staurothèques adoptant la forme de triptyques ou, plus rarement, de cadres-reliquaires comme ceux du Musée Dobrée de Nantes et des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (MRAH). L'historiographie considère le triptyque de Wibald de Stavelot comme le point de départ d'une série de quatre triptyques dont la date est presque invariablement située autour de 1160-1170. Au sein de cette série, on considère que le triptyque de Sainte-Croix de Liège est le plus ancien (Fig. 1) et qu'il a inspiré les trois autres : le triptyque Guennol et ceux de la collection Dutuit respectivement conservés dans une collection privée londonienne et au Petit Palais à Paris. L'authenticité de ces deux derniers, autrefois remise en cause, a été confirmée par un examen en laboratoire, ce qui permet de les intégrer dans cette série[2].

À ce groupe relativement homogène du point de vue chronologique, on peut ajouter deux œuvres respectivement situées autour de 1200-1210 et de 1210-1220 : le triptyque de Florennes (MRAH) et la staurothèque du trésor de Notre-Dame de Tongres également dotée de deux volets. On doit enfin y agréger l'ancienne châsse de saint Remacle de Stavelot, dont le pignon abritait des reliques de la Vraie Croix, ainsi que de nombreuses croix orfévrées, même si leur fonction de staurothèque est généralement conjecturale. Dans cet

[1] Pour le culte de la Croix et ses reliquaires, voir notamment Frolow 1961 ; Toussaint 2011 ; et Hahn 2012, p. 72-102.

[2] Pour cette analyse, voir Biron, Morel & Borel 1998. La remise en question de l'authenticité de ces triptyques a été formulée à plusieurs reprises par Neil Stratford, notamment dans Stratford 1993, p. 81-82. Elle avait déjà été réfutée par Holbert 1995, p. 123-129. Voir aussi la notice de Christine Descatoire dans Descatoire & Gil 2013, p. 81. Comme me l'a signalé Sophie Balace, le catalogue de vente de la collection Renesse-Breidbach, antérieure à la vente Soltykoff de 1861, ne mentionne toutefois qu'un triptyque, de sorte qu'il subsiste des interrogations concernant ces œuvres. Je la remercie pour cette information et toutes celles qu'elle m'a très amicalement communiquées au cours de nos échanges.

ensemble d'œuvres, il convient de relever la présence d'un Christ en buste au-dessus de la croix sur les triptyques de Liège et de la collection Guennol, sur les staurothèques de Bruxelles et de Tongres, et sur la châsse de Stavelot, le Christ se dressait sous les reliques. Sur les autres triptyques, cette présence du Christ peut être envisagée dans la mesure où le décor original du volet central a été remanié. Les autres œuvres de la série associent en tout cas une image du Christ glorieux et une évocation de sa Passion à travers la Croix, autrement dit ses deux natures, divine et humaine, et je postulerai plus loin que cette double image christique véhicule concurremment un sens eucharistique. Dans la mesure où les représentations du Christ en majesté et cloué sur la croix forment, avec la Vierge à l'Enfant, les trois représentations du Christ que les médiévaux considéraient comme canoniques, elles seront désignées comme telles dans les pages qui suivent[3].

Plusieurs ordinaires et coutumiers suggèrent que ces reliquaires étaient utilisés à l'occasion des fêtes de l'Invention et de l'Exaltation de la Croix, ainsi que durant le Carême et la Semaine sainte, ce que confirment en partie les inscriptions du triptyque de Stavelot[4]. L'ordinaire du XIV^e^ siècle de la collégiale Notre-Dame de Maastricht stipule encore plus clairement que le reliquaire rapporté de Byzance en 1206 était exposé dans l'abside du chœur oriental durant la semaine pascale[5]. On peut toutefois douter que des objets aussi luxueux n'aient servi qu'en des occasions aussi rares.

En se fondant sur des arguments extrêmement solides, Kelly McKay Holbert a postulé que les triptyques se trouvaient en permanence sur un autel, que leurs volets demeuraient clos durant le Carême et qu'ils n'étaient ouverts solennellement que le Vendredi saint ou à l'occasion d'autres grandes fêtes. C'est ce que suggèrent notamment certains rituels stipulant que les reliquaires et les croix doivent être couverts pendant le Carême, sous-entendant qu'ils s'y trouvaient déjà avant cette période et qu'ils devaient y demeurer[6]. Cette hypothèse est corroborée par l'unique œuvre monumentale de la série de staurothèques mosanes, l'ancienne châsse de saint Remacle, qui était intégrée dans le retable de Stavelot, car il est encore plus difficile de concevoir des usages aussi ponctuels pour un ensemble de cette taille dédié au saint patron de l'abbaye. On doit également supposer une utilisation élargie pour le triptyque de Liège qui renferme une parcelle du crâne de Jean-Baptiste et une dent de saint Vincent.

Quels que furent la fréquence et le contexte de leur utilisation, on peut être assuré que l'adoration de la Vraie Croix avait pour cadre l'autel, au même titre que celle des autres reliques. La châsse de saint Remacle et le triptyque de Liège montrent au demeurant que l'on n'a pas réservé des traitements différents aux reliques de la Croix et à celles des saints puisqu'elles partagent les mêmes supports. Le lien rattachant les premières à l'autel est parfaitement illustré par la face berlinoise de la croix mosane que se partagent le *British Museum* et le *Kunstgewerbemuseum* de Berlin, dont la plaque émaillée sommitale montre sainte Hélène prosternée devant un autel sur lequel se dresse la relique dont elle fut l'inventrice[7]. C'est donc bien à l'autel que la Croix doit être vénérée, sans doute le jour de l'Invention représentée sur les deux émaux sous-jacents et peut-être à d'autres moments comme le Vendredi saint, mais manifestement pas toute l'année comme le suggèrent les rideaux écartés de l'arrière-plan que l'on devait tirer une fois la solennité achevée. Cette image atteste de surcroît que les reliques du Saint Bois ont été considérées comme des substituts de la croix d'autel dont l'usage était obligatoire durant la messe et qu'intègrent de nombreuses figurations de cette cérémonie.

Bien que les liens rattachant les staurothèques à l'autel soient extrêmement solides, l'historiographie n'a que très rarement et succinctement envisagé leur dimension eucharistique[8]. Pour étayer cette lecture, il faudra montrer dans un premier temps qu'au XII^e^ siècle, l'inscription de la Croix ou de la Crucifixion dans le décor des autels et des reliquaires, souvent accompagnée d'une image glorieuse du Christ, était profondément enracinée dans les usages et qu'elle renvoyait à la réitération de la Passion à travers le sacrifice eucharistique. Seront alors abordées les œuvres mosanes dont il faudra relever les indices iconographiques susceptibles de confirmer qu'elles ont été intentionnellement revêtues de cette charge sémantique.

---

[3] Première formulation dans l'interpolation de la lettre de Grégoire le Grand à Secundinus : Grégoire le Grand, *Epistula ad Secundinum*, éd. Norberg 1982, Appendix X, p. 1110-1111, lignes 181-182.

[4] Pour les inscriptions du triptyque, voir Voelkle 1980, p. 24, qui a rattaché ces textes liturgiques aux messes et à l'office de Laudes célébrés le jour de l'Invention. Pour les autres usages des antiennes citées, voir le site CANTUS Database, University of Waterloo (http://cantusdatabase.org). Pour les rituels évoquant le couvrement des croix et des crucifix durant le Carême, voir Holbert 1995, p. 216-223.

[5] De Kreek 1994, p. 18-20 ; et Piavaux 2013, p. 324-325.

6 Holbert 1995, p. 205-258.

[7] Voir Stratford 1993, p. 68-77 ; la notice de H. A. Klein dans Bagnoli *et al.* 2010, p. 85 ; et celle de Christine Descatoire dans Descatoire & Gil 2013, p. 85.

[8] Voir notamment Morgan 1973 et Holbert 1995, p. 119.

LE DÉCOR DES AUTELS ET DES RELIQUAIRES

Les antependia

Cette tradition iconographique commence au VIII[e] siècle au plus tard, avec l'autel de Ratchis de Cividale del Friuli où un Christ en gloire flanqué d'anges hexaptéryges domine la face antérieure, tandis que deux croix ornent la face postérieure[9]. Sur le panneau antérieur de l'autel d'or de Saint-Ambroise de Milan, le Christ a été inscrit dans le médaillon central d'une grande croix dont les branches sont occupées par les animaux de l'Apocalypse, dans une astucieuse combinaison des deux thèmes canoniques des décors d'autels[10]. Et sur les deux panneaux attenants de l'autel de Saint-Guilhem-le-Désert, on a juxtaposé une Crucifixion et une *Maiestas Domini*. On a donc très clairement transposé à une échelle monumentale les images qui, dans les sacramentaires et les missels, illustrent la Préface – une théophanie – et le début du canon – un tau ou une Crucifixion[11]. C'est d'autant plus remarquable que dans ces manuscrits, les deux thèmes ont souvent été juxtaposés, exactement comme sur l'autel[12].

Ces deux images du Christ se rapportent à ses deux natures et, plus précisément, au double rôle qu'il joue au moment de la célébration eucharistique. Comme l'exprime notamment Paschase Radbert, il est à la fois le prêtre qui opère la transformation des saintes espèces et la victime immolée : *Christus* (…) *creditur esse hostia et sacrificium, pontifex et sacerdos* [13]. Plus significativement encore pour l'interprétation des staurothèques mosanes, l'idée a été développée par Alger de Liège et on la retrouve dans une hymne dédiée à la Croix[14]. Dans l'illustration des sacramentaires, elle a été matérialisée par l'hostie exposée par le Christ. Bien que les interprétations aient souvent oscillé entre globe et hostie, cette seconde lecture peut être établie lorsque l'objet est plat et comporte un décor comparable à celui des hosties : un pourtour orné de grenetis dans le sacramentaire de Metz ou une croix dans un missel français des XI[e]-XII[e] siècles[15]. Dans le second missel de l'abbaye Saint-Vindicien du Mont Saint-Eloi, peint vers 1250, on ira beaucoup plus loin en figurant un premier calice sous les pieds du Crucifié et un second contenant cette fois une hostie sur un autel dressé à la droite du Christ en majesté et recevant le sang qui s'écoule de sa main droite[16]. Même si l'image est tardive par rapport aux œuvres envisagées ici, elle atteste que le Christ des livres de la messe est le prêtre céleste immolant sa propre chair.

Sur le décor des autels, cette dimension eucharistique est induite par plusieurs indices iconographiques qui viennent s'ajouter à celui que fournit l'autel de Saint-Guilhem. Sur celui de Ratchis, le Christ porte une étole liturgique et se présente donc comme le modèle céleste de l'officiant. Sur l'antependium disparu de Saint-Denis offert par Charles le Chauve et documenté par un tableau de la fin du XV[e] siècle, un Christ trônant et portant une croix gemmée est dominé par deux chérubins chantant le *Sanctus* liturgique : SANCTUS DEUS DOMINUS SABAOTH[17]. L'image correspond donc à l'illustration de la Préface – le *Vere dignum* – dont le texte évoque les puissances angéliques et dont la récitation est directement suivie du chant du *Sanctus* théoriquement entonné par les séraphins, comme le supposent l'oraison qui précède et la vision d'Isaïe, mais auquel Amalaire de Metz associe les chérubins[18].

Enfin, l'autel portatif d'Augsbourg, daté de 1170-1180, est occupé sur sa face supérieure par quatre types vétérotestamentaires de la Crucifixion dont les sacrifices d'Abel et de Melchisédech mentionnés dans le *Supra quae*, une oraison du canon, avec le sacrifice d'Abraham. Encore plus éloquente est la Crucifixion de la face inférieure entourée d'une inscription affirmant la double fonction du Christ, prêtre ou prélat – *presul* – et

---

[9] Chinellato 2010; 2016.

[10] Capponi 1996.

[11] Barral i Altet & Lauranson-Rosaz 2004.

[12] Elbern 1965 ; Suntrup 1980 ; Mazza 1994.

[13] Rauwel 2003, p. 178, qui cite le commentaire de Paschase Radbert sur les Lamentations de Jérémie (P.L. 120, 1118 C).

[14] Alger de Liège, *De sacramentis corporis et sanguinis Dominici*, I, 12, P.L. 180, 778 B-C. Voir aussi Brigué 1936, p. 125-132. *Sententiae transitoriae*, 122. *De sancta cruce*, éd. Brume & Dreves 1886-1922, 54, p. 195.

[15] Ce missel provient du Maine ou de Touraine (BnF, nouv. acq. lat. 2659, f° 2r). Pour l'interprétation des disques exposés par le Christ comme des hosties, voir Schapiro 1954, p. 313-315 et Reynolds 2013.

[16] Arras, médiathèque municipale, ms. 38 (58), f° 105v-106r (Artois, vers 1250), cf. Marc Gil dans Descatoire & Gil 2013, p. 187-188.

[17] Gaborit-Chopin 1991, p. 49-50.

[18] Amalaire de Metz, *Canonis missae interpretatio*, 1-8, et *Liber officialis*, III, 21, 8, éd. Hanssens 1948-1950, I, p. 291-293, et II, p. 326. Même idée chez Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, I, 42, et *Sacramentarium*, 87, P.L. 172, 556 D, et 792 A.

victime – *hostia* : IN PRECIBVS FIXVS STANS PRESVL ET HOSTIA XPS (CHRISTVS)[19]. Dans un contexte aussi clairement eucharistique, la présence de l'*ecclesia* recueillant le sang du Crucifié dans un calice revêt de toute évidence un sens plus sacramentel qu'ecclésiologique, d'autant que Melchisédech tient également un calice ainsi qu'une hostie marquée d'une croix. Cette œuvre exceptionnellement riche en connotations eucharistiques permet donc d'envisager le même sens pour les représentations de l'Église associées à l'autel dont il sera question plus loin. Avec les trois œuvres mentionnées précédemment, elle atteste surtout que les théophanies et les Crucifixions ou les croix figurées dans ce contexte ont pu évoquer les fonctions de prêtre et de victime simultanément revêtues par le Christ au moment du sacrifice.

Les retables scandinaves et les châsses limousines

À partir du XII^e^ siècle, on a commencé à amplifier le décor de l'autel en y posant un retable ou une châsse auxquels on a continué d'appliquer préférentiellement les deux images canoniques du Christ. Les principaux retables conservés se trouvent au Danemark et en Suède où ils accompagnent des antependia et supportent un grand crucifix encadré par une arcade. Le plus ancien est celui de Lisbjerg conservé au *Nationalmuseet* de Copenhague et daté des environs de 1135. Le crucifix doré d'origine, remplacé à une date indéterminée, s'intercalait entre deux figures du Christ en majesté, celui du retable et celui qui occupe le sommet de l'arcade[20]. Ce dispositif ingénieux et efficace permet donc de superposer les deux images canoniques du Christ tout en assurant une présence permanente d'un crucifix sur l'autel. Celui de Broddetorp conservé au *Historiska Museet* de Stockholm atteste pour sa part la dimension eucharistique de la composition puisqu'un calice recueille le sang du Christ à la base du crucifix, à un endroit où il devait directement faire écho au calice posé sur l'autel et assimiler le vin consacré au sang versé par le Sauveur.

Il convient de terminer ce rapide aperçu des objets de culte associés à l'autel avec les châsses limousines. Elles y étaient disposées transversalement, de sorte qu'une des longues faces, la plus décorée, servait de retable. Si la plupart accueillent des petits cycles narratifs dédiés aux saints dont les reliques sont contenues dans la châsse, une importante série superpose les deux images canoniques des autels : une théophanie sur le toit et une Crucifixion sur la paroi[21]. Bien que ces œuvres ne comportent aucun indice eucharistique comparable au calice de Broddetorp, elles confirment que ces images se sont largement imposées dans ce contexte et suggèrent que la Crucifixion devait se substituer à la croix d'autel, à moins qu'elle ne l'ait dédoublée.

Les vitraux

Dans le décor mural des églises du XII^e^ siècle, la superposition des deux images canoniques demeure extrêmement rare, sans doute en raison des proportions relativement peu élancées des absides romanes ayant conservé leurs peintures, mais dans la seconde moitié de ce siècle, elle s'est rapidement imposée sur les vitraux axiaux. Certains suivent une logique narrative dans l'inscription, sous la Crucifixion, d'une scène succédant à cet épisode : la Mise au tombeau à Chemillé-sur-Indrois, la Visite des Saintes Femmes à la cathédrale de Poitiers. Dans le premier exemple, la valeur eucharistique de la scène est clairement exprimée par l'assimilation du Sépulcre à un autel reposant sur deux colonnettes et inscrit dans un édifice ecclésial[22]. Comme dans les commentaires d'Amalaire, de Rupert de Deutz et d'Honorius Augustodunensis, Joseph d'Arimathie et Nicodème s'assimilent donc aux deux principaux officiants[23]. Cette composition est d'autant plus instructive qu'elle s'apparente à celle des triptyques Dutuit où la croix domine une *Visitatio Sepulchri*.

---

[19] Budde 1998, p. 66-73 (n° 63).

[20] Kaspersen 2006, p. 80.

[21] Gauthier 1987 ; Gauthier, Antoine & Gaborit-Chopin 2011.

[22] Hayward 1981, p. 129-131 ; Granboulan 1994, p. 43 et 48-50 ; Granboulan 1998, p. 255-259. Pour ce vitrail et ceux qui seront évoqués plus loin, voir : Angheben 2013.

[23] Amalaire de Metz, *Liber officialis*, III, 26, 9-10, éd. Hanssens 1948-1950, II, p. 346-347 ; Rupert de Deutz, *De divinis officiis*, II, 15, éd. Haacke 1972, p. 48 ; Honorius Augustodunensis, *Sacramentarium*, 88, P. L.172, 794 B.

Parmi les premiers vitraux axiaux accueillant une Crucifixion, il en est deux autres où la logique n'est plus narrative mais typologique. Le plus célèbre de ces vitraux est celui de Châlons-en-Champagne qui s'apparente à l'autel portatif de Stavelot par sa composition centrée sur un quadrilobe et déployant de nombreux types vétérotestamentaires autour d'une Crucifixion[24]. L'omniprésence de la Crucifixion sur les vitraux axiaux permet de conjecturer que celui de Châlons-en-Champagne se trouvait dans l'axe principal de l'édifice, d'autant que la cathédrale construite au XIII^{e} siècle a également intégré ce thème sur le vitrail central en l'associant aux deux autres images canoniques. Le deuxième vitrail typologique de cette période est celui d'Orbais, qui occupe la fenêtre centrale de la chapelle d'axe[25].

On pourrait expliquer ces programmes par les hymnes à la Croix qui invoquent parfois des types vétérotestamentaires ou encore par les tropes et les proses composés dans la seconde moitié du XII^{e} siècle[26]. L'essentiel pour l'interprétation des staurothèques reste que la Crucifixion de ces vitraux devait faire écho à la croix de l'autel et que ces grands panneaux vitrés formaient des sortes de retables disposés légèrement en retrait par rapport aux autels, d'autant que certaines croix mosanes regorgent de types vétérotestamentaires. Il faut également relever que le motif du calice devait évoquer l'eucharistie célébrée à cet emplacement , que ce soit chez l'allégorie de l'Église de Châlons-en-Champagne ou dans la représentation de la Pâque juive des deux programmes où ce vase sacré recueille le sang de l'agneau égorgé.

LES ŒUVRES MOSANES

Ce panorama très rapide des décors entourant l'autel montre clairement que depuis les VIII^{e}-IX^{e} siècles, on a pris l'habitude d'y inscrire une croix ou une Crucifixion généralement doublée d'une théophanie et de les accompagner d'indices iconographiques ou épigraphiques précisant leurs résonnances eucharistiques, allant exceptionnellement jusqu'à affirmer que le Christ est à la fois le prêtre et la victime de ce sacrifice. Du point de vue de leur emplacement et de leur structure, les œuvres mosanes s'inscrivent parfaitement dans cette longue tradition, mais pour pouvoir leur attribuer le même sens, il convient d'en examiner les diverses composantes.

Le retable de Stavelot

Le retable disparu de Stavelot, connu principalement par un dessin de 1666, a exceptionnellement dédoublé les deux images du Christ (Fig. 2). Elles figuraient une première fois sur la châsse évoquée plus haut qui était peut-être plus ancienne que le retable dans lequel elle a été insérée[27]. Son pignon était en tout cas occupé par un Christ en pied flanqué de saint Remacle et de saint Pierre, et dominé par une relique de la Vraie Croix adorée par deux anges, dans une composition comparable à celle du triptyque de Liège, abstraction faite de l'inversion des rapports hiérarchiques (Fig. 1)[28]. La seconde occurrence de cette double image christique était disposée au sommet du retable, sous la forme d'une figure en buste inscrite dans un quadrilobe reproduisant la forme de la croix, comme l'attestent l'autel portatif de Stavelot et le vitrail de Châlons-en-Champagne. Cette combinaison d'une figure anthropomorphe inscrite dans une croix s'apparente aussi à la formule de l'autel d'or de Saint-Ambroise.

La châsse comporte trois autres indices confortant cette lecture eucharistique, à commencer par le Christ du tympan adoré par deux groupes d'anges et par conséquent inscrit dans le contexte de la liturgie céleste, car on verra qu'un des deux triptyques Dutuit permet d'établir un rapprochement entre cette louange et son pendant terrestre. Sous cette théophanie, au centre du pignon de l'arcade encadrant la châsse, la colombe du Saint-Esprit plonge dans la direction de l'autel sur lequel se dressait le retable, peut-être pour s'unir aux saintes espèces et en opérer la transformation[29].

---

[24] Gudera 2003 ; Wittekind, 2004, p. 51-172.
[25] Kline 1995.
[26] Iversen 2009, p. 828-837.
[27] L'hypothèse a été fondée sur de solides arguments par Kockerols 2016.
[28] Pour cette œuvre, voir principalement Wittekind 2004, p. 225-301.
[29] Crivelli 1979.

L'indice le plus probant émane toutefois des deux médaillons émaillés qui flanquaient la colombe. Celui de droite accueille la personnification des bonnes œuvres – *Operatio* – tenant un vase (Fig. 3). Dans son célèbre *Liber officialis*, Amalaire de Metz a en effet assimilé les oblats à des *bona opera*[30]. Dans cette perspective, le vase globuleux muni d'un couvercle pourrait représenter une pyxide et évoquer les oblats déposés sur l'autel à l'offertoire. Ce type de pyxide n'est à ma connaissance pas représenté dans l'art mosan, mais dans la mesure où la figure angélique maintient le vase globuleux dans ses mains voilées, on peut supposer qu'il s'agit d'un vase sacré.

Le médaillon symétrique renvoie à un autre sacrement majeur par le biais d'un ange maintenant une cuve baptismale, associé aux termes *Fides* et *Baptismus*. Cette association est d'autant plus significative qu'elle s'inscrit dans une tradition mosane dans laquelle la charité et la foi ont été rattachées respectivement aux sacrements de l'eucharistie et du baptême. Ainsi, sur un des quatre pignons des MRAH qui flanquaient la châsse de Maastricht, un quadrilobe émaillé associe la Foi portant une cuve baptismale à la Charité tenant un pain et un calice[31]. Sur un émail disparu du *Schlossmuseum* de Berlin, la Charité se tenait derrière un autel en exposant une hostie et un calice à deux groupes de fidèles[32]. Et sur la croix de Baltimore, le baptême a été rapproché de l'eucharistie incarnée cette fois par *Spes*, l'Espoir (Fig. 7). Les orfèvres mosans ont donc associé deux fois le sacrifice eucharistique à la Charité et en ont fait à deux reprises l'un des pendants du sacrement du baptême incarné par la Foi. Il y a donc de fortes probabilités pour qu'*Operatio* renvoie également au sacrement de l'autel.

D'autant que les bonnes œuvres sont assimilables à des actes de charité. Comme l'a bien montré Hélène Pétré, le terme *operatio* et l'expression *opus caritatis* peuvent se rapporter respectivement aux aumônes et aux œuvres de miséricorde[33]. Plus significativement encore, deux œuvres mosanes ont traduit cette seconde assimilation en image. Sur un émail du trésor d'Aix-la-Chapelle et sur l'ambon de Klosterneubourg, la Charité brandit un pain et un récipient pansu, ce qui signifie que cette vertu théologale évoque la distribution de pain et d'eau aux démunis et, par conséquent, deux des cinq œuvres de miséricorde. Et sur l'ambon de Klosterneubourg, la vertu flanque Aaron déposant la manne dans l'Arche d'Alliance qui constitue l'une des deux préfigurations vétérotestamentaires de la Cène, confirmant ainsi le lien rattachant la charité à l'eucharistie[34]. On peut donc supposer que sur le retable de Stavelot, *Operatio* correspond concurremment aux bonnes œuvres et aux offrandes apportées à l'offertoire, ce qui établirait fermement son sens eucharistique. Il se pourrait également qu'elle évoque les œuvres de miséricorde et la charité ; l'hypothèse est cependant plus fragile.

Les triptyques Dutuit

Pour de nombreuses œuvres mentionnées précédemment, j'ai supposé que la Croix ou la Crucifixion a pu se référer à la croix de l'autel, qu'elle l'ait remplacée ou dédoublée, ce qui signifie qu'elle aurait matérialisé la chair et le sang du Christ consommés au moment de la communion. Sur les deux triptyques de la collection Dutuit, cette hypothèse devient une certitude car les reliques de la Croix ont été disposées dans un cadre cruciforme au-dessus d'un autel appartenant à la même plaque repoussée, manifestement authentique, que les deux anges représentant des vertus. Cet autel accueille trois objets : les clous de la Passion sur le plus petit des deux triptyques (O. Dut. 1238 ; Fig. 4), des candélabres sur l'autre (O. Dut. 1237 ; Fig. 5-6). Le deuxième autel a donc été préparé pour la célébration eucharistique puisqu'il accueille une croix et des candélabres. Enfin, ces deux autels ont été assimilés au Sépulcre par la présence d'une plaque émaillée représentant la Visite des Saintes Femmes au tombeau, comme l'ont clairement formulé certains commentaires de la liturgie[35]. Ce programme éminemment original fait significativement écho au vitrail de Chemillé-sur-Indrois, si ce n'est que là c'est le Sépulcre qui est assimilé à l'autel.

---

[30] Amalaire de Metz, *Liber officialis*, III, 19, 3 et 17, éd. Hanssens 1948-1950, I, p. 312 et 316.
[31] Kroos 1985, p. 248-253 ; Dumortier, Van der Elst & Zambon 1999, p. 46 (notice de Sophie Balace).
[32] Kroos 1985, p. 252.
[33] Pétré 1948, p. 261-265 et 256.
[34] Kroos 1985, p. 252 ; Buschhausen 1980, p. 44.
[35] Voir par exemple Raban Maur, *Liber de sacris ordinibus*, P.L. 112, 1179 B.

On pourrait conjecturer que ces compositions se référaient principalement à la fête de Pâques et peut-être au *Quem quaeritis*, le drame joué à cette occasion durant lequel les Saintes Femmes constataient la vacuité du Sépulcre après qu'on en eût ôté la croix symbolisant le corps du Christ[36]. Depuis Amalaire, les commentateurs de la messe ont toutefois interprété la célébration de l'eucharistie comme une réitération de la Passion, ainsi que je l'ai relevé au sujet des figures de Nicodème et de Joseph d'Arimathie représentées sur le vitrail de Chemillé. Il se pourrait donc que la figuration de la mort et la résurrection du Christ renvoie à sa commémoration quotidienne, d'autant que, sur les triptyques, les quatre anges émaillés dominant les apôtres des volets corroborent cette lecture.

Sur le petit triptyque, ils se prosternent en adoration à la manière de leurs homologues du retable de saint Remacle, si ce n'est qu'ils sont accompagnés de deux mentions du mot *sanctus*. Dans la mesure où il ne s'agit pas des séraphins auxquels la vision d'Isaïe attribue ce chant, ces anges entonnent manifestement le *Sanctus* liturgique, comme dans certains sacramentaires, sur l'antependium de Charles le Chauve et dans plusieurs théophanies absidales[37]. Ils incarnent ainsi la foule angélique accompagnant le Christ-prêtre dans l'église pour y célébrer la liturgie de l'autel en compagnie des membres locaux de l'Église terrestre, comme l'ont clairement affirmé Ambroise, Grégoire le Grand et Alger de Liège[38]. Amalaire et Honorius Augustodunensis sont allés plus loin en affirmant que c'est précisément au moment d'entonner le *Sanctus* liturgique que les deux Églises se rejoignent temporairement[39].

Sur le grand triptyque, les anges situés au même endroit tiennent un objet blanc et rond dans lequel on peut aisément voir un pain eucharistique, car c'est l'apparence qu'il revêt dans plusieurs œuvres mosanes comme l'autel portatif de Stavelot, la croix de Baltimore ou l'ambon de Klosterneubourg (Fig. 7). Ces anges semblent donc correspondre à celui qu'invoque le *Supplices*, une oraison du canon de la messe qui demande à un ange d'apporter les offrandes matérielles à l'autel céleste pour qu'elles y soient consacrées par le Christ-prêtre[40]. Cette fonction a été représentée de manière étonnamment réaliste dans le Bréviaire d'Aldersbach où un ange surgit d'une nuée pour s'emparer de l'Enfant émergeant de l'hostie au moment de l'élévation[41].

Dans l'orfèvrerie mosane, on peut supposer que cette fonction a été attribuée à l'ange dominant la croix de Baltimore, même si l'inscription l'identifie à l'espoir, car il expose un calice et une hostie (Fig. 7). L'hypothèse est encore plus solide pour le pignon antérieur de la châsse des Rois Mages de Cologne où l'un des deux anges flanquant le Christ porte un calice et une patène, tandis que l'Adoration des Mages déployée sur le registre sous-jacent a été assimilée à une procession d'offertoire[42]. Il est probable dès lors que les anges du Petit Palais ont été chargés de la même fonction. Dans la série des staurothèques mosanes, les deux triptyques du Petit Palais rassemblent donc le plus grand nombre d'indices établissant leur fonction eucharistique : la croix dressée sur un véritable autel assimilé au Sépulcre, les anges entonnant le *Sanctus* et ceux du *Supplices*.

La présence des apôtres sur les volets est en revanche plus difficile à expliquer dans ce contexte. Sur le triptyque de Liège, ils semblent jouer le rôle des assesseurs dans le Jugement dernier qu'annoncent la figure du Christ au sommet du volet central, les vertus personnifiées encadrant les reliques de la Vraie Croix – *Veritas*, *Iudicium* et *Misericordia* – et surtout la résurrection des saints figurée sous ces reliques (Fig. 1)[43]. Disposés de la sorte, ces saints s'identifient aux martyrs de l'Apocalypse (Ap. 6, 9-11) qui attendent la fin des temps sous l'autel, même si celui-ci n'est pas représenté, car les triptyques Dutuit montrent clairement un autel sous la croix[44]. La cohérence du programme liégeois laisse supposer que le concepteur des triptyques du Petit Palais s'en est inspiré en précisant la localisation de la croix, mais en atténuant les références à la fin des temps sans pour autant supprimer les apôtres, peut-être pour maintenir en filigrane la dimension parousiaque du modèle.

---

[36] Young 1951, I, p. 201-410.

[37] C'était déjà l'interprétation de Holbert 1995, p. 119.

[38] Ambroise, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, I, 28, éd. Tissot 1956, p. 61 ; Grégoire le Grand, *Dialogi*, IV, 60, 2, éd. de Vogüé 1980, p. 202-203 ; Alger de Liège, *De sacramentis corporis et sanguinis Dominici*, I, 12, P.L. 180, 778 A-B.

[39] Amalaire de Metz, *Liber officialis*, III, 26, 1, éd. Hanssens 1948-1950, I, p. 343-344 ; Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, I, 102, P.L. 172, 577 A.

[40] Botte 1929, p. 285-308 ; Rauwel 2002, p. 183-189. Pour Alger de Liège, *De sacramentis corporis et sanguinis Dominici*, I, 14, P.L. 180, 781 C-D, cet ange est le Christ assimilé à l'ange de grand conseil.

[41] Garhammer 2000.

[42] Ciresi 2003 ; Ciresi 2005 ; Angheben 2012, p. 36-39. Pour la critique d'authenticité de ces objets, voir Kemper 2014, III, p. 63-64, cat. 240 et 243.

[43] Verdier 1973 ; Holbert 1995, p. 72-114.

[44] Angheben 2016b.

Le triptyque Guennol

Ce triptyque semble également prolonger le programme de celui de Liège, mais en le transformant en un Jugement dernier pleinement narratif dans lequel les reliques de la Vraie Croix matérialisent l'apparition du signe du Fils de l'homme précédant le retour du Christ (Mt 24, 30 ; Fig. 8). Dans ce contexte, il faut signaler que cette fonction de la croix a été rappelée sur la fameuse croix de Suger[45]. Les hymnes et certains auteurs comme Rupert de Deutz assimilent par ailleurs la croix à une balance, ce qui pourrait expliquer la présence de cet instrument de mesure juste en dessous des reliques[46]. L'évidente temporalité future de ce tableau ne s'oppose pas à une lecture liturgique car les *tituli* de la châsse de Cologne rattachent également le Christ accueillant l'ange du *Supplices* au Jugement dernier. Il en va de même pour le missel de Saint-Vindicien et le vitrail axial de Châlons-en-Champagne où le Christ-Juge verse son sang dans un calice.

Sur le triptyque, la fonction liturgique de l'objet est peut-être évoquée par le vase de vinaigre flanquant le Christ-Juge qui domine la scène sur une sorte de tympan trilobé, car il a reçu les formes d'un calice semblables à celles que l'on voit dans plusieurs œuvres mosanes, comme l'autel portatif de Stavelot, le pied de croix de Saint-Bertin ou la croix de Baltimore (Fig. 7). Lorsque les volets du triptyque étaient fermés, cette figure christique était de surcroît la seule composante iconique qui demeurait visible. Cela signifie que lorsqu'il était fermé, le reliquaire pouvait servir dans le cadre quotidien de la liturgie eucharistique et que dans les moments plus festifs où il était ouvert, il pouvait combiner cette fonction avec l'adoration de la Vraie Croix.

Le triptyque de Florennes et la staurothèque de Tongres

Ces deux œuvres remontant aux deux premières décennies du XIII^e^ siècle se distinguent des précédentes par les références plus historiques à la Crucifixion véhiculées par la Vierge, saint Jean, l'Église et la Synagogue (Fig. 9-10)[47]. Dans les deux compositions, l'Église tenant un calice constitue un premier indice interprétable en termes eucharistiques, comme sur l'autel portatif d'Augsbourg mentionné plus haut. L'interprétation est aussi suggérée par un émail de la croix de Scheldewindeke où l'allégorie tient un calice surmonté d'une hostie crucifère peut-être posée sur une patène[48]. En imposant une telle mutation à l'image traditionnelle de l'*ecclesia* recueillant le sang du Crucifié dans un calice, on a manifestement voulu mettre en avant sa dimension sacramentelle, ce qui conforte l'application de cette lecture aux deux œuvres envisagées ici.

Dans ces programmes, la liturgie est également évoquée par le thème de l'encensement. Il est pratiqué par deux anges sur le revers des volets de la staurothèque de Tongres et par un ange privé de ses ailes à une époque relativement récente sur le volet droit du triptyque de Florennes[49]. Ces personnages pourraient avoir pour fonction d'accompagner l'encensement des saintes espèces pratiqué par le diacre après l'offertoire, comme le montrent très explicitement les peintures de Sant Quirze de Pedret[50]. S'ajoutent enfin, sur le triptyque de Florennes, les deux anges céroféraires dominant les deux volets et peut-être Jean-Baptiste figuré au revers du volet de droite car il tient une image de l'Agneau divin inscrite dans un médaillon évoquant le Christ immolé et peut-être plus précisément les hosties qui en étaient parfois marquées. C'est d'autant plus vraisemblable que sur la croix de Scheldewindeke, un ange tient un médaillon de ce type de la même manière que l'Église expose le calice et l'hostie. Et sur la staurothèque, les thèmes du calice et de l'encensoir ont peut-être été complétés par les paradigmes vétérotestamentaires, à commencer par le Sacrifice d'Abraham qui constitue l'un des trois sacrifices mentionnés dans le *Supra quae* et rassemblés autour de la croix-quadrilobe de l'autel portatif de Stavelot. Pour les deux staurothèques tardives de Tongres et de Florennes, la lecture eucharistique est donc fondée non sur des arguments décisifs, comme pour les triptyques Dutuit, mais sur un faisceau d'indices concordants.

---

[45] Verdier 1970, p. 1. Pour le triptyque Guennol, voir Monroe 1992 ; Holbert 1995, p. 140-183 ; et la notice de H.A. Klein dans Bagnoli *et al.* 2010, p. 180-181.

[46] Holbert 1995, p. 173-175, qui cite notamment Rupert de Deutz, *De sancta Trinitate et operibus eius*, 2, 8, éd. Haacke 1972, p. 1870. Voir aussi *Sententiae transitoriae*. 120. *De sancta cruce*, éd. Brume & Dreves 1886-1922, 54, p. 188.

[47] Balace 1999 ; la notice de cet auteur dans Dumortier, Van der Elst & Zambon 1999, p. 52 ; Balace 2009, p. 371-374.

[48] Pour cette croix conservée au MRAH, voir la notice de Sophie Balace dans Dumortier, Van der Elst & Zambon 1999, p. 28.

[49] Balace 2009, p. 373, note 1377.

[50] Angheben 2016a.

Considérés conjointement, les programmes iconographiques de ces deux œuvres et des triptyques Dutuit révèlent un souci d'intégrer dans le vaste champ sémantique véhiculé par la croix la fonction qu'elle joue dans le contexte de la liturgie eucharistique, au même titre que les croix d'autels qui rappellent que le pain et le vin sacrifiés devant elles se transforment réellement dans le corps et le sang du Crucifié. Compte tenu des nombreux points communs rapprochant ces staurothèques des autres œuvres de la série, on peut supposer que celles-ci relevaient de la même strate sémantique, même si les éléments renvoyant à la liturgie eucharistique y sont absentes ou moins explicites comme les anges adorateurs, l'Esprit Saint et l'attribut d'*Operatio* sur le retable de Stavelot, ou le vase de vinaigre en forme de calice sur le triptyque Guennol. Que ces programmes renvoient principalement aux temps passés de la Crucifixion et de l'Invention de la Vraie Croix, ou au temps futur de la Parousie, ils évoqueraient donc tous, à des degrés très divers, l'usage des staurothèques dans le cadre du sacrifice eucharistique.

BIBLIOGRAPHIE

Angheben M., 2012, La Vierge à l'Enfant comme image du prêtre officiant : les exemples des peintures romanes des Pyrénées et de Maderuelo, in : *Codex aquilarensis. 28 : creer con imágenes en la Edad Media*, p. 29-74.

Angheben M., 2013, La Crucifixion du chevet : entre liturgie eucharistique et dévotion privée, in : Andrault-Schmitt C. (éd.), *La Cathédrale de Poitiers : enquêtes croisées sur une œuvre singulière*, La Crèche, p. 346-363.

Angheben M., 2016a, Les peintures de Sant Quirze de Pedret : un programme apocalyptique au service de l'eucharistie, in : *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 47, p. 51-67.

Angheben M., 2016b, Du *transitus* à la résurrection : la représentation de la destinée posthume des saints dans l'orfèvrerie mosane, in : George P. (éd.), *Orfèvrerie septentrionale (XII^e^ et XIII^e^ siècle)*, Liège, p. 11-31.

Bagnoli M., Klein H. A., Griffith Mann, C. & Robinson J. (éds.), 2010, *Treasures of Heaven : Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, Cleveland.

Balace S., 1999, La staurothèque de Tongres, in : *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire* 70, p. 149-185.

Balace S., 2009, *Historiographie de l'art mosan* (ULg. Thèse de doctorat). http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-01112009-143217/.

Barral i Altet X. & Lauranson-Rosaz C. (éds.), 2004, *Saint-Guilhem-le-Désert : la fondation de l'abbaye de Gellone : l'autel médiéval* (Actes de la table ronde d'août 2002), Aniane.

Biron I., Morel D. & Borel T., 1998, Les triptyques reliquaires Dutuit : de l'œil du connaisseur à l'examen de laboratoire : histoire d'une réhabilitation, in : *Technè* 8, p. 97-106.

Botte B., 1929, L'ange du sacrifice et l'épiclèse de la messe romaine au Moyen Âge, in : *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 1, p. 285-308.

Brigué L., 1936, *Alger de Liège : un théologien de l'eucharistie au début du XII^e^ siècle*, Paris.

Brume C. & Dreves G. M., 1886-1922, *Analecta hymnica medii aevi*, New York.

Budde M., 1998, *Altare portatile: Kompendium der Tragaltäre des Mittelalters, 600-1600*, Münster.

Buschhausen H., 1980, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne.

Capponi C. (éd.), 1996, *L'Altare d'Oro di Sant'Ambrogio*, Milan.

Chinellato L., 2010, L'Altare di Ratchis, in : Pace V. (éd.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto* (Atti del Convegno internazionale di studi. Cividale del Friuli, 4-7 dicembre 2008), Udine, p. 83-91.

Chinellato L. (éd.), 2016, *Arte longobarda in Friuli: l'Ara di Ratchis a Cividale: la ricerca e la riscoperta delle policromie*, Udine.

Ciresi L. V., 2003, A liturgical Study of the Shrine of the Three Kings in Cologne, in : Hourihane C. (éd.), *Objects, Images and the Word: Art in the Service of the Liturgy* (Index of Christian Art. Occasional Papers, 6), Princeton, p. 202-230.

Ciresi L. V., 2005, Of Offerings and Kings: the Shrine of the Three Kings in Cologne and the Aachen Karlsschrein and Marienschrein in Coronation Ritual, in : Reudenbach B. & Toussaint G. (éds.), *Reliquiare im Mittelalter*, Berlin, p. 165-185.

Crivelli J.-Cl., 1979, L'Esprit Saint dans l'Eucharistie, in : *Échos de Saint-Maurice* 75, p. 36-50.

De Kreek M. L., 1994, De kerkschat van het Onze-Lieve-Vrouwekapittel te Maastricht, Amsterdam.

de Vogüé A., 1980, *Grégoire le Grand : dialogues* (Sources chrétiennes, 265), Paris.

Descatoire C. & Gil M. (éds.), 2013, *Une renaissance : l'art en Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris.

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.

Elbern V. H., 1965, Über die Illustration des Messkanons im frühen Mittelalter, in : Bloch P. & Hoster J. (éds.), *Miscellanea Pro Arte: Hermann Schnitzler zur Vollendung des 60. Lebensjahres am 13. Januar 1965*, Düsseldorf, p. 60-67.

Frolow A., 1961, *La relique de la Vraie Croix : recherches sur le développement d'un culte*, Paris.

Gaborit-Chopin D., 1991, Le trésor du haut Moyen Âge : Dagobert et Charles le Chauve, in : Alcouffe D. (éd.), *Le trésor de Saint-Denis*, Paris, p. 41-54.

Garhammer E., 2000, De la fraction du pain à l'élévation de l'hostie : l'eucharistie au Moyen Âge, in : Rippmann D. & Neumeister-Taroni B. (éds.), *Les mangeurs de l'an 1000 : archéologie et alimentation*, Vevey, p. 25-34.

Gauthier M.-M., 1987, *Émaux méridionaux : catalogue international de l'œuvre de Limoges. 1 : L'époque romane*, Paris.

Gauthier M.-M., Antoine É. & Gaborit-Chopin D. (éds.), 2011, *Corpus des émaux méridionaux. 2: L'apogée 1190-1215*, Paris.

George P. (éd.), 2016, *Orfèvrerie septentrionale (XII^e et XIII^e siècle)*, Liège.

Granboulan A., 1994, De la paroisse à la cathédrale : une approche renouvelée du vitrail roman dans l'ouest, in : *Revue de l'art* 103, p. 42-52.

Granboulan A., 1998, Le vitrail au XII^e siècle dans le domaine Plantagenêt, in : Gaborit-Chopin D. & Taburet-Delahaye É. (éds.), *L'œuvre de Limoges : art et histoire au temps des Plantagenêts* (Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 16 et 17 novembre 1995), Paris, p. 249-266.

Gudera A., 2003, *Der Tragaltar aus Stavelot: Ikonographie und Stil*, Brême.

Haacke H. (éd.), 1972, *De Sancta Trinitate et operibus ejus : de operibus spiritus sancti* (Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 24), Turnhout.

Hahn C., 2012, *Strange Beauty: Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*, University Park.

Hanssens J. M., 1948-1950, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia* (Studi e testi, 138-139), Cité du Vatican.

Hayward J., 1981, The Redemption Windows of the Loire Valley, in : Crosby S. M., Chastel A., Prache A. & Chatelet A. (éds.), *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, p. 129-138.

Holbert K. M., 1995, *Mosan Reliquary Triptychs and the Cult of the True Cross in the Twelfth Century* (Yale University. Thèse de doctorat).

Iversen G., 2009, Poésie liturgique et célébration eucharistique (IX^e-XIII^e siècle), in : Bériou N., Caseau B. & Rigaux D. (éds.), *Pratique de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge). 2 : Les receptions* (Collection des études augustiniennes. Série Moyen Âge et temps modernes, 46), Turnhout, p. 819-841.

Kaspersen S., 2006, Narrative "Modes" in the Danish Golden Frontals, in : Kaspersen S. & Thunø E. (éds.), *Decorating the Lord's Table: on the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages* (36th International Congress on Medieval Studies, 2001, Kalamazoo), Copenhague, p. 79-127.

Kemper D., 2014, *Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein: Bestand und Geschichte seiner Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert, mit Beiträgen zu Materialanalysen und Herstellungstechniken*, Cologne.

Kline N. R., 1995, Typological Window of Orbais-l'Abbaye: the Context of its Iconography, in : *Studies in Iconography* 14, p. 83-130.

Kockerols H., 2016, "Découverte d'un second dessin du retable de saint Remacle à Stavelot", in : George P. (éd.), *Orfèvrerie septentrionale (XII^e et XIII^e siècle)*, Liège, p. 208-235.

Kroos R., 1985, *Der Schrein des heiligen Servatius in Maastricht und die vier zugehörigen Reliquiare in Brüssel*, Munich.

Mazza E., 1994, *Vere dignum* e *Te igitur: libro liturgico e devozione alla luce dei commenti medievali alla liturgia*, in Costa M. (éd.), *Le culte et ses rites : des témoins manuscrits aux expressions de la dévotion populaire* (Actes du Colloque international d'Aoste, 2 et 3 avril 1993), Aoste, p. 147-161.

Monroe W. S., 1992, The Guennol Triptych and the Twelfth-Century Revival of Jurisprudence, in : Parker E. C. (éd.), *The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, New York, p. 167-177.

Morgan N. J., 1973, The Iconography of the Twelfth Century Mosan Enamels, in : *Rhein und Maas. 2 : Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Cologne, p. 263-278.

Norberg D. (éd.), 1982, *S. Gregorii Magni Registrum epistularum. Libri VIII-XIV, appendix* (Corpus christianorum. Series latina, 140A), Turnhout.

Pétré H., 1948, *Caritas. Étude sur le vocabulaire latin de la charité chrétienne*, Louvain.

Piavaux M., 2013, *La collégiale Sainte-Croix à Liège : formes et modèles dans l'architecture du Saint-Empire : XIII^e^-XV^e^ siècles* (Histoire, art et archéologie, 14), Namur.

Rauwel A., 2002, *« Expositio missae » : essai sur le commentaire du Canon de la Messe dans la tradition monastique et scolastique* (Université de Bourgogne. Thèse de doctorat).

Rauwel A., 2003, « Expositio missae » : essai sur le commentaire du Canon de la Messe dans la tradition monastique et scolastique, in : *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre* 7.

Reynolds R. E., 2013, Christ's Money: Eucharistic Azyme Hosts in the Ninth Century according to Bishop Eldefonsus of Spain: Observations on the Origin, Meaning, and Context of a Mysterious Revelation, in : *Peregrinations: Medieval Art and Architecture* 4/2, p. 1-69.

Schapiro M., 1954, Two Romanesque Drawings in Auxerre and some Iconographic Problems, in : Miner D. (éd.), *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*, Princeton, p. 306-327.

Stratford N., 1993, *Catalogue of Medieval Enamels. 2: Northern Romanesque Enamel*, Londres.

Suntrup R., 1980, Te Igitur-Initialen und Kanonbilder in mittelalterlichen Sakramentarhandschriften, in : Meier C. & Ruberg U. (éds.), *Text und Bild: Aspekten des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden, p. 278-366.

Tissot G. (éd.), 1956, *Ambroise de Milan : traité sur l'Évangile de s. Luc : Livres I-IV* (Sources chrétiennes, 45), Paris.

Toussaint G., 2011, *Kreuz un Knochen: Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge*, Berlin.

Verdier P., 1970, La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis, in : *Cahiers de civilisation médiévale* 13, p. 1-30.

Verdier P., 1973, Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier, in : *Cahiers de civilisation médiévale* 16, p. 97-121, 199-213.

Voelkle W., 1980, *The Stavelot Triptych: Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York.

Wittekind S., 2004, *Altar – Reliquiar – Retabel: Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne.

Young K., 1951, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford.

Fig. 1. – Triptyque de Sainte-Croix de Liège, Liège, Musée du Grand Curtius (Archives de l'auteur).

Fig. 2. – Retable et châsse de saint Remacle de Stavelot, dessin de 1666 conservé aux Archives de l'État à Liège (D'après George 2016).

Fig. 3 – Médaillon émaillé provenant du retable de Stavelot, Operatio personnifiée par un ange portant un vase, Berlin, Kunstgewerbemuseum (Archives de l'auteur).

Fig. 4. – « Petit » triptyque Dutuit (O. Dut. 1238), vue d'ensemble, Paris, Petit Palais (Cliché de l'auteur).

Fig. 5. – « Grand » triptyque Dutuit (O. Dut. 1237), vue d'ensemble, Paris, Petit Palais
(Archives de l'auteur).

Fig. 6. – « Grand » triptyque Dutuit (O. Dut. 1237),
volet central, autel orné de candélabres et Visite des Saintes Femmes au tombeau, Paris, Petit Palais
(Cliché de l'auteur).

Fig. 7. – Croix émaillée mosane, Spes personnifiée par un ange exposant un calice et une hostie, Baltimore, Walters Art Museum
(http://www.learn.columbia.edu/treasuresofheaven/).

Fig. 8. – Triptyque Guennol, vue d'ensemble, Londres, collection privée
(http://www.learn.columbia.edu/treasuresofheaven/).

Fig. 9. – Triptyque de Florennes, vue d'ensemble, volets ouverts, Bruxelles, MRAH (© MRAH-KMKG).

Fig. 10. – Staurothèque de Tongres, vue d'ensemble, volets ouverts, Tongres, Teseum (© IRPA-KIK, Bruxelles).

Étude du décor filigrané dans l'orfèvrerie rhéno-mosane et du nord de la France, XII^{e}-XIII^{e} siècles : quelques perspectives

Hélène Cambier

Résumé – *Le décor filigrané dans la production rhéno-mosane et dans celle du nord de la France n'a jamais été relevé et étudié de manière systématique ; or, l'analyse approfondie d'un type de décor spécifique peut apporter de nouveaux éléments à la connaissance des œuvres d'orfèvrerie. Dans le cadre de cet article, nous aimerions souligner l'apport de l'étude des filigranes pour la connaissance des grandes châsses dites rhéno-mosanes. Nous verrons d'abord comment caractériser finement les filigranes. Nous constaterons ensuite qu'au sein des filigranes d'une même œuvre, l'on peut très souvent observer des disparités (formes ou techniques différentes). À partir de l'analyse du décor filigrané de quelques châsses, nous montrerons ce que l'on peut apprendre sur le travail des orfèvres, à propos, notamment, de la rationalisation du travail et de la planification du chantier.*

Samenvatting – *Er werd nooit een systematische studie gemaakt van de productie van filigraanversiering in het Rijn-Maasland en het noorden van Frankrijk. Nochtans kan een diepgaande analyse van een specifiek versieringstype nieuwe elementen toevoegen aan de kennis van de edelsmeedkunst. In het kader van dit artikel willen we graag de bijdrage onderlijnen van de studie van filigraan voor de kennis van de grote zogenaamde Rijn-Maaslandse reliekschrijnen. Eerst wordt bekeken hoe de kenmerken van het filigraan nauwkeurig beschreven kunnen worden. Vervolgens zullen we vaststellen dat er binnen het filigraan van één werk zeer vaak ongelijkheden kunnen voorkomen (andere vormen of technieken). Uitgaande van de analyse van de filigraanversiering van enkele schrijnen zullen we aantonen wat er over het werk van de edelsmeden geleerd kan worden, meer bepaald over de rationalisatie van het werk en de planning van de werkplaats.*

ÉTUDIER LES FILIGRANES : POUR QUOI FAIRE ?

Malgré son association au célèbre orfèvre Hugo d'Oignies et aux grandes châsses-reliquaires telles que la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, le décor filigrané dans la production orfévrée rhéno-mosane[1] et dans celle du nord de la France n'a jamais été relevé et étudié de manière systématique[2]. Ce décor, présent sur un très grand nombre de pièces, constitue pourtant un champ de recherche privilégié pour examiner les tendances artistiques de ces régions : son développement, à partir de la fin du XII^{e} siècle, y coïncide avec une efflorescence artistique intense et il témoigne parfaitement de l'évolution des goûts, des modes et des techniques. Dans le cadre de cet article, nous aimerions souligner l'apport de l'étude des filigranes pour la connaissance des grandes châsses dites « rhéno-mosanes »[3]. Nous allons constater qu'au sein du décor filigrané d'une châsse, il est possible d'observer des disparités (des motifs ou des techniques différents). Nous verrons comment caractériser ces filigranes, dans le but de pouvoir les différencier. Dans quelques cas exemplaires, nous mettrons en évidence des manières de faire distinctes correspondant certainement à des « mains » différentes.

Nous aborderons ainsi la question de l'organisation des orfèvres impliqués dans la réalisation des châsses. Le décor orfévré de ces grands reliquaires a déjà fait l'objet de multiples interprétations concernant les « ateliers » qui les ont exécutés. Sur une même châsse, les historiens de l'art ont très souvent pu identifier au

[1] Nous employons ici ce qualificatif « rhéno-mosan » comme concept large d'aire d'activité et de production. Il est commode, mais imparfait. Il n'est pas possible de discuter ici la question des catégorisations et des limites géographiques.

[2] Il faut toutefois mentionner la publication de Gilberte Dewanckel, basée sur l'examen des œuvres filigranées restaurées à l'Institut royal du Patrimoine artistique de Bruxelles (Dewanckel 2001-2002), et comprenant une brève synthèse sur les filigranes dans l'orfèvrerie rhéno-mosane. Par ailleurs, la notice de Jochem Wolters consacrée aux filigranes dans le *RLdK* (chronologiquement et géographiquement très vaste) constitue une base fondamentale (Wolters 1986).

[3] Pour l'étude des filigranes dans d'autres productions, voir Gaborit-Chopin 1984 et Taburet-Delahaye 1990. Pour l'étude d'autres types de décors, il faut mentionner l'étude de Florentine Mütherich, consacrée aux émaux non figuratifs (Mütherich 1940) et la thèse d'Albert Lemeunier consacrée au vernis brun (Lemeunier 1993).

moins deux styles différents dans les reliefs exécutés au repoussé, ainsi que des disparités dans les motifs d'autres ornements (émaux, lames estampées, gravures, vernis bruns). Cela a mené à des interprétations diverses, basées la plupart du temps sur l'hypothèse de collaborations entre plusieurs (souvent deux) « ateliers », chaque « atelier » étant représenté par un « maître »[4]. Pour la plupart des historiens de l'art, une entreprise de l'envergure d'une châsse suppose une organisation efficace et une division du travail, et les disparités dans les décors peuvent refléter la spécialisation, voire la hiérarchisation des tâches au sein de l'atelier. En réalité, on manque encore de données concrètes pour matérialiser ces suppositions, et la notion même d' « atelier » reste ambigüe pour la période qui nous concerne. C'est un concept à géométrie variable, tant dans sa dimension spatio-temporelle, que socio-économique ou stylistique[5]. Or, la compréhension du fonctionnement de l'atelier concerne de multiples enjeux : étudier la transmission et la circulation des techniques et des savoir-faire, affiner la chronologie des œuvres, ou encore matérialiser par des données concrètes des phénomènes pressentis depuis longtemps par les historiens de l'art, tel le phénomène des « influences » ou celui des « échanges » artistiques. Dès lors, il est important de s'attacher à mieux connaître comment travaillaient et s'organisaient les orfèvres, en prenant soin de multiplier les approches et les méthodes. L'observation des filigranes peut constituer l'une de ces approches.

CARACTÉRISER LES FILIGRANES

Généralités

Les filigranes désignent des fils métalliques, le plus souvent en cuivre ou en argent, auxquels a été donnée l'apparence de fils perlés, et utilisés pour former des motifs appliqués sur un fond souvent constitué du même métal que les fils[6]. Les filigranes peuvent recouvrir des surfaces limitées (plaquettes quadrangulaires, bandes), ou des parties plus importantes d'une œuvre. Ils peuvent aussi être agencés de manière à obtenir un objet en trois dimensions, tels qu'un pommeau. Une zone filigranée est généralement bordée par un fil plus épais que ceux qui la constituent. Une nouveauté apparaît au tournant des XII^{e} et XIII^{e} siècles : les fils constituant les filigranes ne sont plus soudés directement sur les fonds. Ils sont soudés entre eux et au fil de bordure, plus épais, de manière à former une sorte de treillis, qui est ensuite appliqué devant une feuille métallique, souvent dorée et polie ; le décor ajouré obtenu est ensuite fixé sur l'œuvre (Fig. 1). Les filigranes sont généralement enrichis par d'autres ornements : des petits granules métalliques (isolés, en grappes ou en rosettes), des « épis » (composés d'un fil enroulé sur lui-même), ou des éléments végétaux (fleurs, feuillages, fruits coulés ou estampés). Les filigranes sont liés aux pierres précieuses lorsqu'ils ont comme fonction d'animer des surfaces métalliques sur lesquelles une ou plusieurs pierres sont serties. Dans ce cas, ils sont organisés en fonction des pierres et mettent celles-ci en valeur. Les bâtes sont alors réalisées conjointement aux filigranes. Après 1200, le décor de filigranes se développe plus librement sur les surfaces, gagnant ainsi en visibilité, parfois au détriment des pierres qui se font plus discrètes.

Comme nous l'avons dit à propos des châsses, il est fréquent d'observer des différences dans le décor filigrané d'une même œuvre (des compositions différentes, des filigranes tantôt soudés au fond, tantôt détachés de celui-ci, etc). Cette variété n'est pas propre aux œuvres d'envergure : même au sein d'œuvres plus petites, des variations sont possibles. Celles-ci peuvent être dues à la créativité des orfèvres, capables, bien sûr, de varier leurs réalisations, mais, parfois, elles sont le signe de l'intervention de plusieurs orfèvres. Comment, dès lors, faire la distinction ? Il faut en tout cas tenir compte de plusieurs variables : à la fois des caractères formels (compositions, éléments décoratifs rapportés) et des caractéristiques techniques (types de filigranes).

---

[4] Se rapporter, entre autres, aux notices du catalogue *Ornamenta Ecclesiae* (Legner 1985). Voir aussi l'état de la question dressé par Sophie Balace dans sa thèse de doctorat (Balace 2009, notamment p. 308-418).

[5] Cassagne-Brouquet 2014.

[6] Voir notamment Arminjon 1998 et Ogden 1994.

Caractères formels

En ce qui concerne les caractères formels des décors filigranés, nous pensons aux différents motifs exploités, et à des éléments comme des granules isolés ou disposés en rosettes, à des épis, ou encore à des éléments végétaux rapportés. Certains types de décors sont très répandus. Ainsi, par exemple, celui qu'Élisabeth Taburet-Delahaye qualifie de gothique : décor constitué d'enroulements plus ou moins serrés de fils doubles, pourvus de ramilles secondaires et ponctués de granules et/ou de rosettes de granules, voire d'épis[7]. Il est évident qu'un même orfèvre peut produire une grande variété de décors différents, en décidant, par exemple, de varier les motifs, de souder ou non les filigranes sur les fonds, d'ajouter ou non des éléments tels que des épis ou des granules. Sur la paire de bras-reliquaires conservée à l'église Saint-Cunibert, à Cologne, par exemple, certains filigranes sont disposés en gerbes et soudés sur le fond, tandis que d'autres forment des enroulements et sont détachés du fond. Mais ce sont les mêmes fils perlés qui sont utilisés partout, ce qui tend à montrer que tous ces éléments filigranés ont été réalisés par un même orfèvre. Sur une même châsse, la variété dans le décor filigrané peut être plus grande encore : par exemple dans les motifs, qui peuvent varier notamment en fonction des supports. Comme nous allons le voir dans le paragraphe suivant, ce qui permet de mieux distinguer des manières de faire, et de reconnaître éventuellement des mains différentes, c'est la manière de faire les filigranes eux-mêmes, les types de fils utilisés.

Caractères techniques

Afin d'affiner l'analyse et les comparaisons, il convient donc de s'attacher également aux procédés de mise en forme des filigranes. Arrêtons-nous quelques instants sur ceux-ci. Étymologiquement, « filigrane » (*filum granum*) désigne un fil dans lequel ont été imprimés de petits grains (« fil à grains », que j'appellerai ici fil perlé) ; dans un sens plus large, « filigrane » peut aussi désigner un fil lisse ou bien composé de deux brins très fins torsadés. Dans la production rhéno-mosane et du nord de la France, ce filigrane « torsadé » est peu fréquent[8]. Il est parfois utilisé comme bordure, jamais pour former des motifs. Pour comprendre la fabrication du fil perlé aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, il faut nous tourner vers le traité de Théophile[9]. Celui-ci décrit un outil aux formes et aux dimensions similaires à une petite lime plate, dépourvue de dents. Cette « lime » est creusée d'une légère gorge, aux bords affûtés. Avec cet outil, l'orfèvre exerce un mouvement de va et vient sur le fil : les bords de la gorge impriment alors des sillons dans le fil, le métal refoule entre ces sillons, et des grains se forment. Avant d'être utilisé, le filigrane est légèrement aplati. Suivant l'épaisseur du fil, la manière d'utiliser la « lime », et le soin apporté à l'exécution, les fils perlés obtenus peuvent avoir des apparences différentes[10]. Quand l'outil est placé perpendiculairement au fil à perler, les sillons forment une succession de petits grains (Fig. 2a). Quand la lime est placée en biais, l'effet obtenu est différent : les sillons forment une sorte de spirale, qui ressemble au filetage d'une vis à métaux (Fig. 2b). Cette manière de faire est fréquente, car elle est plus rapide et plus facile pour les fils fins. Ainsi, le travail peut être plus ou moins soigné, plus ou moins régulier, avec des sillons plus ou moins bien marqués, tantôt en grains, tantôt en spirale. Dès lors, en observant tant le type de filigranes utilisés que les motifs qu'ils forment et les éléments rapportés, il est possible d'identifier, au sein du décor filigrané des œuvres, diverses manières de faire.

Par ailleurs, c'est également la mise en forme des filigranes qui permet de distinguer d'éventuelles réfections modernes. Les fils perlés modernes sont souvent plus réguliers et mécaniques. Parfois, un filigrane est constitué d'une lanière dont seule la tranche supérieure a été crantée. Les imitations peuvent être très proches des œuvres originales, et un examen visuel rapproché est souvent nécessaire pour distinguer éléments anciens et éléments récents. Dorothee Kemper a rapporté le cas de certains filigranes de la châsse des Rois mages[11]. Ceux

[7] Taburet-Delahaye 1991, p. 46.

[8] Dans les œuvres vénitiennes, par contre, le filigrane torsadé apparaît très souvent. On le trouve aussi dans des œuvres limousines. À partir de la fin du XIII^e^ siècle, le décor filigrané tend à disparaître. Quand il réapparaît à la Renaissance, les filigranes sont alors presque toujours constitués de fils torsadés.

[9] Théophile, *De diversis artibus*, III, 10, éd. Dodwell 1961, p. 69.

[10] Plusieurs auteurs ont proposé des reconstitutions de cet outil et l'ont expérimenté. Voir notamment Whitfield 1998 et Thouvenin 1971.

[11] Kemper 2014, p. 235.

qui ornent l'arcade située juste au-dessus des Rois mages, au premier niveau du pignon principal de la châsse (c'est-à-dire une partie de la châsse très souvent reproduite dans les ouvrages[12]), ont été évoqués comme étant représentatifs du décor filigrané de l'œuvre, et décrits comme tels[13]. Or, il s'avère que ces filigranes ne sont pas médiévaux : il s'agit de créations de Wilhelm Pullack, orfèvre et restaurateur de la châsse au XIX^e^ siècle, qui a parfaitement imité les motifs des décors filigranés du début du XIII^e^ siècle, avec rosettes de granulations et épis. Mais les filigranes de Pullack sont plus fins que les filigranes médiévaux, et le perlé des bordures plus régulier, plus sec[14]. Le même commentaire pourrait être fait à propos des filigranes réalisés en 1929 par l'orfèvre A. Witte pour la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, imitations fidèles des plaquettes du XIII^e^ siècle, qui pourraient tromper un œil non averti[15].

À PROPOS DU DÉCOR FILIGRANÉ DES CHÂSSES

Les filigranes sur les châsses

À partir des dernières décennies du XII^e^ siècle, les filigranes occupent une place de plus en plus importante sur les châsses rhéno-mosanes. Ils sont utilisés surtout pour rehausser leurs lignes architecturales : les plinthes du socle, les corniches, les écoinçons des arcades. Ils peuvent orner aussi les vêtements et les accessoires des figures en relief. Quelquefois, ils sont employés pour le décor des pommeaux. Comme support pour les filigranes, on relèvera l'usage important de plaquettes quadrangulaires. Ainsi la châsse de Charlemagne en compte-t-elle une soixantaine et la châsse des Rois mages 190.

Ces plaquettes présentent un grand intérêt pour l'historien de l'art en ce qui concerne les pratiques des orfèvres. Les plaquettes ornent, essentiellement, le socle et les corniches des châsses, où elles sont disposées en alternance avec des plaquettes émaillées. Toutes ont des dimensions presque identiques. La plupart d'entre elles sont rectangulaires et portent cinq cabochons, un au centre et quatre, plus petits, dans les angles (Fig. 3). Les filigranes sont disposés dans l'espace disponible, entre les gemmes. La composition est entourée d'une bordure constituée d'un filigrane plus épais. Le caractère répétitif des motifs montre que les plaquettes étaient travaillées ensemble, voire par paire. Par leur forme et leurs dimensions identiques, elles sont interchangeables et conviennent à différents emplacements. Ces plaquettes révèlent une volonté de rationalisation de la part des orfèvres : leur réalisation est aisée, mais l'effet esthétique est garanti. Les plaquettes peuvent être réalisées en série, indépendamment des autres décors ; elles sont aussi faciles à fixer sur le coffre en bois. Un dispositif permet de clouer les plaquettes filigranées, fragiles, sans risquer de les abîmer : la plaque de fond de chaque plaquette dépasse légèrement sous les plaquettes émaillées adjacentes ; elles sont ainsi clouées ensemble et il ne faut pas percer la plaque à l'emplacement des filigranes (Fig. 4). Parfois, il n'y a pas de bordure perlée sur les petits côtés des plaquettes, de manière à faciliter encore davantage leur insertion entre les autres éléments, lors du montage sur le coffre en bois. C'est le cas notamment sur les châsses de saint Héribert, de saint Annon, de saint Albin et de Charlemagne. Certains historiens de l'art ont imaginé que les plaquettes étaient réalisées en série, indépendamment d'œuvres de destination, par des ateliers « spécialisés ». Les dimensions similaires, le répertoire limité de motifs et le caractère interchangeable des plaquettes, qui sont parfois conservées isolées de leur support d'origine, dans les musées, seraient autant d'éléments plaidant en faveur de cette hypothèse. Mais pareil mode de production est, en réalité, peu probable : les dimensions des plaquettes peuvent différer de plusieurs millimètres, de manière à correspondre aux dimensions spécifiques des coffres en bois des châsses, dont la taille peut varier. Par ailleurs, à côté des plaquettes supposées interchangeables, il y a souvent de nombreux éléments qui ne le sont pas (bordures de vêtements et accessoires des figures en relief, éléments adaptés à des emplacements spécifiques, tels que des arcades, écoinçons, etc.) ; or ces éléments peuvent présenter le même type de filigranes.

---

[12] Voir notamment dans le catalogue d'exposition *Ornamenta Ecclesiae* (Legner 1985, vol. 2, E 18, p. 220).

[13] Notamment par Jochem Wolters, comme exemple de *Blümchen-Filigran* avec rosettes de granulations et épis (Wolters 1986, fig. 28 b). Voir aussi Dewanckel 2001-2002, p. 61, fig. 18.

[14] Le matériau utilisé diffère également (laiton et non cuivre) (Kemper 2014, p. 235).

[15] L'orfèvre a apposé son poinçon au dos de ses réalisations. Voir les photographies prises lors de la restauration de la châsse, aux archives de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle (Aix-la-Chapelle*, Domarchiv*, *Domkapitel*, *Abgabe* Winter 2004).

Examiner les filigranes au sein des châsses : études de cas

Dans le décor filigrané des châsses, il est souvent possible d'identifier clairement plusieurs manières de faire. On rejoint là un constat déjà fait pour d'autres éléments des décors, notamment les figures et les scènes en relief, ou les lames estampées. Prenons comme exemples les châsses de saint Annon, de Charlemagne, de sainte Élisabeth et de saint Éleuthère.

La châsse de saint Annon, à Siegbourg, est datée de vers 1183. De nettes disparités ont été relevées entre les deux longs côtés : différences stylistiques dans les séries d'apôtres, motifs différents dans les vernis bruns et les gravures[16]. Elles ont été interprétées comme le résultat de la collaboration de deux ateliers différents. Les décors filigranés (plaquettes rectangulaires des corniches, petites plaques des écoinçons et pommeaux) peuvent être classés en trois groupes distincts, d'après les motifs, la mise en forme des fils et la présence d'éléments rapportés. Le premier groupe se caractérise surtout par la présence de rosettes de granulations et de petites feuilles rapportées ; le deuxième groupe se distingue par un fil perlé assez épais, utilisé à la fois pour les bordures et pour entourer les bâtes (Fig. 5) ; enfin le dernier groupe diffère par l'emploi de fils perlés plus fins et la présence de fleurettes rapportées (coulées ou estampées) (Fig. 6). Beaucoup de ces éléments filigranés ne sont plus à leur emplacement initial, mais il est probable qu'à l'origine, les éléments appartenant aux premier et deuxième groupes ornaient les longs côtés, tandis que ceux du troisième étaient réservés aux pignons. Ces groupes semblent correspondre à l'activité d'au moins trois orfèvres différents : un orfèvre aurait alors réalisé les filigranes des pignons, les deux autres auraient exécuté chacun les filigranes d'un des longs côtés.

La châsse de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle, est traditionnellement considérée comme étant terminée en 1215. On ne constate pas de disparités aussi nettes que sur la châsse d'Annon. Toutefois, d'après les différences dans les reliefs et dans quelques éléments ornementaux (notamment les chapiteaux des colonnettes), les historiens de l'art s'accordent pour dire que plusieurs orfèvres ont collaboré à la réalisation de la châsse[17]. Les décors filigranés (plaquettes rectangulaires, bandes pour les arcades, ornements de vêtements pour les reliefs) peuvent être classés en deux groupes. Chaque groupe se caractérise par une mise en forme des fils et des motifs propres (Fig. 7). Les éléments du premier groupe se distinguent par des fils perlés très réguliers et des compositions basées sur l'agencement de petites crosses de fils simples. Leur homogénéité laisse penser qu'ils ont été réalisés par un même orfèvre. Plusieurs éléments ne sont plus à leur emplacement d'origine, mais plusieurs indices laissent penser que les éléments filigranés de ce groupe étaient réservés aux pignons. Le deuxième groupe diffère par l'emploi de fils perlés en spirale, très irréguliers, exécutés sans doute rapidement. Les motifs sont constitués de fils doubles, disposés en gerbes symétriques. Les éléments filigranés de ce groupe étaient certainement, à l'origine, réservés aux longs côtés. Au sein de ce deuxième ensemble, on relève deux qualités d'exécution différentes : sur certaines plaquettes, les filigranes sont maladroitement disposés et beaucoup sont aujourd'hui manquants, ce qui indique une soudure défaillante. Cela est-il le reflet de l'activité de deux orfèvres différents, qui partageaient une même manière de faire et les mêmes compositions, mais dont l'un d'eux était moins habile que l'autre ?

La châsse de sainte Élisabeth de Marbourg-sur-Lahn est un peu plus tardive (1236-1249). Des différences stylistiques ont été relevées dans les statuettes des apôtres, attribuées à au moins deux maîtres différents[18]. Les filigranes ne sont pas, eux non plus, parfaitement homogènes, comme cela est particulièrement visible sur le socle (Fig. 8). D'après la disposition des filigranes et les types d'éléments végétaux qui y sont rapportés, trois ensembles distincts peuvent être définis (Fig. 9). Le premier ensemble se caractérise par des enroulements très légers, disposés de manière très libre, ornés de végétaux peu variés (des feuillages polylobés stylisés et des fruits grenus) ; cet ensemble comporte un nombre limité d'éléments, ornant certaines parties arrondies du socle. Le deuxième ensemble d'éléments filigranés se distingue par des enroulements de filigranes très serrés, disposés avec une régularité rigoureuse, et ornés d'un nombre limité de végétaux (essentiellement des feuilles de chêne et des feuilles d'érables) ; cet ensemble comporte les décors des parties planes du socle et les plaquettes rectangulaires des corniches et du toit. Les décors filigranés du troisième ensemble paraissent plus touffus, à cause notamment du grand nombre de végétaux rapportés, de formes très variées. C'est le type majoritaire : il comprend les éléments ornant une partie du socle, les rampants et les écoinçons des niches. Ces trois ensembles paraissent

[16] Steinmann 2014, avec bibliographie antérieure.
[17] Fillitz 1998, avec bibliographie antérieure.
[18] Hamann & Kohlhaussen 1922.

correspondre à l'intervention d'au moins trois orfèvres différents. Ceux-ci n'auraient alors pas collaboré de manière égale (étant donné que le premier groupe se limite à quelques éléments du socle et que le troisième groupe constitue l'essentiel du décor filigrané de la châsse). Mais chacun des trois orfèvres est intervenu sur toutes les faces de la châsse, conférant ainsi au décor une grande homogénéité.

Cette homogénéité est plus grande encore pour la châsse de saint Éleuthère de Tournai (traditionnellement datée d'avant 1247) : sur cette dernière, il n'est pas possible d'identifier, à partir des décors de lacis végétaux, l'activité de plusieurs orfèvres, alors que pour les reliefs, au moins deux styles différents ont été repérés[19].

Mise en perspective

Les filigranes fournissent donc des indices concernant le nombre d'orfèvres impliqués dans l'exécution des châsses. Pour les châsses de saint Annon, de Charlemagne et de sainte Élisabeth, les différentes manières de faire semblent correspondre, dans chaque cas, à l'activité d'au moins trois orfèvres différents. Les décors filigranés des châsses présentées ici montrent également, entre la fin du XII^{e} siècle et le milieu du XIII^{e}, une évolution dans l'organisation des chantiers, dans le sens d'une recherche d'une plus grande homogénéité et d'une meilleure intégration des éléments du décor. Les filigranes des châsses de saint Annon et de Charlemagne montrent que les orfèvres se sont répartis les différentes faces. Par contre, ceux de la châsse de sainte Élisabeth montrent que les orfèvres sont intervenus sur tous les pans du reliquaire. Ces observations soulignent, en tout cas, le haut degré d'organisation des orfèvres impliqués dans la réalisation des grandes châsses, et conduisent à s'interroger sur la façon dont de telles entreprises ont été planifiées et dirigées.

Serait-il possible de lier les filigranes à d'autres types de décor, dans le but de pister les réalisations des mêmes orfèvres à travers différentes techniques ? Une étude systématique de l'ensemble des décors permettrait sûrement de dégager des hypothèses. Nous pouvons en tout cas souligner qu'il est possible de situer, en opérant des comparaisons, les décors filigranés dans l'une ou l'autre tendance artistique, comme on a l'habitude de le faire, par exemple, pour les figures en relief. Revenons tout d'abord à la châsse de saint Annon. Une partie des filigranes de cette châsse, ceux du deuxième groupe, sont identiques aux filigranes que l'on trouve sur certaines plaquettes de la châsse de saint Albin (église Saint-Pantaléon de Cologne), qui lui est quasiment contemporaine. Les autres éléments filigranés de la châsse de saint Annon, qui présentent des fleurs et des feuilles rapportés, attestent une plus grande créativité, en s'inscrivant dans les recherches de l'époque pour « végétaliser » le décor filigrané. Passons au décor filigrané de la châsse de Charlemagne. Les filigranes du premier groupe (petites crosses de fils simples) de ce reliquaire s'inscrivent dans la tradition du XII^{e} siècle, tandis que les filigranes du deuxième groupe appartiennent aux tendances qui se développent vers 1200 ; leurs compositions (gerbes de fils doubles évoquant des rinceaux d'acanthes) sont d'ailleurs très proches de celles qui ornent une partie des plaquettes filigranées de la châsse des Rois mages de Cologne. Terminons avec la châsse de sainte Élisabeth de Marbourg. Les éléments filigranés de cette châsse appartenant aux deuxième et troisième groupes sont ornés d'éléments végétaux qui manifestent un certain naturalisme et appartiennent au vocabulaire décoratif qui s'impose au milieu du XIII^{e} siècle (feuilles de chêne, glands, feuilles d'érables). Quant aux filigranes aux enroulements légers, qui ornent quelques éléments arrondis du socle (premier groupe), ils sont ornés de végétaux stylisés dans la tradition du roman tardif, tels qu'ils apparaissent dans les décors filigranés à partir de la fin du XII^{e} siècle (Fig. 9). Il faut souligner que des éléments végétaux absolument identiques (feuillages et fruits grenus) apparaissent dans certains filigranes de la châsse de Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle et de la châsse de saint Remacle de Stavelot, laissant supposer l'utilisation de modèles identiques, voire même l'utilisation du même outillage.

Au terme de cette présentation, nous voyons que l'étude des filigranes encourage à poursuivre l'analyse approfondie et systématique de toutes les composantes des œuvres d'orfèvrerie, y compris dans les détails paraissant à première vue insignifiants. Tous les éléments, même les plus discrets, peuvent livrer des indices sur les pratiques des orfèvres médiévaux.

[19] Fugmann 1931.

BIBLIOGRAPHIE

Arminjon C., 1998, Décor filigrané, in : Arminjon C. (éd.), *L'art du métal : vocabulaire technique* (Principes d'analyse scientifique), Paris, p. 234-243.

Balace S., 2009, *Historiographie de l'art mosan* (ULg. Thèse de doctorat). http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-01112009-143217/.

Cassagnes-Brouquet S., 2014, Les ateliers d'artistes au Moyen Âge : entre théorie et pratiques, in : *Perspective* 1, p. 83-98.

Dewanckel G., 2001-2002, L'art des filigranes dans l'orfèvrerie, in : *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique* 29, p. 43-107.

Fillitz H., 1998, Die kunsthistorische Stellung des Karlsschreins, in : Mütherich F. & Kötzche D. (éds.), *Der Schrein Karls des Grossen: Bestand und Sicherung. 1982-1988*, Aix-la-Chapelle, p. 11-27.

Fugmann M., 1931, *Frühgotische Reliquiare: ein Beitrag zur rheinisch-belgischen Goldschmiedekunst des 13. Jahrhunderts*, Leipzig.

Gaborit-Chopin D., 1984, Les filigranes vénitiens, in : *Le trésor de Saint-Marc de Venise*, Milan, p. 233-236.

Hamann R. & Kohlhaussen H., 1922, *Der Schrein der Heiligen Elisabeth zu Marburg*, Marbourg.

Kemper D., 2014, *Die Goldschmiedearbeiten am Dreikönigenschrein: Bestand und Geschichte seiner Restaurierungen im 19. und 20. Jahrhundert* (Studien zum Kölner Dom, 11), Cologne.

Legner A. (éd.), 1985, *Ornamenta ecclesiae : Kunst und Künstler der Romanik*, Cologne.

Lemeunier A., 1993, *Le vernis brun dans l'orfèvrerie de l'Occident médiéval* (ULg. Thèse de doctorat).

Mütherich F., 1940, *Die Ornamentik der rheinischen Goldschmiedekunst in der Stauferzeit*, Wurzbourg.

Ogden J., 1994, The Technology of Medieval Jewellery, in : Scott D. A., Podany J. & Considine B. B. (éds.), *Ancient and historic Metals : Conservation and scientific Research*, Los Angeles, p. 153-182.

Steinmann M., 2014, *Der Schrein des Heiligen Anno im Siegburger Kirchenschatz*, Cologne.

Taburet-Delahaye E., 1990, *Opus ad filium*. L'ornement filigrané dans l'orfèvrerie gothique du centre et du sud-ouest de la France, in : *Revue de l'art* 90, p. 46-57.

Théophile, *De diversis artibus*, III, 10, éd. Dodwell C. R., 1961.

Thouvenin A., 1971, La fabrication des fils et des filigranes de métaux précieux chez les anciens, in : *Revue d'histoire des mines et de la métallurgie* 3/1, p. 89-108.

Whitfield N., 1998, The Manufacture of ancient beaded Wire : Experiments and Observations, in : *Jewellery Studies* 8, p. 57-86.

Wolters J., 1986, Filigran, in : *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 93-94, Munich, col. 1062-1152 ; 1153-1184.

Fig. 1. – Détail des filigranes de la châsse de saint Remacle, Stavelot, église Saint-Sébastien (© H.Cambier).

Fig. 2a. – Détail de fils perlés, pyxide en ivoire, Maastricht, Saint-Servais, Trésor (© H.Cambier).

Fig. 2b. – Détail de fils perlés en spirale, croix de Scheldewindeke, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (© H.Cambier).

Fig. 3.–Plaquettes filigranées et émaillées, châsse de saint Annon, Siegbourg, abbaye Saint-Michel (© H.Cambier).

Fig. 4. – Plaquettes filigranées, châsse de sainte Ode, Amay, collégiale Saint-Georges et Sainte-Ode : les plaquettes ont été refixées à une période indéterminée, laissant apparaître les côtés de la plaque destinés à être glissés sous les plaquettes émaillées adjacentes
(© H.Cambier).

Fig. 5. – Filigranes de la châsse de saint Annon, Siegbourg, abbaye Saint-Michel : plaquettes appartenant à deux groupes différents (1^er^ et 2^e^ groupes)
(© H.Cambier).

Fig. 6. – Ecoinçon filigrané (3e groupe), châsse de saint Annon, Siegbourg, abbaye Saint-Michel (© H.Cambier).

Fig. 7. – Filigranes de la châsse de Charlemagne à Aix-la-Chapelle : en haut, plaquette du 1er groupe ; en bas, plaquette du 2e groupe (© H.Cambier).

Fig. 8. – Des décors filigranés différents se côtoient sur le socle de la châsse de sainte Elisabeth (Marbourg, église Sainte-Elisabeth) (© H.Cambier).

Fig. 9. – Détails des filigranes de la châsse de sainte Elisabeth, Marbourg, église Sainte-Elisabeth (en haut, 1er groupe, en bas, 2e groupe) (© H.Cambier).

Autour de la Bible de Floreffe (région mosane, c. 1160) : questions d'iconographie

Jacqueline Leclercq-Marx

Résumé – *L'analyse iconographique des frontispices évangéliques de la Bible de Floreffe permet notamment de renforcer deux hypothèses : celle du lien de cette dernière avec la Bible de Lobbes (1084) et celle de l'origine très vraisemblablement liégeoise du groupe de manuscrits dont elle fait partie. Par ailleurs, l'observation attentive des en-têtes contenant des allégories animales, tant dans cette bible que dans les Évangiles d'Averbode, indique que leur modèle est à rechercher dans un exemplaire de Physiologus ou de Bestaire comportant des résumés mnémoniques, et que certains tituli sont directement inspirés de l'œuvre de Rupert de Deutz. Enfin, cet article situe ces illustrations légendées dans une tradition que les Pères de l'Église ont eux-même initiée mais dont la mise en image n'est attestée que dans nos deux manuscrits.*

Samenvatting – *De iconografische analyse van de evangelische frontispice van de Bijbel van Floreffe laat toe twee hypotheses te ondersteunen: enerzijds de link met de Bijbel van Lobbes (1084) en anderzijds de zeer vermoedelijke Luikse oorsprong van de groep manuscripten waarvan deze bijbel deel uitmaakt. Een aandachtige studie van de initialen met dierlijke allegorieën, zowel in deze bijbel als in de Evangeliën van Averbode wijst er bovendien op dat deze gebaseerd zijn op een exemplaar van de Physiologus of een Bestiarium met mnemonische samenvattingen en dat sommige tituli onmiddellijk door het werk van Rupert de Deutz geïnspireerd werden. Tenslotte plaatst dit artikel deze betitelde illustraties in een traditie die door de Kerkvaders gestart werd, maar waarvan het gebruik enkel in onze twee manuscripten bewezen wordt.*

La Bible de Floreffe[1], nommée ainsi parce qu'elle fut réalisée pour l'abbaye de Floreffe dans la deuxième moitié du XII[e] siècle, est à juste titre considérée comme un manuscrit majeur dans la production mosane de cette période, mais son histoire est encore mal connue et sa date de réalisation, controversée[2]. Tout ce qu'on peut en dire avec certitude, est qu'elle appartient à un groupe qui comporte cinq autres manuscrits. Parmi ceux-ci se trouvent les Évangiles d'Averbode et de Floreffe[3] dont l'illustration est à ce point proche de celle de la Bible de Floreffe, qu'on peut sans doute en déduire qu'ils remontent à un même modèle ou sont au moins sortis d'un même atelier. Il serait toutefois hasardeux de vouloir se prononcer sur leur rapport d'antériorité. Par ailleurs, aucun consensus ne se dégage concernant le lieu d'origine de ce groupe : on hésite encore toujours entre l'abbaye Saint-Remacle à Stavelot[4], Saint-Laurent de Liège ou encore une abbaye norbertine, même si certains faits rappelés *in fine* semblent quand même plaider en faveur de l'origine liégeoise. Quoi qu'il en soit, la plupart des manuscrits du groupe furent réalisés pour des abbayes de l'Ordre des prémontrés, et en ce qui concerne la Bible de Floreffe, il paraît certain que son illustration fut l'œuvre d'un copiste extérieur à l'abbaye.

Bref, un dossier complexe auquel nous nous proposons de verser deux petites études distinctes. La première met en évidence certains traits communs à la Bible de Lobbes et à celle de Floreffe. La seconde revient sur les allégories animales peintes dans cette dernière et dans les Évangiles d'Averbode, après les avoir situées dans l'histoire de l'exégèse patristique.

---

[1] Ms. Londres, British Library : Add. 17 737-38.

[2] Sur cette Bible, voir principalement Gevaert 1935a et 1935b, Stiennon 1972, p. 297 ; Köllner 1973, p. 361-376 ; Cahn 1982, p. 168, 198, 208, 230 – surtout la p. 208 en ce qui concerne notre propos – ; Chapman 1991 ; Deremble 1992, p. 737-738 ; Smeyers 1998, p. 100-103 ; Opsomer 2007, p. 197-198. Bibliographie spécifique à l'iconographie animale en relation avec la Bible de Floreffe et les Évangiles d'Averbode, voir *infra*, *passim*.

[3] Respectivement, ms. Liège, Bibliothèque de l'Université, 363C et ms. Bruxelles, KBR, 10527. Sur ces deux manuscrits, voir not. Masai 1960 ; von Euw 1972, p. 298-299 ; Deremble 1992, p. 736-737 ; Smeyers 1998, p. 103-105 ; Opsomer 2007. Les Évangiles d'Averbode sont surtout connus sous l'appellation impropre d'« Évangéliaire d'Averbode ». Hoyoux & Delcourt 1975 leur ont consacré une petite monographie utile où les miniatures sont décrites et les *tituli* transcrits et traduits. Nos citations et traductions provenant de ces Évangiles sont issues de cette étude. Voir aussi à leur sujet Opsomer-Halleux 1989, p. 20, n. 6 et GIL 2013 (avec réf.).

[4] À noter que François Masai (Masai 1960, p. 187) s'est violemment opposé à l'hypothèse de l'origine stavelotaine des manuscrits de ce groupe. Cela dit, pour lui, il faudrait plutôt penser en terme d'*aire* que de *localité* (p. 189).

LA BIBLE DE FLOREFFE, UNE BIBLE SOUS INFLUENCE LOBBAINE ?

Quand on rapproche le frontispice de l'évangile selon Jean dans la Bible de Floreffe et l'initiale historiée du début du Livre d'Ézéchiel dans la Bible de Lobbes (1084)[5] (Fig. 1 et 2), on est frappé, au-delà des différences de style, par la relative parenté entre les deux Tétramorphes. Ainsi, dans l'un et l'autre cas, le Tétramorphe est évoqué par la présence d'un seul être, de type « chérubin », doté de sabots, et dont le visage est entouré d'une tête de bœuf à gauche, d'une tête de lion à droite, et d'une tête d'aigle, entre les deux – ce qui est loin d'être toujours le cas. En effet, habituellement, le Tétramorphe de la Vision d'Ézéchiel est plutôt figuré sous la forme de quatre êtres distincts, comme on le voit par exemple au fol. 45 de la Bible de Roda, bible catalane de la première moitié du XI[e] siècle, ou bien encore au fol. 206v de la Bible d'Admont, copiée à Salzbourg environ un siècle plus tard. Il est vrai que sur deux plaques émaillées *mosanes* réalisées vers 1160-1170, conservées l'une au Louvre (Paris) et l'autre au Musée Dobrée (Nantes), et qui appartenaient à l'origine à une grande croix typologique aujourd'hui démembrée[6], un *Cherubim* (Fig. 3) et un *Serafim* sont figurés en tant que Tétramorphe doté de têtes nimbées[7]. Néanmoins, ils possèdent tous les deux des pieds humains – comme dans l'Apocalypse – et non des sabots de bœuf, comme décrits dans le Livre d'Ézéchiel. À ma connaissance, il n'y a que dans les Bibles de Lobbes et de Floreffe que les Tétramorphes du Livre d'Ézéchiel présentent autant de similitudes entre eux. Mais on ne peut évidemment rien en déduire de probant.

Il n'en reste pas moins que d'autres indices – textuels, cette fois – vont également dans le sens d'un certain rapport de dépendance entre ces deux Bibles. Ainsi, Gretel Chapman fut la première à noter que la source du Prologue de Théodulphe précédant le texte de la Bible de Floreffe devait sans doute être cherchée dans la Bible de Lobbes[8]. Elle relevait également que « Several notations in the Floreffe annals are probably taken from the Lobbes annals, of which three by Hand Two are direct citations ». Elle reliait donc ainsi les deux manuscrits et prouvait par des analogies avérées entre les annales lobbaines et celles de Floreffe que les deux abbayes avaient eu des contacts privilégiés à l'époque où s'élaborait la Bible de Floreffe. Enfin, en 2008, Pierre-Maurice Bogaert mettait à son tour en évidence des similarités de forme au niveau du poème de Théodulphe (fol. 4r et v) – ce qui l'amenait à conclure que « la Bible de Lobbes pourrait donc avoir été sur ce point le modèle de bibles norbertines (Floreffe et Arnstein) (…) »[9].

À la lueur de ce qui précède, la parenté entre les deux Tétramorphes prend décidemment un relief particulier.

LES ALLÉGORIES ANIMALES EN TÊTE DES ÉVANGILES (BIBLE DE FLOREFFE ET ÉVANGILES D'AVERBODE) : APPROCHE COMPARÉE

Dès le VI[e] siècle, Marc, Luc et Jean ont figuré avec leur symbole dans les frontispices de la plupart des évangiles. Mais, à notre connaissance, cette présence animale ne fut jamais mise en relation avec le *Physiologus* ou les Bestiaires. Or, tant dans la Bible de Floreffe que dans les Évangiles d'Averbode, des emprunts ont manifestement été faits à leur illustration – sans parler de certains *tituli* qui se réfèrent directement à leur contenu. Nous nous proposons d'étudier ici ces emprunts après avoir montré qu'ils s'insèrent dans une longue tradition initiée par les Pères de l'Église[10].

---

[5] On rappellera que cette abbaye dépendait, au matériel, du diocèse de Liège et au spirituel, de celui de Cambrai. Sur la Bible de Lobbes, voir Maillard-Luypaert 2008, et not. Leclercq-Marx 2008.

[6] Reproduction et contextualisation de chacune des deux plaques émaillées dans Durand 2013 et Broucke 2014, et reconstitution de la croix par Anton von Euw, dans Kötzsche 1973, p. 209.

[7] Neuss 1912, p. 234-238 avait déjà fait la relation entre Bible de Lobbes, Bible de Floreffe et plaques émaillées, sans toutefois en tirer des conclusions.

[8] Chapman 1991, p. 99 et p. 114 pour la citation qui suit.

[9] Bogaert 2008, p. 81.

[10] Nous nous permettons de renvoyer à Leclercq-Marx 2016 pour une première approche. Voir aussi: Leclercq-Marx 2018b.

Les symboles des évangélistes chez les Pères et leurs références à la littérature didactique et encyclopédique

Comme on sait, chaque Vivant fut précocement associé à un évangéliste particulier, en partie sur la base d'allégories animales. Quand le système de correspondance fut définitivement fixé – Jérôme et Grégoire le Grand jouèrent un rôle déterminant à ce niveau – l'Ange / l'Homme fut dévolu à Matthieu, le lion à Marc, le taureau / le boeuf à Luc et l'aigle à Jean. À cet égard, certains Pères de l'Église se sont parfois servis de l'un ou l'autre passage du *Physiologus* pour enrichir la métaphore. Ainsi, dans son Traité sur l'Évangile selon saint Luc, Ambroise fut le premier à faire allusion au pouvoir du lion de « défier la mort »[11] – ce qui fait écho à une croyance ancienne qui est au cœur même d'une des trois *naturae* du fauve qui y est décrite[12]. Par ailleurs, dans son *Traité sur saint Jean*, Augustin s'est servi du même *Physiologus* pour justifier l'association de Jean et l'aigle. Il eut aussi l'idée un peu déconcertante d'y joindre un passage des *Etymologiae* d'Isidore de Séville sur l'épreuve que le rapace fait passer à ses petits pour tester leur légitimité[13], et qui sera incorporée plus tard aux Bestiaires :

> « *Reste l'aigle ; c'est Jean lui-même, c'est cet apôtre qui a publié de si mystérieuses choses et contemplé fixement l'éclat de la lumière intérieure et éternelle de Dieu. Les aigles éprouvent, à ce qu'on dit, leurs aiglons de cette façon : le père les enlève avec ses serres et les expose aux rayons du soleil ; celui d'entre eux qui regarde sans hésiter l'astre du jour est reconnu comme le digne fils de ses ancêtres ; mais celui qui cligne de l'œil on le regarde comme un enfant adultérin, et bientôt, loin de le soutenir, on l'abandonnne. Voyez donc quelles grandes choses a dû dire l'évangéliste comparé à l'aigle.* »[14].

À son tour, Grégoire le Grand, compara Jean regardant « vers l'essence même de la divinité » à l'aigle fixant « bien des yeux le soleil », au début de la quatrième *Homélie sur Ezéchiel*. Et un peu plus loin, il utilisa pour Marc deux références distinctes au *Physiologus* dans l'association symbolique qu'il fit du Christ et des quatre Vivants :

> « *Car Fils unique de Dieu, il s'est lui-même fait véritablement homme ; dans son sacrifice pour notre rédemption, il a daigné mourir comme le jeune bœuf ; par la vigueur de sa force, il s'est relevé comme le lion. On rapporte aussi que le lion dort les yeux ouverts : dans la mort même, dont son humanité l'a rendu capable, notre Rédempteur a veillé, demeurant immortel par sa divinité. Montant aux cieux après sa résurrection, il s'est élevé au monde d'en haut comme l'aigle. Il est donc tout pour nous à la fois, devenu homme en naissant, jeune bœuf en mourant, lion en ressuscitant, aigle en montant aux cieux.* »[15].

En effet, dormir les yeux ouverts constitue la deuxième *natura* du lion. Quant à la troisième, elle porte sur sa capacité à ramener à la vie ses petits morts-nés, en soufflant sur eux le troisième jour[16] :

> « *Jacob, bénissant son fils Juda, déclara : Juda, mon fils, petit du lion, qui le relèvera ? Le Physiologus dit du lion qu'il possède trois natures.* (…) *La seconde nature du lion est que lorsqu'il dort, ses yeux veillent et sont vraiment ouverts ainsi qu'en témoigne l'époux dans le Cantique des Cantiques quand il dit : « Je dors et mon cœur veille ». C'est ainsi que mon Seigneur dormait corporellement sur la Croix, et au tombeau sa nature*

[11] Ambros., *Tract. in Luc.*, Prologue, 8 (éd. et tr. Tissot, p. 45).
[12] Henkel 1976, p. 164-166 (Löwe) ; McCulloch 1960, p. 137-140 (« Lion »). Voir aussi *infra*, *passim*.
[13] Isid., Etym., 12,7,10 (éd. et tr. André 1986, p. 230). McCulloch 1960, p. 114.
[14] Augustin., *Tract.in Ioh.* 36, 5. (éd. Willems 1954, p. 327) : « Restat aquila : ipse est Iohannes, sublimium praedicator, et lucis internae atque aeternae fixis oculis contemplator. Dicuntur enim et pulli aquilarum a parentibus sic probari, patris scilicet ungue suspendi, et radiis solis opponi, qui firme contemplatus fuerit, filius agnoscitur ; si acie palpitauerit, tamquam adulterinus ab ungue dimittitur. Iam ergo uidete quam sublimia loqui debuit, qui est aquilae comparatus (…) ».
[15] Greg., Hom. in Ezech., 4, 1 (éd. et tr. Morel 1986, p. 149-151) : « Ipse enim unigenitus Dei Filius ueraciter factus est homo, ipse in sacrificio nostrae redemptionis dignatus est mori ut uitulus, ipse per uirtutem suae fortitudinis surrexit ut leo. Leo etiam apertis oculis dormire perhibetur, quia in ipsa morte in qua ex humanitate Redemptor noster dormire potuit, ex diuinitate sua immortalis permanendo uigilauit. Ipse etiam post resurrectionem suam ascendens ad caelos, in superioribus est eleuatus ut aquila. Totum ergo simul nobis est, qui et nascendo homo, et moriendo uitulus, et resurgendo leo, et ad caelos ascendendo aquila factus est ». (p. 151). À noter que cette association, faite le plus anciennement dans un texte de la fin du V[e] siècle autrefois attribuée au Pseudo-Jérôme, fut reprise tout au long du Moyen Âge, et notamment par Rupert de Deutz, v. infra.
[16] Cette histoire vient de Pline, *Hist. nat.* 8, 17.

veillait. La troisième nature du lion veut que, lorsque la lionne a donné le jour à son petit, elle le met au monde mort-né et le veille durant trois jours jusqu'à ce que son père, arrivant le troisième jour, lui souffle sur la face et lui donne la vie. Ainsi, le Père tout puissant ressuscita au troisième jour d'entre les morts son fils, notre Seigneur, comme le dit Jacob : « Il a dormi comme le lion, et comme le petit du lion. Qui le réveillera ? »[17].

Les Pères de l'Église puisèrent donc parfois des allégories animales, voire de simples légendes dans le *Physiologus* ou dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville, dans le cadre de l'association symbolique qu'ils firent entre Évangélistes et Tétramorphe. Les théologiens du Moyen Âge central poursuivirent la tradition en se servant de la littérature didactique et encyclopédique, et plus particulièrement des Bestiaires. On aurait pu dès lors imaginer que les copistes allaient naturellement s'inspirer de leur illustration pour concevoir celle des frontispices évangéliques. Mais il n'en fut rien ou pratiquement rien, sauf dans la Bible de Floreffe et dans les Évangiles d'Averbode, ainsi qu'on va le voir.

Des exceptions vraiment interpelantes[18]

De fait, ces emprunts sont vraiment prégnants. Et ils l'auraient été davantage encore en ce qui concerne les Évangiles d'Averbode, s'ils n'avaient été amputés d'une partie de l'en-tête de l'Évangile selon Jean dont il ne subsiste que la scène où il apparaît inspiré par l'Esprit Saint[19]. En effet, le feuillet manquant accueillait très vraisemblablement une Ascension associée à une allégorie animale où intervenait un aigle. C'est la situation inverse qui se présente en ce qui concerne le début de l'Évangile selon Marc, puisqu'on a conservé la page avec le lion ramenant ses petits à la vie. Dans ce cas-ci, « il est permis de supposer que [le feuillet perdu] était orné de la scène de la Résurrection ainsi que ses préfigures »[20]. En effet, les en-tête arrivés complets jusqu'à nous – ceux de Matthieu et de Luc – comprennent chacun trois grandes miniatures accueillant parfois des scènes distinctes sur deux registres. Ainsi, pour Matthieu, l'épisode de Gédéon et du miracle de la Toison ainsi que celui du Buisson ardent au fol. 16v, la Nativité et l'Enfant entre Isaïe et Habacuc au fol. 17 et la vierge à la licorne au fol. 17v. Et pour Luc, le sacrifice d'Isaac et le Serpent d'airain au fol. 86; une scène de sacrifice et la Veuve de Sarepta au fol. 86v et une Crucifixion, au fol. 87. Bref, des scènes analogues ou proches de celles qui ornent la Bible de Floreffe, mais présentées de manière fractionnée. En effet, dans cette dernière, l'épisode de la Nativité et la vierge à la licorne sont regroupés dans l'illustration du fol. 168 ; les femmes au tombeau et leur rencontre avec le Ressuscité, le sont avec le lion ramenant ses petits à la vie au fol. 179v. Quant à l'épisode de l'Ascension, il est accompagné du Tétramorphe de Jean et d'une scène où un aigle apprend à voler à ses petits, au fol. 199 – sans parler de la présence récurrente de prophètes tenant des phylactères inscrits dans toutes les miniatures.

Pour commencer par le frontispice de Matthieu et s'en tenir à l'allégorie animale, on relèvera dans les deux manuscrits la présence d'une licorne se réfugiant dans le sein d'une vierge – en tant que symbole de l'Incarnation –, au fol. 168 de la Bible de Floreffe et au fol. 17v des Évangiles d'Averbode (Fig. 4 et 5). Elle apparaît assise entre l'évangéliste portant son symbole, et Job désigné par un passage de son Livre inscrit sur le phylactère tenu par la main divine (Job 39, 10 : *Numquid alligabis rinocerotum ad arandum loro tuo* – « T'imagines-tu, avec ta courroie, lier le rhinocéros, pour lui faire labourer ton champ ? »). L'inscription n'a aucun rapport avec l'idée exprimée dans la miniature, et ne s'explique que par la présence de la licorne dont le nom est la traduction latine du mot grec rhinocéros, d'après le *Physiologus* : *Item est animal quod grece dicitur rinoceros, latine vero unicornis*. On notera par ailleurs, que la licorne est figurée très petite, selon la description fidèle de ce recueil dans lequel

[17] Transcription faite par Valérie Maréschal 1997, d'après le ms. Bruxelles, KBR, 10066-77 (*Physiologus versio* A - s. d. région mosane, fin du X^e^ ou début du XI^e^ siècle) : « 1. Et enim Iacob, benedicens filium suum Iudam, ait : « Catulus leonis Iuda filiusdegermine, quissuscitabiteum ? ». 2. Phisiologus dicit tres naturas habere leonem. (…). 4. Secunda natura leonis est : cum dormierit, oculi eius vigilant, aperti enim sunt. 5. Sicut in Canticis Canticorum testatur sponsus, dicens : « Ego dormio, et cor meum vigilat ». Et enim corporaliter dominus meus obdormiens in cruce et sepultus, deitas eius vigilabat. 6. Tertia natura leonis est : cum leaena pepererit catulum, generat eum mortuum, et custodit eum tribus diebus, donee veniens pater eius die tertia, insufflat in faciem eius et vivificat eum. 7. Sic omnipotens pater dominum nostrum filium suum tertia die suscitauit a mortuis, dicente Iacobus : « Dormiuit tamquam leo, et sicut catulus leonis, quis suscitabit eum ? » (p. 45).

[18] Les miniatures dont il est question sont brièvement commentées dans Deremble 1992, p. 736-737.

[19] Gevaert 1935b, p. 218 ; Deremble 1992, p. 737 ; Boespflug & Zaluska 2003, p. 19 et n. 61.

[20] Gevaert 1935b, p. 218. Même déduction dans Deremble 1992, p. 736.

elle est qualifiée de *pusillum animal* – petitesse qui doit être comprise comme une métaphore de « l'humilité de l'Incarnation »[21] – ce qui est tout à fait adéquat dans le cadre du frontispice de Matthieu, et donc au début de la Généalogie du Christ. Les vers léonins courant dans la marge de gauche et se terminant dans celle de tête, sur le feuillet des Évangiles d'Averbode, éclairent le reste de la scène tout en allant dans le même sens : *Est in carne deus. / Hoc scribitque Matheus / Virginitas qualis / vel quanta sit hoc animalis / Exemplum dicat quod virgo vi sine vincit* (« Dieu s'est incarné, cela Mathieu l'écrit aussi. De quelle valeur est la virginité et de quelle grandeur, cet animal le dit par son exemple, à savoir, qu'une vierge vainc sans faire d'effort »). La présence de la licorne est donc à la fois la métaphore de la conception virginale de Marie et celle de l'Incarnation du Christ, *spiritualis unicornis*. Le médaillon avec l'homme ailé que porte Matthieu complète l'allégorie. Quant au modèle de la scène de la dame à la licorne, il doit très vraisemblablement être recherché dans un exemplaire de *Physiologus* ou de Bestiaire sans qu'on puisse toutefois savoir lequel. En tout cas, ce ne peut être le seul *Physiologus* vraisemblablement mosan conservé, le *Bruxellensis 10066-77*[22], daté de la fin du X^e^ ou du début du siècle suivant : l'illustration du chapitre consacré à la licorne est en effet trop différente (fol. 147r) (Fig. 6). Par contre, les vers léonins situés en marge des Évangiles d'Averbode suggèrent un exemplaire de traité dont le texte est accompagné d'une sorte de résumé à fonction mnémonique, parfois copié en tête des différents chapitres consacrés aux animaux[23].

Le frontispice de l'évangile selon Marc comporte également, dans nos deux manuscrits, une allégorie animale identique (Fig. 7 et 8). Elle est centrée sur le lion. Sans qu'on en soit surpris, les deux personnages nimbés qui, suivant les cas, encadrent ou surmontent le lion, tiennent des phylactères portant une inscription qui y fait allusion. Celle qui proclame *Facies leonis a dextris quatuor* (« Une face de lion sur la droite des quatre »), renvoie à un fragment du verset où Ézéchiel décrit sa vision. L'autre sur laquelle on lit *Ecce vicit leo de tribu Iude* (« Voici victorieux le lion de la Tribu de Juda ») correspond au verset apocalyptique (Ap. 5,5), où le lion est le Christ dont Marc a écrit la vie. Quant au lion lui-même, il tient entre les pattes une banderole sur laquelle figure *Vox clamantis in deserto* – citation liminaire de l'évangile de Marc (Mc 1,3), reprise à *Isaïe* 40, 3. C'est toutefois l'inscription de la marge inférieure du feuillet des Évangiles d'Averbode, *Imperium mortis / qui destruxit leo fortis* (« Le lion puissant qui détruisit l'empire de la mort »), qui éclaire la scène composée d'un lion et de deux petits qu'il est en train de ressusciter, en soufflant sur eux – suivant la croyance attestée dans le *Physiologus*, dont il a été question plus haut. Par contre, l'inscription de la marge de droite, *Progenies Jude Marci describitur ore* (« La descendance de Juda est décrite par la bouche de Marc »), est à première vue « *é*nigmatique car non seulement il n'y a rien de tel dans l'Évangile de Marc, mais le nom de Juda n'y apparaît jamais (…) »[24]. Sans doute faut-il y voir une référence directe au chapitre consacré au lion dans le *Physiologus*, qui s'y réfère trois fois[25]. On a donc affaire ici à des emprunts autant textuels qu'iconographiques à un exemplaire de *Physiologus* ou de Bestiaire[26]. Malheureusement, pas plus que pour la scène impliquant la licorne, nous n'en avons trouvé le modèle : dans ce cas non plus, celle qui figure dans le *Physiologus* de Bruxelles (fol. 140r) [27] ne peut être tenue pour tel. L'hypothèse d'un traité intégrant des résumés mnémoniques est par ailleurs renforcée par la présence de l'expression *leo fortis* qui figure dans l'un d'eux[28].

Nous ne nous attarderons pas sur les frontispices et en-têtes de Luc dont l'iconographie associant le sacrifice du bœuf à la Crucifixion est très classique, mais nous reviendrons sur celui de Jean qui subsiste uniquement dans la Bible de Floreffe[29] (Fig. 1 et 9). On peut toutefois supposer qu'il présentait une iconographie voisine dans les Évangiles d'Averbode, comme on l'a déjà dit. Pour nous en tenir à notre propos, on s'intéressera

---

[21] *Pusillus dicitur, propter Incarnationis humilitatem, de qua ipse dicit* : « *Discite a me quia mitis sum et humilis corde* ». Les auteurs médiévaux rendent souvent synonymes les termes rhinoceros, monoceros et unicornis. Sur la licorne principalement dans le Physiologus et les Bestiaires, voir Henkel 1976, p. 168-171, McCulloch 1960, p. 179-183. Étude monographique dans Einhorn 1976.

[22] Sur son illustration comprenant maintes allégories animales, voir Leclercq-Marx 2011 et 2018a.

[23] Se référer à Dines 2010, p. 53-54 où il est notamment question de la présence du vers *Virgo, uiri uires quae uincis tu sine uires* précédant le chapitre qui est consacré à la licorne, dans le Ms Oxford, Bodleian Library, 533, fol. 3r (Angleterre, dernier quart du XIII^e^ siècle).

[24] Hoyoux & Delcourt 1975, p. 28.

[25] Voir *supra*, n. 17.

[26] Sur le lion principalement dans le *Physiologus* et les Bestiaires, voir Henkel 1976, p. 164-167 et McCulloch 1960, p. 137-140.

[27] Leclercq-Marx 2011, p. 142-143 et fig. 2.

[28] Dines 2010, p. 63, n. 36, à propos des vers concernant le lion dans un autre bestiaire anglais du XIII^e^ siècle (le ms. Oxford, Bodleian Library, ms. Douce, 88 (II).

[29] Ce frontispice a été plus souvent commenté et reproduit que les autres. Voir notamment Neuss 1912, p. 235 ; Beitz 1930, p. 71, 89, 132 et fig. 12 ; Haacke 1974, p. 53-56 ; Hamburger 2002, p. 84-85 et fig. 69 ; Boespflug & Zaluska 2003, p. 19-20.

uniquement au groupe formé par Job et Moïse qui confrontent leur point de vue sur l'Ascension, de part et d'autre d'un aigle et de ses aiglons en vol[30]. Avec, sur leur phylactère respectif, en ce qui concerne Job, à droite, *Semitam ignoravit avis* (« L'oiseau ignore le sentier ») qui fait allusion à un passage du Livre de Job (Job 28,7) ; et en ce qui concerne Moïse, à gauche, *Sicut aquila provocans ad volandum pullos suos* (« Tel un aigle entraînant ses petits à voler »), en référence audit Cantique de Moïse, en Dt. 32,11, où se trouve l'origine de la comparaison. Mais le sens du passage est ici transformé. En effet, alors que dans le Deutéronome, on a affaire à une métaphore de la sollicitude de YHW envers son peuple et particulièrement envers Jacob (« Tel un rapace qui veille sur son nid, / plane au-dessus de ses petits ; / il (= YHW) déploie ses ailes et le prend, / il le soutient sur son pennage »), il est question ici de *l'apprentissage* du vol des aiglons par leur père. Ce serait finalement de peu d'importance si ce changement de sens nécessaire pour pouvoir l'associer à la fois à l'évangéliste Jean et à l'Ascension[31], figurée dans la partie supérieure, ne se trouvait pas pour la première fois chez le théologien liégeois Rupert de Deutz dans son Commentaire sur Matthieu, dont l'inscription reprend la terminologie : *Sicut aquila prouocans ad uolandum pullos suos, et super eos uolitans expandit alas suas, et assumpsit eos atque portauit in humeris suis*[32]. En effet, il est notoire que l'exégèse de Rupert a inspiré l'iconographie de miniatures mosanes[33] et c'est manifestement le cas ici. Sans qu'on en soit à vrai dire étonné, la représentation des rapaces n'est pas sans rappeler certaines illustrations de Bestiaires, comme l'une de celles du manuscrit Londres, British Library, Harley 4751, fol. 35v (Fig. 10), même s'il n'est jamais question dans leur texte d'aigles qui apprennent à voler à leurs petits. On notera néanmoins que ce type de composition ascendante peut, par association, appeler l'image de l'Ascension. Le lien entre les deux est sans doute à rechercher dans le fait que dans les Bestiaires, il est question de la capacité de l'aigle à voler très haut – ce qui est notamment illustré ici.

Reste à mettre en évidence la quadruple allégorie animale appliquée au Christ, désormais « classique » et dont Rupert a rappelé qu'il s'agit de « mystères » (*sacramenta*) qu'aucun chrétien ne peut ignorer[34]. Cette quadruple allégorie figure dans la marge supérieure et dans la marge latérale droite : *Facies quia quatuor uni / est homo nascendo vitulus qui fit moriendo ; qui leo surgendo, fit avis celum repetendo*. Car c'est elle, en fin de compte, qui a justifié la présence de la licorne, du bœuf, du lion et de l'aigle avec ses petits, que nous avons contextualisés. Et c'est également elle qui éclaire et justifie le mieux la présence, à l'origine, d'une Nativité, d'une Crucifixion, d'une scène liée à la Résurrection et d'une Ascension dans les deux manuscrits étudiés, de même que dans les Évangiles de Floreffe.

On l'aura compris, les allégories animales de nos manuscrits mosans sont exceptionnelles par leur présence appuyée et leurs résonnances multiples. Elles relèvent autant d'une exégèse religieuse séculaire que d'emprunts directs au *Physiologus* et aux Bestiaires, comme d'ailleurs leurs mises en image. Leur extraordinaire richesse plaide en faveur d'un milieu particulièrement cultivé dans lequel l'œuvre de Rupert était familière et où était à l'évidence conservé un exemplaire de *Physiologus* ou d'un Bestiaire. Malheureusement, aucun inventaire de bibliothèque conservé à ce jour ne fait état d'un ouvrage qui aurait pu influencer leur illustration, ni à Liège, ni dans aucune abbaye située en région mosane, du moins au XII[e] siècle. Quoi qu'il en soit, le lien avec Rupert qui professa dans l'abbaye de Saint-Laurent, de même que la présence du *Physiologus* de Bruxelles qui y semble attestée dès la fin du XI[e] siècle[35], plaident en faveur de l'origine liégeoise de la Bible de Floreffe et sans doute aussi des Évangiles d'Averbode et de Floreffe. En tout cas, le souvenir du grand théologien dut être encore plus vivace à Liège qu'ailleurs et, particulièrement, à l'abbaye Saint-Laurent. Quant à l'intérêt pour l'allégorie animale qui s'exprime dans les en-têtes évangéliques de nos manuscrits, on peut peut-être y voir la fin d'une tradition dont l'arrivée du *Physiologus* ottonien de Bruxelles marque le début.

---

[30] Sur l'aigle principalement dans le *Physiologus* et les Bestiaires, voir Henkel 1976, p. 164-167 et McCulloch 1960, p. 137-140.

[31] Sur l'association de Jean avec une scène d'Ascension, voir Deshman 1997 et Hamburger 2002, p. 83-93, *passim*.

[32] Rupert de Deutz, *Comment. in Matth.* 1 (éd. Haacke 1979, p. 12) : « (…) Comme l'aigle apprenant à voler à ses petits, il étend ses ailes au-dessus d'eux en volant, et les élève et les porte sur ses épaules ». Cette comparaison fut significativement développée dans le sermon *De Ascensione Domini*, contenu dans le *Speculum Ecclesiae* d'Honorius Augustodunensis, qui doit beaucoup à Rupert (PL 172, 1854, col. 958) : (…) *cum vero pullos suos ad volandum provocat, super eos volitans et alas suas expandens, in remigium alarum suarum assumit, ad volandum instruit. Sic Christus omnibus sanctis sublimius alta coelorum penetravit dum eum Pater prae omnibus angelis in dextera sua exaltavit.*

[33] Déjà Neuss 1912, not. p. 235 (en ce qui concerne le frontispice de Jean), relayé par Beitz 1930, p. 71 et 89, et les auteurs récents, même si certains nuancent l'ampleur de cette influence ; synthèse dans Deremble 1992, p. 730-731.

[34] Rupert de Deutz, *Comment. in Matth.* 1 (éd. Haacke 1979, p. 7) : (…) *quattuor nobis sacramenta pietatis necessario credenda proposuit, scilicet incarnationis siue natiuitatis, passionis, resurrectionis, ascensionis, quorum nullum christiano ignorare licuit umquam aut licebit*, comme le rappellent Boespflug & Zaluska 2003, p. 4.

[35] Babcock 2017, p. 26-27 (avec bibliographie antérieure).

BIBLIOGRAPHIE

Ambroise, *Traité sur l'Évangile de saint Luc* (éd. et tr. Tissot G., Sources chrétiennes, 45, Paris, 1956).

Augustin, *In Iohannis Evangelium Tractatus CXXIV*, 36, 5 (éd. Willems R., Corpus christianorum. Series latina, 36, Turnhout, 1954).

Babcock R. G., 2017, *The Psychomachia Codex from St Lawrence (Bruxellensis 10066-77) and the Schools of Liège in the Tenth and Eleventh Centuries* (Bibliologia : elementa ad librorum studia pertinentia, 42), Turnhout.

Beitz E., 1930, *Rupertus von Deutz, seine Werke und die bildende Kunst,* Cologne.

Boespflug F & Zaluska Y., 2003, Le Prologue de l'Évangile de saint Jean dans l'art médiéval (IX^e^-XIII^e^ siècles) : l'image comme commentaire, in : *Folia Historiae Artium* 8-9, p. 11-45.

Bogaert P.-M., 2008, *Biblia sacra*, dite « Bible de Lobbes » : observations sur les textes bibliques et parabibliques. 1 : Le poème de Théodulphe, in : Maillard-Luypaert M. (éd.), *Séminaire de Tournai : histoire, bâtiments, collections*, Louvain, p. 80-81.

Broucke C., 2014, Plaque de croix typologique « Le Triomphe d'Héraclius », in : George P. (éd.), *Orfèvrerie mosane XII^e^ et XIII^e^ siècle : l'œuvre de la Meuse*, Liège, 2014, p. 80-83.

Cahn W., 1982, *La Bible romane : chefs d'œuvres de l'enluminure*, Fribourg.

Chapman G., 1991, The Floreffe Bible revisited : with a Summary Description of Mosan Manuscripts with Annals, in : *Manuscripta* 35, p. 96-137.

Dines I., 2010, Mnemonic Verses in Medieval Bestiaries, in : *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society* 22, p. 50-64.

Deremble J.-P., 1992, Formes typologiques en pays de Rhin et de Meuse à l'époque romane, in : *Revue du Nord : histoire et archéologie, nord de la France, Belgique et Pays-Bas* 74, p. 729-747.

Deshman R., 1997, Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in early Medieval Images, in : *Art Bulletin* 79, p. 518-546.

Durand J., 2013, Quatre plaques de parement d'une croix typologique, in : Descatoire C. & Gil M. (éds.), *Une renaissance : l'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris, p. 86-87.

Einhorn J. W., 1976, Spiritalis Unicornis*: das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters* (Münster, Mittelalter-Schriften, 13), Munich.

Gevaert s., 1935a, Le modèle de la Bible de Floreffe, in : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 5, p. 17-25.

Gevaert S., 1935b, L'origine de la Bible d'Averbode (*sic*), in : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 5, p. 213-219.

Gil M., 2013, Évangéliaire d'Averbode, in : Descatoire C. & Gil M. (éds.), *Une renaissance : l'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris, p. 78.

Grégoire le Grand, *Homélies sur Ézéchiel* (éd. et tr. Morel C., Sources chrétiennes, 327, Paris, 1986).

Haacke R., 1974, *Programme zur bildenden Kunst in den Schriften Ruperts von Deutz* (Siegburger Studien, 9), Siegbourg.

Hamburger J. F., 2002, *St. John the Divine: the Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley.

Henkel N., 1976, *Studien zum Physiologus im Mittelalter* (Hermaea. Germanische Forschungen. N.F., 38), Tübingen.

Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae.* Sermon *De Ascensione Domini* (PL 172, 1854, col. 958).

Hoyoux J. & Delcourt M., 1975, *L'Évangéliaire d'Averbode manuscrit conservé à la Bibliothèque générale de l'Université de Liège* (Bibliotheca universitatis leodiensis, 30), Liège.

Isidore de Séville, *Etymologies : Livre XII* (éd. et tr. André J., Auteurs latins du Moyen Âge, Paris, 1986).

Köllner H., 1973, Zur Datierung der Bibel von Floreffe: Bibelhandschriften als Geschichtsbücher?, in : *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400. 2: Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Austellung und des Katalogs*, Cologne, p. 361-376.

Kötzsche D., 1973, Zum Stand der Forschung der Goldeschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebiet, in : *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400. 2: Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Cologne, p. 191-236.

Leclercq-Marx J., 2008, Les initiales historiées : quelques hypothèses et apports nouveaux : l'iconographie, in : Maillard-Luypaert M. (éd.), *Autour de la « Bible de Lobbes » (1084) : les institutions, les hommes, les productions* (Cahiers du Centre de recherches en histoire du droit et des institutions, 28), Bruxelles, p. 169-188.

Leclercq-Marx J., 2011, L'illustration du *Physiologus* grec et latin, entre littéralité et réinterprétation de l'allégorie textuelle : le cas du *Bruxellensis 10066-77* et du *Smyrneus B. 8* (détruit), in : Heck C., *L'allégorie dans l'art du*

Moyen Âge : formes et fonctions : héritages, créations, mutations (Les études du RILMA), Turnhout, p. 141-155.

Leclercq-Marx J., 2016, Allégories animales et symboles des évangélistes : une histoire complexe et son incidence sur l'image médiévale : les principaux jalons, in : Peperstraete S. (éd.), *Animal et religion* (Problèmes d'histoire des religions, 22), Bruxelles, p. 113-128.

Leclercq-Marx J., 2018a, Une transposition exemplaire : à propos du rapport entre texte et illustration dans le *Physiologus de Bruxelles* (ms. KBR 10066-77, Meuse ?, fin du X^e siècle), in : Draelants I. & Zucker A. (éds.), *On ancient Physiologus and its Medieval Transmission* (RursuSpicae, 12).

Leclercq-Marx J., 2018b, Le *Physiologus*, source d'inspiration pour l'art et la littérature du haut Moyen Âge central : quelques exemples et pistes de réflexion, in : *Reinardus: Yearbook of the International Reynard Society* 30, p. 124-155.

Maillard-Luypaert M. (éd.), 2008, *Autour de la « Bible de Lobbes » (1084) : les institutions, les hommes, les productions* (Cahiers du Centre de recherches en histoire du droit et des institutions, 28), Bruxelles.

Mareschal V., 1997, *Un témoin latin illustré du X^e siècle du Physiologus : le Bruxellensis 10066-77* (UCL. Mémoire de maîtrise), Louvain-la- Neuve.

Masai F., 1960, Les manuscrits à peintures de Sambre et Meuse aux XI^e et XII^e siècles : pour une critique d'origine plus méthodique, in : *Cahiers de civilisation médiévale* 3/2, p. 169-189.

McCulloch Fl., 1960, *Mediaeval Latin and French Bestiaries*, Chapel Hill.

Neuss W., 1912, Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts, in : *Beiträge zur Geschichte des alten Mönchtums und des Benediktinerordens* 1-2, Münster-en-Westphalie.

Opsomer-Halleux C., 1989, Les Évangiles d'Averbode, in : Opsomer-Halleux C. (éd.), *Trésors manuscrits de l'Université de Liège*, Bruxelles, p. 20.

Opsomer C., 2007, Le livre manuscrit : image et écriture (1000-1200), in : Van den Bossche B. (éd.), *L'art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XI^e au XIII^e siècle*, Liège, p. 185-199.

Payne A., 1990, *Medieval Beasts*, Londres.

Rupert de Deutz, *De gloria et honore filii hominis super Mattheum* (éd. Haacke H., Corpus christianorum. Continuatio mediaevalis, 29, Turnhout, 1979).

Smeyers M., 1998 (tr. fr. Verboomen, M.), *L'art de la miniature flamande du VIII^e au XVI^e siècle*, Tournai.

Stiennon J., 1972, « Bible de Floreffe » et « Évangéliaire d'Averbode», in : Stiennon J. & Lejeune R. (éds.), 1972, *Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400*, Bruxelles, p. 297 et 298-299.

von Euw A., 1972, « Évangéliaire de Floreffe », in : Stiennon J. & Lejeune R. (éds.), 1972, *Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400*, Bruxelles, p. 298.

Fig. 1. – Bible de Floreffe (Londres, British Library Add. MS. 17 737-38, fol. 199r), frontispice de Jean
(© British Library, London).

Fig. 2. – Bible de Lobbes (Tournai, Séminaire, Cod. 1, fol. 225r), Vision d'Ézéchiel
(© IRPA-KIK, Bruxelles).

Fig. 3. – Plaque de parement de croix typologique (Meuse, c. 1160-1170) (Paris, Musée du Louvre), Cherubim (d'après Durand 2013, p. 87 – détail).

Fig. 4. – Bible de Floreffe (Londres, British Library Add. MS. 17 737-38, fol. 168r), frontispice de Matthieu (© British Library, London).

Fig. 5. – Évangiles d'Averbode (Liège, Bibliothèque de l'Université, 363C, fol. 17v), En-tête de Matthieu (© ULiège-Réseau des bibliothèques).

Fig. 6. – Physiologus de Bruxelles (Bruxelles, KBR, 10066-77, fol. 147r), illustration du chapitre consacré à la licorne (© Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles).

Fig. 7. – Bible de Floreffe (Londres, British Library Add. MS. 17 737-38, fol. 179v), frontispice de Marc (© British Library, London).

Fig. 8. – Évangiles d'Averbode (Liège, Bibliothèque de l'Université, 363C, fol. 57r), en-tête de Marc (© ULiège-*Réseau des bibliothèques*).

Fig. 9. – Bible de Floreffe (Londres, British Library, Add. MS. 17 737-38, fol. 199r), frontispice de Jean (détail) (© British Library London).

Fig. 10. – Bestiaire (Londres, British Library, Harley Ms. 4751, fol. 35v) (d'après Payne 1990, p. 62).

Un artiste « mosan » à l'abbaye de Saint-Bertin au XII^e siècle ? L'œuvre du Maître de Zacharie le Chrysopolitain

Frédéric Tixier

« Au noble monastère et à la maison royale
Que saint Bertin fonda au monde sans égale ! »[1]

Résumé – *Au sein du fécond scriptorium de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, un habile enlumineur – que l'on dénomme le Maître de Zacharie le Chrysopolitain (d'après le manuscrit 30 de Saint-Omer) – a décoré de nombreux manuscrits sous l'abbatiat de Godescalc (1163-1176). Ces ouvrages, dont quinze sont aujourd'hui conservés, forment un ensemble cohérent caractérisé par une ornementation entièrement réalisée à la plume noire, parfois rehaussée de quelques touches de couleurs. L'art du miniaturiste, à la fois expressif et élégant, alterne entre des motifs iconographiques issus du répertoire roman traditionnel et des compositions plus originales, d'inspiration théologique ou exégétique. De même, son style semble fortement influencé par l'enluminure, l'orfèvrerie ou encore la sculpture d'entre Seine et Rhin : ce qui conduit à discuter une probable origine mosane de cet artiste de premier plan.*

Samenvatting – *In het productieve scriptorium van de Sint-Bertinusabdij in Sint-Omaars (Saint-Omer) werden ten tijde van abt Godescalc (1163-1176) talrijke manuscripten verlucht door een bedreven illustrator die men de Meester van de Zacharias Chrysopolitanus noemt (naar manuscript 30 van Sint-Omaars). Deze werken, waarvan er vandaag vijftien bewaard bleven, vormen een samenhangend geheel dat gekenmerkt wordt door illustraties die volledig met zwarte inkt verwezenlijkt werden, soms opgehoogd met enkele kleuren. De miniatuurkunst die expressief en elegant is, wisselt iconografische motieven ontleend aan het traditioneel Romaans repertorium af met meer originele composities van theologische en exegetische inspiratie. Bovendien lijkt de stijl van de miniaturist sterk beïnvloed te zijn door de miniatuurkunst, edelsmeedkunst en ook de beeldhouwkunst van tussen Seine en Rijn. Een vermoedelijke Maaslandse herkomst van deze belangrijke kunstenaar kan hierdoor betwist worden.*

« Monastère des monastères »[2] du nord de la France, l'abbaye bénédictine de Saint-Bertin à Saint-Omer est fondée au milieu du VII^e siècle par trois religieux, Bertin, Mommelin et Ebertramne afin de rechristianiser la vaste région de la Morinie et lutter contre le paganisme[3]. Bénéficiant de nombreux soutiens tant religieux que laïcs, l'abbatiale connaît alors une première période d'expansion. Cet important foyer culturel devient d'ailleurs une halte obligée pour tout voyageur désirant se rendre sur le continent ou bien en partance pour les îles anglo-saxonnes[4]. Dès le VIII^e siècle, un scriptorium semble être actif à Saint-Bertin dont la production reflète le style dit « franco-insulaire », mêlant aux motifs de tradition carolingienne des apports anglais[5]. Autour de l'an mil, l'enluminure bertinienne est dominée par l'abbé Odbert (987-1000), lui-même auteur de nombreux décors de manuscrits[6]. Son style, profondément éclectique, reflète les multiples influences de son temps : l'Ecole anglaise dite « de Winchester », des motifs antiquisants issus de l'héritage carolingien ou encore d'inspiration ottonienne. À sa mort, la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Bertin compte parmi les plus importantes de son époque[7].

Une seconde renaissance dans l'histoire du scriptorium du monastère intervient sous l'abbatiat de Godescalc (1163-1176). Originaire de l'abbaye d'Ham-en-Artois, ce brillant lettré fait recopier plusieurs textes

[1] *Polygraphie audomaroise* de 1633 par Guillaume de Le Nort, maistre ès-arts libéraux (bibl. de Saint-Omer, inv. 5169).
[2] Cette appellation apparaît au cours du XII^e siècle. Voir De Laplane 1854, p. XVI.
[3] Heuclin 2000, p. 19-30, notamment p. 26.
[4] L'abbaye de Saint-Bertin possédait de nombreuses terres dans le comté de Kent. Oursel, Deremble-Manbès & Thiébaut 1994, p. 267. Cf. également Meriaux 2012, p. 9-18.
[5] Deremble 2000, p. 13-23.
[6] Oursel, Deremble-Manbès & Thiébaut 1994, p. 268-290 et Gameson 2000, p. 187-198.
[7] Sur l'importante collection de manuscrits du monastère de Saint-Bertin, voir Lesne 1938, p. 236-238 ainsi que l'inventaire des manuscrits de l'institution ecclésiastique (le *Brevis annotatio* daté du début du XII^e siècle) dans Derolez 1979, p. 232-233.

religieux et exégétiques, à l'instar des écrits de Gilbert de la Porrée. Ainsi, un passage du cartulaire de l'abbaye évoque les nombreuses commandes artistiques et littéraires du puissant abbé :

> « [En l'année 1163] Godescalc fit placer dans le cloitre une fontaine en bronze d'un somptueux travail (…). Il offrit également à la bibliothèque divers ouvrages dont le Décret de Gratien, les œuvres d'Hugues de Saint-Victor, les gloses de Maître Gilbert de la Porrée, et de Me Pierre Lombard sur les épîtres de Paul, et plusieurs autres ouvrages sur l'histoire évangélique et scholastique (…) »[8].

Deux textes – l'histoire évangélique et le Décret de Gratien – ont pu être identifiés puisqu'il s'agit des manuscrits 30 et 453 de la bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer (Fig. 1 & 2)[9]. Ces derniers ont également été enluminés par un même artiste, que l'on dénomme sous le nom de convention de Maître de Zacharie le Chrysopolitain[10]. Quinze manuscrits décorés de la main même de l'enlumineur sont aujourd'hui répartis entre les bibliothèques de Saint-Omer et de Boulogne-sur-Mer[11], à la suite des divers aléas historiques post-révolutionnaires[12]. Il convient également d'évoquer un deuxième ensemble de manuscrits, non décorés par le Maître mais fortement influencés par ce dernier : tous ont d'ailleurs été réalisés pour l'abbaye cistercienne de Clairmarais[13], distante de quelques kilomètres de Saint-Bertin. Sans délaisser la couleur, le style graphique et élégant de l'artiste bertinien se caractérise par des dessins aux traits sûrs et vigoureux, des personnages dont les drapés souples sont signifiés par de petits traits de plume dits « en éventail », une attention portée au rendu des détails et une quête de naturalisme parfois teintée d'humour[14]. Au sein du corpus, le manuscrit 30 de Saint-Omer possède le plus grand nombre d'enluminures réalisées par le Maître avec ses cent quatre-vingt douze initiales ornées ou historiées[15]. Le texte est la copie d'un commentaire sur l'harmonie évangélique de Tatien, rédigé par Zacharie le Chrysopolitain, un chanoine prémontré de l'abbaye de Laon, actif dans la première moitié du XII^{e} siècle[16]. Au folio 57, le prologue de l'Évangile selon Jean débute par une curieuse représentation trinitaire (Fig. 3). En effet, l'enlumineur a fait figurer à l'intérieur même de la première lettre du *I(n) principio*, les trois personnes divines avec la même physionomie mais avec des attributs différents, entourées par les évangélistes et le Tétramorphe[17]. La présence d'une Trinité triandrique[18] s'avère extrêmement rare dans le nord de la France en cette seconde moitié du XII^{e} siècle. De plus, elle apparaît très éloignée des préoccupations du Maître qui délaisse volontiers les représentations théologiques au profit de motifs ornementaux. Selon Maurits Smeyers, « cette composition inhabituelle insiste sur l'idée que les Évangiles trouvent leur fin dans une interprétation de la Trinité »[19]. De fait, les représentations christiques, prises séparément, restent conventionnelles, tandis que, associées entre elles, elles constituent indéniablement un « monument curieux pour l'iconographie chrétienne »[20]. Elles semblent mettre l'accent sur les trois aspects de la Divinité, à savoir le Souverain, le Sauveur et le Créateur, réalisant en quelque sorte une « synthèse imagée » du *Mysterium Fidei*[21]. Outre cette représentation atypique, quelques autres initiales historiées peuvent être évoquées, à l'instar de l'initiale « B » du folio 140v du manuscrit 12 de Saint-Omer (*Moralia*

---

[8] *Fecit (Godescalcus abbas Sancti Bertini) et lavatorium eneumn fusoria arte sumptuose elaboratum… Decreta Gratiani, libros magistri Ugonis de Sancto Victore, glosas magistri Gisleberti et magistri Petri Langobardi super Epistolas Pauli, hystoriam evangelicam et scolasticam et quosdam alios Sacre Scripture libros, sicut in librariis nostris apparet, scribi fecit.* Guerard 1841, p. 340-341.

[9] Ces identifications ont pu être menées grâce à l'aide de collègues de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes de Paris, à savoir Patricia Stirnemann, Claudia Rabel et Nicole Bériou : qu'elles trouvent ici mes plus vifs remerciements. Sur le manuscrit 453, cf. Stirnemann 2013, p. 95.

[10] Dit également Zacharie de Besançon. Colette Deremble fut l'un des premiers chercheurs à proposer cette dénomination en référence au texte du manuscrit le plus orné du corpus, à savoir le manuscrit 30 de Saint-Omer. Deremble 1995, t. I, p. 290.

[11] Cf. Annexe 1. Sur les manuscrits de Boulogne-sur-Mer, cf. Heliot 1934, p. 3-35.

[12] Sur l'histoire de la dispersion d'une partie du fonds à la Révolution française, cf. Bled 1912-1913, p. 197-232.

[13] De Laplane 1863. Plus récemment, cf. Dohrmann, Baudin & Veyssière 2015 p. 358-359.

[14] Cf. Descatoire & Gil 2013, p. 121-122.

[15] Sur ce manuscrit, cf. tout d'abord Cahn 1996, p. 137-139 et Tixier 2004.

[16] Sur ce texte et sa tradition iconographique, cf. Tixier 2010, p. 111-135.

[17] Voir notamment Springer 1976, p. 32-33 et plus récemment, voir Boespflug & Zaluska 2004, p. 42 ainsi que [Valenciennes] 2007, cat. 6, p. 42.

[18] Cf. tout d'abord D'Archille 1991, p. 49-73, notamment p. 62, n°25 ; Boespflug 2011, p. 170-172 et Boespflug 2012, chap. X.

[19] Smeyers 1998, p. 78, fig. 36.

[20] Voir [CGMBPF] 1861, p. 25.

[21] Kovacs 1992, p. 54.

in Job de saint Grégoire, t. 2) avec l'épisode de Job sur son tas de fumier[22], un saint Mathieu (ou un copiste ?) écrivant l'Évangile (fol. 54, ms. 30), un saint Paul enseignant (folio 1, ms. 78) ou encore une *disputatio* entre deux saints, accompagnés d'anges et de la colombe du Saint-Esprit (Fig. 4), début du cinquième livre du *De trinitate* de saint Augustin[23] (ms. 73, fol. 45r). Un beau portrait de saint Grégoire apparaît au frontispice du premier volume des *Moralia in Job* (ms. 12, fol. 1r). Le pontife est représenté nimbé et assis à un large pupitre, en train d'écrire son exégèse (Fig. 5). Il a entre les mains le couteau et le calame. Sortant des nuées, une colombe lui présente, dans son bec, un phylactère non inscrit : allusion à la légende selon laquelle saint Grégoire aurait été inspiré par le Saint-Esprit. L'expressivité du personnage est saisissante : ses yeux aux sourcils épais fixent attentivement l'envoyé divin ; sa barbe et sa chevelure tonsurée sont rendues par de petites touches de plume dans un réel souci de naturalisme ; plusieurs rides d'expression apparaissent même aux contours de la bouche et dans le cou ; le rendu précis du coussin et des drapés de la tunique participe de l'art du Maître sans oublier sa petite touche d'humour avec la représentation de l'encrier à l'allure monstrueuse[24]. Par ailleurs, la grande majorité des lettrines s'inspire de motifs décoratifs empruntés à un répertoire iconographique roman et pour lesquels le dessinateur bertinien laisse libre cours à son imagination. « Le principe kaléidoscopique de la métamorphose des êtres »[25] est alors poussé à son paroxysme : un corps ailé et sinueux emprunté à la morphologie courante du dragon, un long cou surmonté d'une tête humaine, à l'allure quelque peu satirique, et une queue terminée par plusieurs éléments floraux ou foliacés constituent un schéma récurrent dans l'art de l'enlumineur. Au vu du nombre conséquent de lettrines ornées, l'artiste semble avoir utilisé quelques poncifs. Ainsi, plusieurs lettres « A » sont identiques, chacune constituée du corps d'un dragon qui se contorsionne pour former le premier jambage et de rinceaux végétaux pour la barre transversale[26]. Enfin, les thèmes antiques ne sont pas oubliés : palmettes, feuilles d'acanthe, sirènes à queue bifide ou joueuses de l'aulos, griffons, dragons ou encore combat de centaures reviennent fréquemment dans le vocabulaire artistique du Maître de Zacharie le Chrysopolitain (Fig. 1 & 6). Ce dernier aime également dessiner le corps humain, qu'il revêt d'amples drapés ou bien qu'il représente dans son entière nudité. Sa bonne connaissance de l'anatomie humaine lui permet de suggérer les détails des côtes à l'allure saillante, des muscles ou encore des cheveux et des poils (Fig. 7). De plus, l'homme n'est jamais « portraituré » de façon passive. La plupart du temps, il apparait en train de chevaucher un monstre, de combattre un ours à la force de ses bras ou encore de pourfendre de son épée une créature fantastique, telle l'enluminure du folio 131 du manuscrit 30 de Saint-Omer, une rare et belle représentation d'une nudité (asexuée) dans le nord de la France en cette seconde moitié du XII^{e} siècle.

Sans complètement annihiler l'influence de l'art ottonien et du *Channel Style* anglo-saxon, l'apport des œuvres produites dans les régions d'entre Seine et Rhin – qu'il s'agisse de productions enluminées, d'orfèvrerie ou encore de sculptures – semble être déterminant dans la formation du style du dessinateur de Saint-Bertin. Certes, celui-ci n'est pas le premier enlumineur à faire usage du trait d'encre noire, parfois rehaussé de grands aplats de couleurs dans la décoration de manuscrits. Dès les années 1130-1140, l'artiste du tome II de la Bible de Bonne-Espérance[27], aujourd'hui conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles (ms. 2524), opte pour un contour métallique de ses personnages, suggère les plis des drapés par de petits traits de plume en éventail, et dessine de larges feuilles d'acanthe épanouies au sein de multiples rinceaux ; autant d'éléments qui ne sont pas sans rappeler, quelques décennies plus tard, l'art du maître bertinien. Des parallèles similaires peuvent être proposés avec plusieurs enluminures issues d'un traité de pharmacopée conservé à la *British Library* de Londres (ms. Harley 1585), daté du milieu ou troisième quart du XII^{e} siècle, tantôt attribué à la Champagne[28], tantôt à la région mosane (Fig. 8)[29] : on y retrouve le même profil accusé des personnages aux sourcils marqués formant un « V » avec l'arête du nez, le menton souligné, l'utilisation de petits traits de plume fins dans les plis des drapés pour évoquer le volume du corps ou encore l'enchevêtrement des rinceaux terminés par de larges feuilles d'acanthe aux bords charnus. D'autres rapprochements peuvent être proposés avec des enluminures issues des *scriptoria*

[22] Durand 1981.
[23] Cf. Stutzmann 2015, notice 2, p. 6.
[24] Lafont 2013, p. 55-75.
[25] Formule empruntée à Mme Colette Deremble. Oursel, Deremble-Manbes & Thiebaut 1994, p. 292.
[26] Cf. par exemple les folios 145v du manuscrit 30 et 2v du manuscrit 220 de Saint-Omer.
[27] Sur ce manuscrit, voir Klemm 1973, p. 95-96, Lapière 1981, p. 194 et 342, Tondreau 1973, Fig. 4 et enfin Cahn 1982, p. 214, fig. 177, notice 42.
[28] Voir la figure 84 dans Sauerlander 1958, p. 141 et ss ainsi que Grodecki 1963, p. 129-141.
[29] Sur ce manuscrit, cf. tout d'abord Legner 1972, t. 1, p. 269 et t. 2, p. 213. Plus récemment Recht 2007, n° IV.9, p. 278-279.

des abbayes de Saint-Jacques et de Saint-Laurent de Liège[30] : certains décors des manuscrits liégeois (?) partagent – avec l'art du Maître de Zacharie le Chrysopolitain – de nombreux points communs, en particulier dans la manière de concevoir la lettrine, le goût pour les feuillages lovés dans des rinceaux et la minutie dans le rendu des détails, comme le montrent les initiales « Q » et « E » d'une *Cité de Dieu* de saint Augustin (ms. B. R. 9137, fol. 42) ou celle d'un recueil de sermons de saint Bernard et de Guerric de Tournai (ms. B. R. 9645-49) ; deux manuscrits datés des années 1160-1170 et aujourd'hui conservés à la Bibliothèque royale de Bruxelles[31]. En effet, la comparaison entre la figure de la Vierge dans le manuscrit des sermons (fol. 43) et les personnages féminins des *Moralia in Job* du dessinateur bertinien (ms. 12, t. 2) fait apparaître des similarités dans la représentation des visages, notamment la formation du nez et du menton, ce dernier étant toujours suggéré par un petit trait de plume concave.

Par ailleurs, le Maître de Saint-Bertin aime à décorer de bandeaux de pierres précieuses les orfrois des vêtements de ses personnages, les bagues des lettrines ou des colonnettes, à l'instar des bordures des boucliers. La présence de larges traits d'encre noire, pour figurer les contours des figures insérées dans des demi-médaillons, suggèrent que l'artiste fut influencé par les techniques d'orfèvrerie de la région rhéno-mosane, à moins qu'il ne fût lui-même formé aux arts du métal[32]. Dès les années 1980, Helmut Buschhausen a d'ailleurs mis en relation les dessins de l'artiste bertinien avec l'ambon de Klosterneuburg, célèbre œuvre émaillée de Nicolas de Verdun (avant 1181) : la mise en parallèle du visage de « la Vierge à *l'imageo clipeata* »[33] de l'enlumineur (ms. 12, t. 2, folio 84v) avec celui de la reine de Saba présente sur la pièce orfévrée s'avère particulière éclairante[34]. De même, l'épisode de Samson et le lion, sur l'ambon, est repris – mais de façon inversée pour l'animal – dans une lettrine du Maître de Zacharie le Chrysopolitain (ms. 95, folio 150). Les contours métalliques de ses personnages ne sont d'ailleurs pas sans évoquer le décor du pied de croix de Saint-Bertin, aujourd'hui conservé au musée Sandelin de Saint-Omer (Fig. 9) ; une œuvre datée des années 1175-1180 et sans doute d'origine audomaroise (atelier de Saint-Bertin ?) ou liégeoise (?)[35]. Et que dire de la manière du dessinateur d'orner ses colonnettes, à la façon d'un émailleur rhénan ou mosan ! Enfin, il s'avère intéressant de rapprocher la position du Christ central de la Trinité triandrique du folio 57 du manuscrit 30 de Saint-Omer (Fig. 3) avec celle d'une *Majesta Domini* présente sur une plaque de reliure orfévrée d'un évangéliaire des années 1170 conservée au musée Schnütgen de Cologne : les postures, les attributs et la physionomie des deux personnes divines apparaissent parfaitement identiques[36]. Ainsi, le maître bertinien partage avec les artisans du métal le même vocabulaire iconographique et ornemental, en particulier un goût certain pour les larges feuillages épanouis dans lesquels apparaissent d'imposantes grappes de fruits grenus, véritable leitmotiv des crêtages des grandes châsses rhéno-mosanes des années 1200[37]. Un dernier aspect de l'art du Maître de Zacharie le Chrysopolitain doit encore être souligné : celui de sa connaissance des grands chantiers monumentaux de son temps. En effet, des parentés stylistiques sont perceptibles entre plusieurs œuvres de l'enlumineur bertinien et certaines statues du portail nord de la cathédrale de Mantes, notamment avec le Christ du tympan[38]. Les positions des personnages et la représentation des drapés des vêtements mettent en évidence un jeu d'influences mutuelles. Ce rapprochement entre la sculpture monumentale et l'œuvre du dessinateur de Saint-Bertin apparaît encore plus convaincant si l'on compare ses différentes représentations d'initiales « I » – traitées sous la forme de grandes figures foulant à leurs pieds le symbole du mal[39] – avec l'émergence des premières statues-colonnes des porches des cathédrales … Il convient donc de ne pas sous-estimer l'influence d'un vocabulaire ornemental issu du premier art gothique d'Ile-de-France dans la formation du style de l'artiste audomarois. Plusieurs comparaisons avec la sculpture

[30] On notera que l'abbaye de Saint-Bertin et celle de Saint-Laurent de Liège étaient liées par leur commune appartenance à la réforme de Saint-Vanne. Sur les liens entre la réforme de Richard de Saint-Vanne et les *scriptoria* du nord de la France (dont Saint-Bertin) et des Flandres, cf. Reilly 2006.

[31] Lapière 1981, fig. 87, 88, 166, 367 et 382-383.

[32] Oursel, Deremble-Manbès & Thiébaut 1994, p. 292.

[33] Bolten 1937, p. 9-131.

[34] Buschhausen 1980, p. 105 ; Buschhausen 1974, p. 8 et enfin Buschhausen 1975, p. 121.

[35] Inv. 2800 bis. En dernier lieu, cf. Descatoire & Gil 2013, cat. 47, p. 114-115.

[36] Schnitzler 1962, p. 46-49.

[37] Cf. par exemple un fragment d'un crêtage de châsse du musée de Cluny (inv. cl. 23316) dans Taburet-Delahaye 1989, notice 3 p. 39. Voir également Riand 2008.

[38] Sauerlander 1958, p. 140, fig. 81 et Sauerlander 1959, p. 53-69.

[39] Cf. par exemple les folios 84v et 154 du tome II du ms. 12 de Saint-Omer. Pour d'autres comparaisons avec l'Ile-de-France, cf. Berné & Plagnieux 2018, notamment p. 117-129.

champenoise[40] ou rhéno-mosane peuvent également être soulignées, qu'il s'agisse de chapiteaux, ou d'éléments de chancel provenant de Liège ou du milieu colonais. On observe alors un vif intérêt pour un important décor perlé qui se déploie au sein de larges tiges feuillagées et dans lesquelles émergent des dragons recourbés dévorant des grappes de fruits grenus : autant de motifs iconographiques qui sont récurrents dans les dessins du Maître de Zacharie le Chrysopolitain et qui plaident, comme l'a suggéré à juste titre Marc Gil, pour l'existence de carnets de modèles[41].

En dernier lieu, la question de la postérité de l'art de l'enlumineur de Saint-Bertin doit être posée. Plusieurs manuscrits du corpus ont dans leur marge des dessins à la mine de plomb qui semblent être des essais d'imitation d'élèves et/ou de suiveurs[42]. Si l'on ne peut être certain que l'artiste ait constitué une « école » au sein du *scriptorium* de l'abbatiale, plusieurs décorations de manuscrits – contemporains ou légèrement postérieurs aux années 1175-1180 – paraissent être directement influencés par le maître. Malgré un trait de plume moins assuré, cinq manuscrits constituent aujourd'hui un « deuxième cercle » autour du dessinateur, dont plusieurs ouvrages réalisés pour l'abbaye cistercienne de Clairmarais, reconnaissables à leur reliure en peau blanche et à la présence de l'ex-libris « Sancte Marie de claromaresch »[43]. On y retrouve un goût identique pour les monstres hybrides, les thèmes d'inspiration antique (centaures, sirènes, dragons), les larges rinceaux végétaux surmontés de bagues ou encore les fonds colorés bleu et vert. En revanche, le motif d'entrelacs issu du monde insulaire n'apparaît jamais dans les dessins du maître de Saint-Bertin alors que ses suiveurs et/ou élèves l'ont beaucoup utilisé. Parmi ces derniers, une personnalité se dégage du lot : il s'agit du dessinateur d'une rose des vents présente en frontispice du manuscrit 642 de Saint-Omer, une copie des *Étymologies* d'Isidore de Séville pour l'abbaye de Clairmarais (Fig. 10)[44]. Le trait d'encre noire sûr et précis, la fossette du menton, les profils marqués des visages ou encore les plis des vêtements soulignés par des traits de plume parallèles renvoient de façon incontestable au style du Maître de Zacharie le Chrysopolitain, sans pour autant lui en être complètement affilié. Datée des années 1180-1200, cette belle représentation des vents suggère alors l'existence d'un émule du dessinateur bertinien, un personnage de grand talent qui a su intégrer les leçons de son maître tout en s'en éloignant quelque peu afin de mieux affirmer son propre style.

Si l'origine mosane du Maître de Zacharie le Chrysopolitain fait encore aujourd'hui l'objet d'interrogations, force est de constater que l'influence de la production artistique d'entre Seine et Rhin (qu'il s'agisse d'enluminures, de sculptures ou encore d'orfèvrerie) est patente dans la formation de cet artiste polyvalent. Sans complètement mettre de côté les formulations esthétiques des modèles insulaires ou bien ottoniens, l'enlumineur de Saint-Bertin s'intéresse aux nouvelles expérimentations plastiques de son temps – expérimentations qui prennent naissance sur les grands chantiers monumentaux du nord et de l'est de la France. Dès lors, son style caractéristique et volontairement syncrétique en fait une personnalité de notable envergure au sein du scriptorium audomarois, un véritable artiste septentrional aux prémices des années 1200. Ainsi son « esthétique bertinienne » dans laquelle la primauté revient au trait de plume d'encre noire apporte-t-elle une contribution substantielle à la genèse du courant gothique.

BIBLIOGRAPHIE

Berné D. & Plagnieux P. (eds.), 2018, *Naissance de la sculpture gothique 1135-1150 : Saint-Denis, Paris, Chartres*, Paris.
Boespflug F., 2011, *Dieu et ses images : une histoire de l'Éternel dans l'art*, Paris.
Boespflug F., 2012, *Dieu dans l'art à la fin du Moyen âge* (Titre courant), Genève.
Boespflug F. & Zaluska Y., 2004, Le prologue de l'Évangile selon saint Jean dans l'art médiéval (IXe-XIIIe siècle) : l'image comme « commentaire », in : *Folia Historiae Artium* 8-9, p. 11-44.

[40] Gil 2012, p. 177-206.
[41] Gil 2012, p. 177 et ss.
[42] Cf. par exemple le folio 11 du manuscrit 70 de la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer.
[43] Cf. Annexe 2.
[44] Folio 1r.

Bolten J., 1937, Die Imago Clipeata, ein Beitrag zur Portrait- und Typengeschichte, in : *Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums* 21/1, p. 9-131.

Bled O., 1912-1913, Les origines de la bibliothèque de Saint-Omer et ses deux premiers conservateurs, in : *Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie* 31, p. 197-232.

Buschhausen H., 1974, The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun : Art, Theology and Politics, in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, p. 1-32.

Buschhausen H., 1975, The theological Sources of the Klosterneuburg Altarpiece, in : *The Year 1200 : A Symposium*, New York, p. 119-129.

Buschhausen H., 1980, *Der Verduner Altar: das Emailwerk des Nikolaus von Verdun im Stift Klosterneuburg*, Vienne.

Cahn W., 1982, *Romanesque Bible Illumination*, Ithaca.

Cahn W., 1996, *Romanesque Manuscripts : The Twelfth Century* (A Survey of Manuscripts illuminated in France, 1), Londres.

[CGMBPF], 1861, *Catalogues des manuscrits des bibliothèques de Saint-Omer, Épinal, Saint-Dié, Saint-Mihiel, Schlestadt* (Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques des départements France, 3), Paris.

D'Archille A.-M., 1991, Sull'iconografia trinitaria medievale : la Trinità del Santuario sul Monte Autore presso Vallepietra, in : *Arte medievale* 5/1, p. 49-73.

De Laplane H., 1854, *Les abbés de Saint-Bertin. 1 : Société des antiquaires de la Morinie*, Saint-Omer.

De Laplane H., 1863, *L'abbaye de Clairmarais d'après ses archives* (Mémoires de la Société des antiquaires de la Morinie, 11), Saint-Omer.

Deremble C., 1995, *Essai sur l'illustration des livres manuscrits à l'époque romane au Nord de la France* (Université de Nanterre. Thèse d'habilitation à diriger des recherches).

Deremble J.-P., 2000, Le *scriptorium* de Saint-Bertin à l'épreuve des destructions du IX^e^ siècle, in : *Revue du Nord* 7, p. 13-23.

Derolez A., 1979, Observations sur la catalographie en Flandre et en Hainaut aux XI^e^ et XII^e^ siècles, in : Cockshaw P., Garand M.-C. & Jodogne P. (éds.) *Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMLXXIX* (Les publications du Scriptorium, 8), Gand, p. 232-233.

Descatoire C. & Gil M. (éds.), *Une renaissance : l'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris.

Dohrmann N., Baudin A. & Veyssière L. (éds.), 2015, *Clairvaux : l'aventure cistercienne*, Paris.

Durand J., 1981, *Recherches sur l'iconographie de Job des origines de l'art chrétien jusqu'au XIII^e^ siècle* (Thèse de l'École des Chartes).

Gameson R. G., 2000, Saint-Bertin, in : Castelfranchi Vegas L. (éd.), *L'arte dell'Anno mille in Europa 950-1050*, Milan, p. 187-198.

Gil M., 2012, Innovations plastiques et transferts artistiques en Champagne au XII^e^ siècle : les sculptures du cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne, in : Toussaint J. (éd.), *Pierres-papiers-ciseaux : architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut) : actes du colloque international* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 53), Namur, p. 177-206.

Grodecki L., 1963, Problèmes de la peinture en Champagne pendant la seconde moitié du XII^e^ siècle, in : Rubin I. E. (éd.), *Studies in Western Art : Acts of the XX^th^ International Congress of the History of Art. 1: Romanesque and Gothic Art*, Princeton, p. 129-141.

Guerard B., 1841, *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Bertin* (Cartulaires et recueils de Chartes, 13 ; Collection des cartulaires de France, 3 ; Collection de documents inédits sur l'histoire de France, 2), Paris.

Heliot P., 1934, Les manuscrits illustrés de la bibliothèque de Boulogne, in : *Bulletin du Comité flamand de France*, p. 3-35.

Heuclin J., 2000, Saint Omer et son temps, in : Delanne-Logié N. & Hilaire Y-M. (éds.), *La cathédrale de Saint-Omer : 800 ans de mémoire vive*, Paris, p. 19-30.

Klemm E., 1973, *Ein romanischer Miniaturenzyklus aus dem Maasgebiet* (Wiener kunstgeschichtliche Forschungen, 2), Vienne.

Kovacs Z., 1992, *Trinitas in Hominis specie*, quelques remarques à propos de l'iconographie des représentations anthropomorphes de la Trinité, in : *Bulletin du Musée hongrois des beaux-arts* 77, p. 41-58.

Lafont N., 2013, Soutenance de travaux : recherche sur l'iconographie de saint Grégoire le Grand dans les manuscrits des IX^e^-XII^e^ siècles en Occident, in : *Bulletin du CERCOR* 37, p. 55-75.

Lapière M.-R., 1981, *La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XI^e^-XII^e^ siècles)* (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 229), Paris.

Legner A. (éd.), 1972, *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400*, Cologne.

Lesne E., 1938, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France. 4 : Les livres, scriptoria et bibliothèques du commencement du VIII^e^ à la fin du XI^e^ siècle* (Mémoires et travaux publiés par des professeurs des Facultés catholiques de Lille, 46), Lille.

Meriaux C., 2012, De Longuenesse à Bath : des moines de Saint-Bertin de Saint-Omer traversent la Manche en 944, in : Beauvillain G., Curveiller S. & Hachez-Leroy F. (éds.), *La traversée France-Angleterre du Moyen âge à nos jours* (Actes du septième colloque européen des pays du Calaisis), Arras, p. 9-18.

Oursel H., Deremble-Manbès C. & Thiébaut J., 1994, *Nord roman : Flandre, Artois, Picardie, Laonnois* (La Nuit des temps, 82), Saint-Léger-Vauban.

Recht R. (éd.), 2007, *Le grand atelier : chemins de l'art en Europe, V^e^-XVIII^e^ siècle*, Bruxelles.

Reilly D. J., 2006, *The Art of Reform in Eleveenth-Century Flanders: Gerard of Cambrai, Richard of Saint-Vanne and the Saint-Vaast Bible* (Studies in the History of Christian Traditions, 128), Leyde.

Riand E., 2008, *Recherche sur les châsses d'orfèvrerie du VII^e^ au XIII^e^ siècle conservées en France* (Université Paris-Sorbonne. Thèse de doctorat).

Sauerlander W., 1958, Die Marienkrönungsportale von Senlis und Mantes, in : *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 20, p. 115-162.

Sauerlander W., 1959, Sens and York: An Inquiry into the Sculptures from St Mary's Abbey in the Yorkshire Museum, in : *The Journal of the British Archaeological Association* 22, p. 53-69.

Schnitzler H., 1962, *Der Schrein des Heiligen Heribert* (Kleine Bücher rheinischer Kunst), Mönchengladbach.

Smeyers S., 1998, *L'art de la miniature flamande du VIII^e^ au XVI^e^ siècle*, Tournai.

Springer P., 1976, Trinitas-Creator-Annus. Beiträge zur mittelalterlichen Trinitätsikonographie, in : *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 38, p. 17-45.

Stirnemann P., 2013, The St. Albans Psalter: One Man's spiritual Journey, in : Bepler J. & Heitzmann C. (éds.), *Der Albani-Psalter: Stand und Perspektiven der Forschung* (Hildesheimer Forschungen, 4), Hildesheim, p. 96-128.

Stutzmann D. (éd.), 2015, *Jeux de mains : portraits de scribes dans les manuscrits de la bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer*, S. l..

Taburet-Delahaye E., 1989, *L'orfèvrerie gothique (XIII^e^-début XV^e^ siècle) au Musée de Cluny : catalogue*, Paris.

Tixier F., 2004, *Un exemplaire de l'In Unum ex quatuor : le manuscrit 30 de Saint-Omer* (Université Paris X-Nanterre. Mémoire de maîtrise).

Tixier F., 2010, L'illustration des passages évangéliques dans l'*In Unum ex quatuor* de Zacharie de Besançon : tradition iconographique ou innovations plastiques ?, in : Adda M. (éd.), *Textes sacrés et culture profane : de la révélation à la création* (Recherches en littérature et spiritualité, 17), Berne, p. 111-135.

Tondreau L., 1973, *Enluminure romane en Hainaut : XI^e^-XII^e^ siècles* (Wallonie, art et histoire, 16), Gembloux.

[Valenciennes], 2007, *La représentation de l'Invisible. Trésors de l'enluminure romane en Nord-Pas-de-Calais*, Valenciennes, 2007.

Remerciements

Dans le cadre de cette étude, je tiens à remercier Françoise Ducroquet, directrice de la bibliothèque d'agglomération de Saint-Omer, Rémy Cordonnier, responsable du fonds ancien, Christine Descatoire, conservatrice en chef au musée de Cluny, Marc Gil, maître de conférences en histoire de l'art médiéval à l'université de Lille et enfin Dominique Stutzmann, chargé de recherches CNRS à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (Paris).

ANNEXE 1 :
LISTE DES MANUSCRITS ORNES PAR LE MAITRE DE ZACHARIE LE CHRYSOPOLITAIN

Manuscrit 12 (tome II) de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 30 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 48 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 51 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 73 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 77 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer (ex-libris : *lit sci bertini*)
Manuscrit 78 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 95 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 213 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 220 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 453 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 36 de la bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer
Manuscrit 39 de la bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer
Manuscrit 70 de la bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer
Manuscrit 213 de la bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer

ANNEXE 2 :
LISTE DES MANUSCRITS ASSOCIES AUX SUIVEURS (OU ELEVES ?) DU MAITRE DE ZACHARIE LE CHRYSOPOLITAIN

Manuscrit 3 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer (rajouts de la seconde moitié du XII^{e} siècle)
Manuscrit 114 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 642-643 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 716 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer
Manuscrit 62 (tome II) la bibliothèque municipale de Boulogne-sur-Mer

Fig. 1. – Manuscrit 30 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, folio 47r
(© Communauté d'Agglomération du Pays de Saint-Omer).

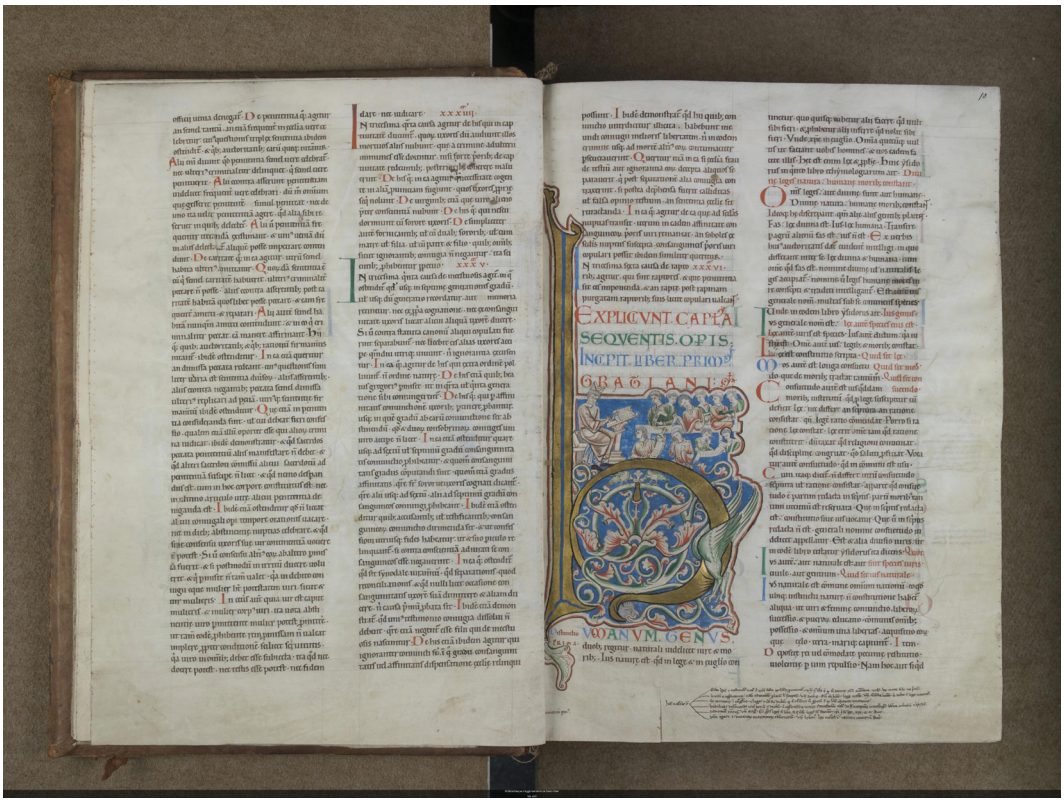


Fig. 2. – Manuscrit 453 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, folio 10r
(© Communauté d'Agglomération du Pays de Saint-Omer).

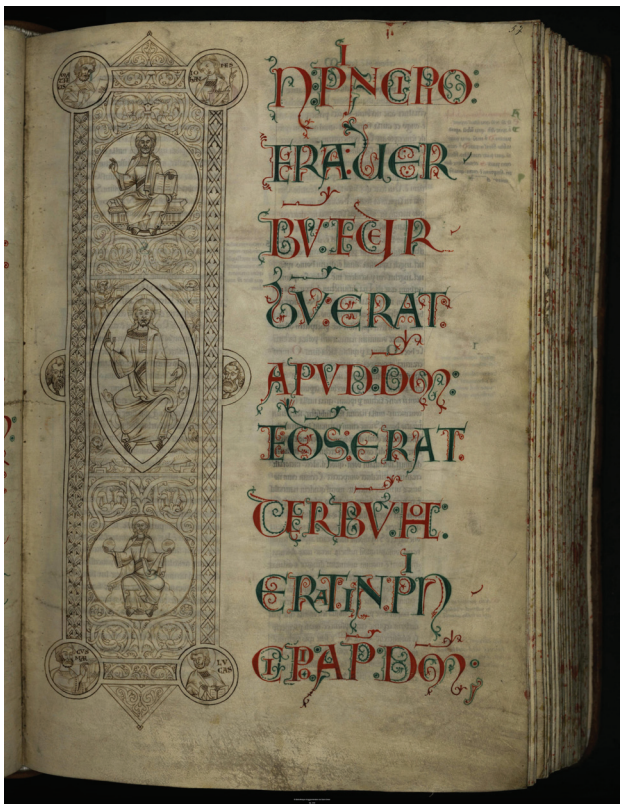


Fig. 3. – Manuscrit 30 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, folio 57r (© Communauté d'Agglomération du Pays de Saint-Omer).

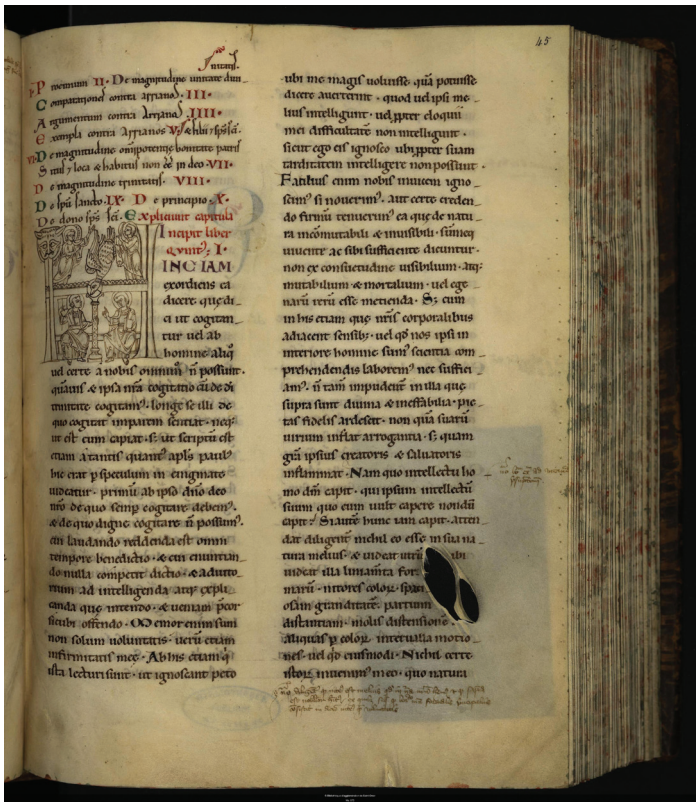


Fig. 4. – Manuscrit 73 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, folio 45r (© Communauté d'Agglomération du Pays de Saint-Omer).

Fig. 5. – Manuscrit 12, premier volume de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, folio 1v (© Communauté d'Agglomération du Pays de Saint-Omer).

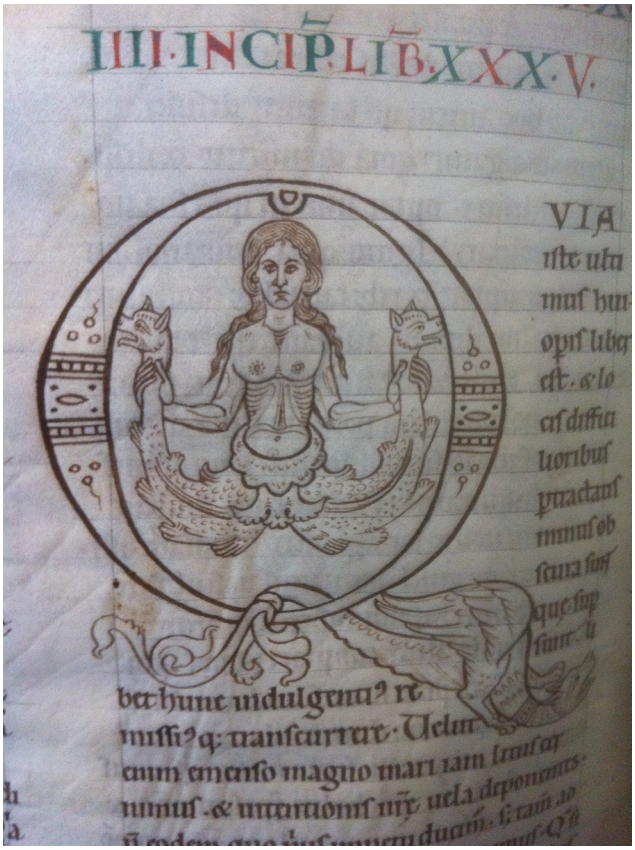


Fig. 6. – Manuscrit 12, deuxième volume de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, folio 203v (© Communauté d'Agglomération du Pays de Saint-Omer).

Fig. 7. – Manuscrit 12, deuxième volume de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, folio 140v (© Communauté d'Agglomération du Pays de Saint-Omer).

Fig. 8. – Manuscrit Harley 1585, British Library, Londres, folio 13r (© The British Library).

Fig. 9. – Pied de croix de Saint-Bertin, Musée Sandelin, Saint-Omer
(© Musées de Saint-Omer, B. Jagerschmidt).

Fig. 10. – Manuscrit 642 de la bibliothèque d'Agglomération de Saint-Omer, frontispice
(© Communauté d'Agglomération du Pays de Saint-Omer).

Analyse technologique de l'Évangéliaire d'Averbode : pour une nouvelle approche de l'enluminure mosane

Cécile Oger & Helena Calvo del Castillo

Résumé – *De nombreuses questions subsistent au sujet de l'Évangéliaire d'Averbode : lieu et mode de réalisation, liens avec d'autres manuscrits mosans… La présente contribution livre les premiers résultats de l'étude matérielle du manuscrit. Celle-ci a pour objectif de caractériser les matériaux utilisés et leur mise en œuvre. Pour ce faire, les différentes parties du codex (reliure, folios enluminés…) ont fait l'objet d'investigations approfondies. Des campagnes de photographies et de macrophotographies ont été réalisées et des techniques d'analyses élémentaires (XRF, Raman) ont été utilisées pour caractériser la palette de l'enlumineur. Un dernier volet des investigations concerne la dégradation des pigments verts et rouges.*

Samenvatting – *Er blijven tal van vragen bestaan over het Evangeliarium van Averbode: plaats en wijze van realisatie, link met andere Maaslandse manuscripten … Deze bijdrage onthult de eerste resultaten van de materiële studie van het manuscript. Ze heeft als doel de gebruikte materialen te omschrijven en het gebruik ervan. Hiervoor werden de verschillende delen van de codex (band, verluchte folio's …) diepgaand onderzocht. Foto's en macrofoto's werden gemaakt en basisanalyses (XRF, Raman) werden gebruikt om het palet van de miniaturist te kenmerken. Een laatste luik van het onderzoek betreft de degradatie van de groene en rode pigmenten.*

L'Évangéliaire d'Averbode (Fig. 1) a déjà fait couler beaucoup d'encre et pourtant de nombreuses questions subsistent à son sujet. Où a-t-il été réalisé [1] ? Quels liens entretient-il avec les autres manuscrits mosans ? Les travaux consacrés à ce riche manuscrit enluminé se sont attachés, pour l'essentiel d'entre eux, à l'étude des enluminures d'un point de vue iconographique et stylistique[2]. Aucun n'a abordé l'Évangéliaire sous son aspect matériel et du point de vue sa réalisation technique. C'est cette approche que nous privilégions ici. Il s'agit pour nous de repartir de l'objet, de la matière et de sa mise en oeuvre pour mieux le comprende. Pour ce faire, à côté de techniques de photographie, des techniques d'analyses de la matière ont été utilisées (spectrométrie de fluorescence des rayons X – dite XRF –, spectrométrie Raman). Ce n'est évidemment qu'un premier pas ; les résultats présentés ici devront par la suite être confrontés à ceux d'études similaires consacrées à d'autres manuscrits du groupe auquel on rattache traditionnellement l'Évangéliaire, dont la Bible et l'Évangéliaire de Floreffe.

LA RELIURE

La reliure actuelle du manuscrit, qui date du début des années 1960, est due à Joseph Bauwens[3]. Cette reliure en veau brun clair, ornée de filets à froid formant losanges, est probablement inspirée de l'ancienne reliure qui couvrait le manuscrit lors de son entrée dans les collections de l'Université. Celle-ci était sans doute peu remarquable, car elle n'a pas fait l'objet de commentaire ou de description contrairement à celles d'autres ouvrages provenant de l'ancienne abbaye d'Averbode[4]. Il est regrettable que nous ne possédions pas d'informations sur la reliure antérieure car elle aurait pu fournir des indices pour établir une provenance médiévale.

---

[1] L'Évangéliaire d'Averbode est entré dans les collections de l'Université de Liège en 1821. S'il tient son nom de l'abbaye où il était conservé au XVIII[e] siècle (voire au XVII[e] siècle), ce manuscrit n'a vraisemblablement pas été réalisé pour cette abbaye.

[2] Voir par exemple : Smeyers 1998, p. 103-105 ; Opsomer 2007, p. 197-198.

[3] Hoyoux & Delcourt 1979, p. 4.

[4] Dans son ouvrage consacré à la reliure mosane publié en 1912, Joseph Brassinne présente plusieurs reliures provenant d'Averbode (Brassinne 1912-1932, p. 17-18, pl. X à XII). Si la reliure de l'Évangéliaire avait présenté un caractère exceptionnel, il n'aurait pas manqué de le signaler. On ne conserve malheureusement aucune photo de l'ancienne reliure.

On considère généralement que les ais de la reliure actuelle ont été récupérés d'une reliure plus ancienne de l'Évangéliaire[5]. Si tel est le cas, celle-ci ne fut pas la reliure originelle du manuscrit. En effet, les reliures dites romanes ne présentent pas de chasse[6]. Les chasses n'apparaissent que plus tardivement, dans les reliures dites gothiques. Le fait que le manuscrit ait été rogné en tête, en queue et en gouttière conforte cette hypothèse. Une radiographie ou un CT-scan de la reliure permettrait de caractériser les passages des nerfs, de voir les évidements pour les attaches des fermoirs, et les traces d'éventuels boulons, autant d'éléments qui permettraient de caractériser la reliure remplacée dans les années 1960. Aujourd'hui, à la suite des opérations de reliures successives, l'Évangéliaire mesure 277 x 192 mm et compte 173 folii. Il est toujours délicat d'estimer l'ampleur des parties perdues au fil du temps, mais l'on peut raisonnablement avancer qu'il manque au moins 5 cm sur la hauteur et 2 cm en largeur.

L'examen du manuscrit met en évidence quelques autres éléments sur son histoire matérielle. On observe ainsi pour chaque folio présentant des enluminures, mais aussi sur ceux des tables des canons, la présence de perforations et de traces de fils bleus ou jaunes qui témoignent de l'existence, à l'origine, de serpentes en tissus. Celles-ci ont été ôtées à une date inconnue.

La réglure, encore bien visible sur de nombreux folii, a probablement été tracée avec une pointe métallique. Le dessin préparatoire des miniatures n'a pas pu être mis en évidence. Il faut dire que l'épais trait noir qui cerne les figures masque le dessin sous-jacent. Et quoi qu'il en soit, si le dessin, comme on peut l'observer dans d'autres enluminures de la même époque, a été réalisé à l'encre, il est difficilement décelable en réflectographie infrarouge.

L'EXÉCUTION PICTURALE

L'analyse de l'écriture et de l'exécution picturale atteste une grande homogénéité dans l'ensemble des enluminures, ce qui, sans conteste, permet d'attribuer les enluminures à un seul artiste.

La technique de l'enlumineur a consisté à poser un ton de fond sur lequel il est revenu avec d'autres couleurs pour indiquer les volumes et les ombres. Ainsi, pour l'exécution des chevelures, l'enlumineur a posé un ton de base sur lequel il a ajouté des traits plus ou moins épais dans une tonalité légèrement différente, en blanc ou en noir, pour structurer la chevelure et indiquer les mèches (Fig. 2).

Pour l'exécution des carnations (Fig. 3), c'est un ton de base ocre clair qui fut choisi. Ensuite, l'enlumineur posa une couche de blanc pour former le front, les joues, le nez et le menton. Les pommettes sont matérialisées par deux taches rouges. La manière de dessiner le nez est également très typée. Le cerne noir qui marque le nez se prolonge pour former une des deux arcades sourcilières et le sourcil. Le dos du nez est indiqué par un trait blanc doublé par un trait ocre plus foncé qui crée le volume. Une tache de blanc ponctue l'aile du nez à sa base. Deux points plus blancs sont posés sur la glabelle et dans le prolongement à la base du front. C'est également un trait blanc qui marque le philtrum. Lorsque les personnages ne sont pas barbus, une tache blanche souligne le menton. On retrouve le même principe dans les carnations des bras et des mains : une couche de base de ton ocre et des rehauts blancs pour marquer les carnations et les phalanges. La lèvre supérieure est tracée d'un trait noir légèrement tombant. La lèvre inférieure est indiquée par un petit trait courbe et une petite touche de rouge. Les yeux sont constitués d'une tache noire pour la pupille et d'un trait blanc pour le globe. Le bord des yeux est indiqué par un trait noir. Les drapés sont également construits de la même manière. Sur une couleur de base, des rehauts de la même couleur, mais dans une tonalité plus claire ou foncée, et des rehauts blancs modèlent les drapés. Les traits souples et arrondis forment des plis en forme de « U » (Fig. 4).

Si l'on compare l'écriture picturale de l'Évangéliaire d'Averbode avec celle de la Bible de Floreffe, on peut constater des différences dans l'exécution. Le travail de comparaison est facilité par la présence, dans les deux manuscrits, de motifs communs. On remarque que l'approche de l'auteur des enluminures de la Bible de Floreffe est plus graphique. Les carnations sont construites de manière plus simple : une sous-couche ocre sur

---

[5] C'est en tout cas ce qu'estiment Jean Hoyoux et Marie Delcourt (Hoyoux & Delcourt 1979, p. 4).

[6] Szirmai 1999, p. 151-156.

laquelle sont posés des rehauts blancs (Fig. 5). Il travaille avec moins de traits et de nuances que l'auteur des enluminures de l'Évangélaire. Ce dernier, outre un travail de la couleur plus nuancé, a un coup de pinceau plus souple qui joue sur les arondis. On remarque également des différences dans les visages où les pomettes ne sont pas indiquées en rouge et les yeux ne sont pas écarquillés. Dans la Bible de Floreffe, le trait noir qui cerne les figures est beaucoup moins épais, ce qui renforce l'aspect graphique de la technique. Enfin, si l'on compare la manière de construire les drapés, on constate que ceux-ci sont, dans la Bible de Floreffe, plus anguleux et que les plis des manches notamment dessinent des « V ».

ANALYSE DES COUCHES PICTURALES

Les analyses archéométriques ont poursuivi deux objectifs : premièrement, caractériser les matériaux et leur mise en œuvre ; deuxièmement, identifier les phénomènes de dégradation qui touchent les zones vertes et rouges des compositions.

Dans un premier temps, une campagne d'examen au microscope binoculaire a permis de mieux cerner l'état de la couche picturale. Celle-ci a également mis en évidence une grande homogénéité de la technique, ce qui n'est guère surprenant au vu de l'homogénéité des enluminures du point de vue de l'écriture picturale. La palette utilisée est apparue d'emblée assez restreinte, les mêmes tonalités se retrouvant d'une enluminure à l'autre.

Pour l'identification des pigments, les techniques d'analyses par le biais de la XRF et de la spectrométrie RAMAN ont été retenues car elles ne requièrent pas de prélèvement. Les examens ont pu être menés sans devoir déplacer le manuscrit. Les analyses ont été effectuées sur l'ensemble des folios.

Les rouges

Les résultats des analyses XRF ont mis en évidence la présence de minium (Pb_3O_4) dans les zones rouges orangées. La présence conjointe de mercure et de plomb dans les rouges plus foncés indiquent l'usage de cinabre ou de vermillon (HgS) et de minium. L'observation sous binoculaire montre que la couleur plus foncée ne fut pas obtenue par le mélange de ces deux pigments, mais par la superposition d'une couche de vermillon sur la couche de minium. On remarque également l'usage d'oxyde de fer dans certaines zones, comme dans le nuage rouge du folio 16v°.

Les verts

Les zones vertes ont été réalisées à l'aide d'un ou deux pigments verts à base de cuivre qui ne peuvent être formellement identifié par la XRF. De deux choses l'une : soit un seul pigment a été utilisé pour la réalisation de l'ensemble des verts, les tons plus clairs étant obtenus par un mélange avec du blanc de plomb ; soit deux pigments ont été utilisés pour les différentes nuances de verts.

Les bleus

Le bleu foncé utilisé dans les enluminures est caractérisé, selon l'analyse XRF, par la présence de plomb. Du blanc de plomb a été repéré, de même que du silicium et de l'aluminium (faibles signaux). Ces deux éléments sont les indices de la présence de lapis-lazuli. L'analyse par spectrométrie Raman a mis en évidence de la lazurite, le composant bleu du lapis-lazuli. La présence d'hydrocérusite dans les spectres est à mettre en relation avec le blanc de plomb.

Les gris et les bruns

Les zones recouvertes de couleurs grises sont souvent intéressantes à étudier car celles-ci résultent de mélanges qui peuvent varier en fonction des nuances que l'artiste souhaite donner. Le type de mélange peut trahir des habitudes personnelles et donc être en quelque sorte la signature de l'enlumineur ou de l'atelier. Dans les zones grises, comme par exemple la chevelure de Moïse au folio 16v°, les spectres montrent la présence de blanc de plomb. L'observation au microscope permet de repérer de fines particules noires qui peuvent être identifiées à un noir de carbone non détectable par le biais de la XRF. On observe également de très fines particules bleues, probablement du lapis-lazuli.

Les zones brunes ont été réalisées avec une ocre ou un oxyde de fer comme l'indique la présence de fer dans les résultats. Dans la couleur gris-brun de la chausse de Moïse au folio XX, on retrouve un mélange associant, cette fois, une ocre ou un oxyde de fer, du blanc de plomb, et du vermillon (comme le trahit la présence de mercure).

Zones dorées et argentées

L'ensemble des dorures ont été réalisées à la feuille d'or selon la technique traditionnelle. Dans les zones argentées, l'argent détecté indique l'utilisation de feuilles d'argent.

On l'a dit, la palette utilisée par l'enlumineur est assez restreinte : on y retrouve les pigments habituels pour l'époque le blanc de plomb, le minium, le cinabre ou le vermillon, le lapis-lazuli, des sels de cuivre verts, des terres ou des ocres, du noir à base de carbone. À l'exception des couleurs gris et brun pour lesquelles il n'existe pas de pigment, on ne rencontre pas de mélanges dans l'Évangéliaire. Les pigments sont généralement utilisés purs ou mélangés à du blanc de plomb pour nuancer les teintes. Si la palette est restreinte, les nuances dans les effets sont par contre subtiles. Les variations de couleurs ont été obtenues par un remarquable travail de superposition des couches picturales.

DÉGRADATIONS DES COUCHES PICTURALES

On peut observer dans l'ensemble du manuscrit deux types de dégradations préoccupantes. La première concerne les zones argentées où l'on note un noircissement systématique de l'argent dû à son oxydation. Au revers des folii, des traces brunâtres correspondent à ces zones argentées. Le second type de dégradation touche une grande partie des zones vertes.

Zones argentées et leur revers

Si le noircissement de l'argent est un phénomène fréquent dans les manuscrits[7], la présence systématique de zones brunâtres au revers des zones argentées est moins commune. L'observation sous microscope binoculaire de ces zones brunâtres montre la présence d'éléments métalliques en surface. Le phénomène a déjà été observé dans des manuscrits antérieurs à l'Évangéliaire ou contemporains de celui-ci[8]. C'est le résultat d'une migration de l'argent au travers du parchemin. Ce phénomène est probablement dû à la méthode de préparation des feuilles argentées, qui fait intervenir du sel (NaCl). Celui-ci ne fut pas complètement éliminé lors de la fabrication.

Lorsqu'une zone rouge est présente au revers d'une zone argentée, on observe un noircissement plus ou moins important des couches picturales. L'étude des zones rouges altérées par la présence de feuille d'argent aux revers des folii s'est révélée plus complexe qu'imaginée dans un premier temps. Deux types de noircissement ont été observés. La premier semble avoir affecté les zones rouges-orangées où le minium est le pigment principal

[7] Morgan 2016, p. 195.

[8] Fuchs & Oltrogge 2001.

(Fig. 2). Dans ces zones, il paraît peu probable que l'argent seul ait pu produire une réaction entrainant le noircissement de la couche picturale. Si ce phénomène n'est pas encore entièrement compris, cette dégradation ne semble pas avoir fragilisé la couche picturale et est probablement stabilisée.

Dans les zones où le pigment principal est le vermillon, la dégradation est encore plus importante (Fig. 6). Il apparaît gris à noir avec un éclat métallique. À ce stade de la recherche, plusieurs hypothèses sont envisageables. La dégradation pourrait résulter de la modification de la structure cristalline du vermillon, le transformant en méta-cinabre, un autre sulfure de mercure, mais de couleur noire. Des expériences menées en laboratoire montrent en outre que le vermillon peut réagir en présence de chlorure et former de la corderoite ($Hg_3S_2Cl_2$) ou du calomel (Hg_2Cl_2)[9]. Les mesures indiquent que ces zones noires contiennent trois fois plus de chlore que dans la même couche rouge, à quelques centimètres de là. La quantité de mercure est également fortement diminuée dans les zones altérées.

Ces trois dégradations ont en commun d'être favorisées par la présence de chlorures et d'halogénures[10]. Il semble ici que le sel, du chlorure de sodium (NaCl) utilisé lors de fabrication des feuilles argentées, soit à l'origine du phénomène.

Ces dégradations sont « anciennes ». Elles sont déjà attestées sur des clichés pris au début du XX^{e} siècle. Pour autant que l'on puisse en juger sur la base des photographies, les dégradations ne sont pas plus importantes aujourd'hui. Nonobstant les explications que nous venons de donner, le phénomène de dégradation n'est pas entièrement justifié. En effet, les réactions chimiques envisagées pour expliquer le phénomène impliquent des facteurs extérieurs comme l'humidité par exemple. À ce stade des recherches, l'hypothèse avancée est que la réaction a dû se produire sur un long laps de temps et que la dégradation s'est donc produite très lentement.

Zones vertes

Sur l'ensemble des miniatures, on peut observer une dégradation des couleurs vertes et particulièrement les plus foncées. La couche picturale présente d'importantes craquelures qui ont entraîné la perte de matière picturale (Fig. 7). Selon l'importance des lacunes, la lisibilité des motifs est plus ou moins altérée. Le phénomène s'observe tant en surface que sur les couches picturales sous-jacentes. Dans ce cas, on constate que la couche en surface présente, elle aussi, des craquelures entraînant des pertes de matière picturale.

Ce type de dégradation peut s'expliquer soit par une mauvaise mise en œuvre du pigment soit par la qualité du pigment utilisé. Ce type de dégradation a déjà été constaté sur d'autres manuscrits et est également observable sur la Bible et l'Évangéliaire de Floreffe. Ce phénomène est souvent associé au vert-de-gris[11]. Sous cette appellation se cache un ensemble de sels de cuivre obtenus par la corrosion de plaques de cuivre. La composition chimique de ces pigments présente une grande variabilité due aux nombreuses recettes employées pour le fabriquer. Les résultats des analyses XRF ne permettent pas d'identifier précisément le ou les sels de cuivre utilisés pour réaliser les miniatures de l'Évangéliaire. Tout au plus, peut-on avancer qu'ils résultent d'une préparation.

Ces dégradations sont plus préoccupantes que celles concernant le rouge. En effet contrairement aux zones rouges qui ne présentent pas de fragilisation de la couche picturale, les zones vertes présentent déjà de nombreuses lacunes ; par ailleurs, l'adhérence de la couche picturale dans certaines zones est très faible et compromet la conservation pérenne des enluminures.

PERSPECTIVES

Les études techniques et archéométriques doivent être poursuivies à la fois sur l'Évangéliaire, mais également sur d'autres manuscrits du groupe Floreffe-Averbode, et ce dans plusieurs objectifs. Dans la

[9] Spring 2016, p. 2

[10] Spring 2016, p. 2.

[11] Bucklow 2016, p. 112.

perspective d'une conservation optimale d'abord, l'identification des dégradations des couleurs rouges et vertes est justement essentielle pour améliorer les conditions de conservation. Sur un plan moins directement pratique, les analyses archéométriques d'autres manuscrits du groupe permettraient de comparer des techniques mises en œuvre distinctes, et peut-être de proposer des regroupements sur cette base. Cela permettrait également, à défaut d'identifier un ou des lieux de production précis, de mieux caractériser et de mieux cerner les différentes productions.

BIBLIOGRAPHIE

Brassinne J., 1912-1932, *La reliure mosane* (Société des bibliophiles liégeois. Publications in-8°, 41-45), Liège.

Bucklow S., 2016, Alchemy and Colour, in : Panayotova S. (éd.), *Colour: The Art & Science of illuminated Manuscripts*, Cambridge, p. 108-114.

Fuchs R. & Oltrogge D., 2001, Secreta colorum: Geheimnisse aus mittelalterlichen Skriptorien: Untersuchungen zur Echternacher Handschriftenproduktion, in : Deitz L. (éd.), *Tempus edax rerum : le bicentenaire de la Bibliothèque nationale de Luxembourg (1798-1998)*, Luxembourg, p. 107-124.

Hoyoux J. & Delcourt M., 1979, *L'Évangéliaire d'Averbode manuscrit conservé à la Bibliothèque générale de l'Université de Liège* (Bibliotheca universitatis leodiensis. Publications, 30), Liège.

Morgan N., 2016, Painting with Gold and Silver, in : Panayotova S., *Colour: The Art & Science of illuminated Manuscripts*, Cambridge, p. 193-199.

Opsomer C., 2007, Le livre manuscrit : image et écriture (1000-1200), in : Van den Bossche B. (éd.), *L'art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XI^e^ au XIII^e^ siècle*, Liège, p. 184-199.

Smeyers M., 1998, *L'art de la miniature flamande du VII^e^ au XVI^e^ siècle*, Tournai.

Spring M., 2016, Fading, Darkening, Browning, Blanching: A Review of our current Understanding of Colour Change and its Consequences in old Master Paintings, in : Clarricoates R., Dowding H. & Gent A., *Colour Change in Paintings*, Londres, p. 1-14.

Szirmai J. A., 1999, *The Archaeology of Medieval Bookbinding*. Londres.

Fig. 1. – Évangélaire d'Averbode, Moïse devant le buisson ardent et le miracle de la toison, fol. 16v (© ULiège-Réseau des bibliothèques).

Fig. 2. – Évangélaire d'Averbode, tête de Moïse, détail du folio 16v
(© ULiège-Réseau des bibliothèques).

Fig. 3. – Évangélaire d'Averbode, tête de, détail du folio 17v
(© ULiège-Réseau des bibliothèques).

Fig. 4. – Évangélaire d'Averbode, vêtement, détail du folio 17v
(© ULiège-Réseau des bibliothèques).

Fig. 5. – Bible de Floreffe, tête de Joseph, détail du folio 168r
(© British Library).

Fig. 6. – Évangélaire d'Averbode, dégradation du vermillon dû à l'argent au revers, détail du folio 57r (© ULiège-Réseau des bibliothèques).

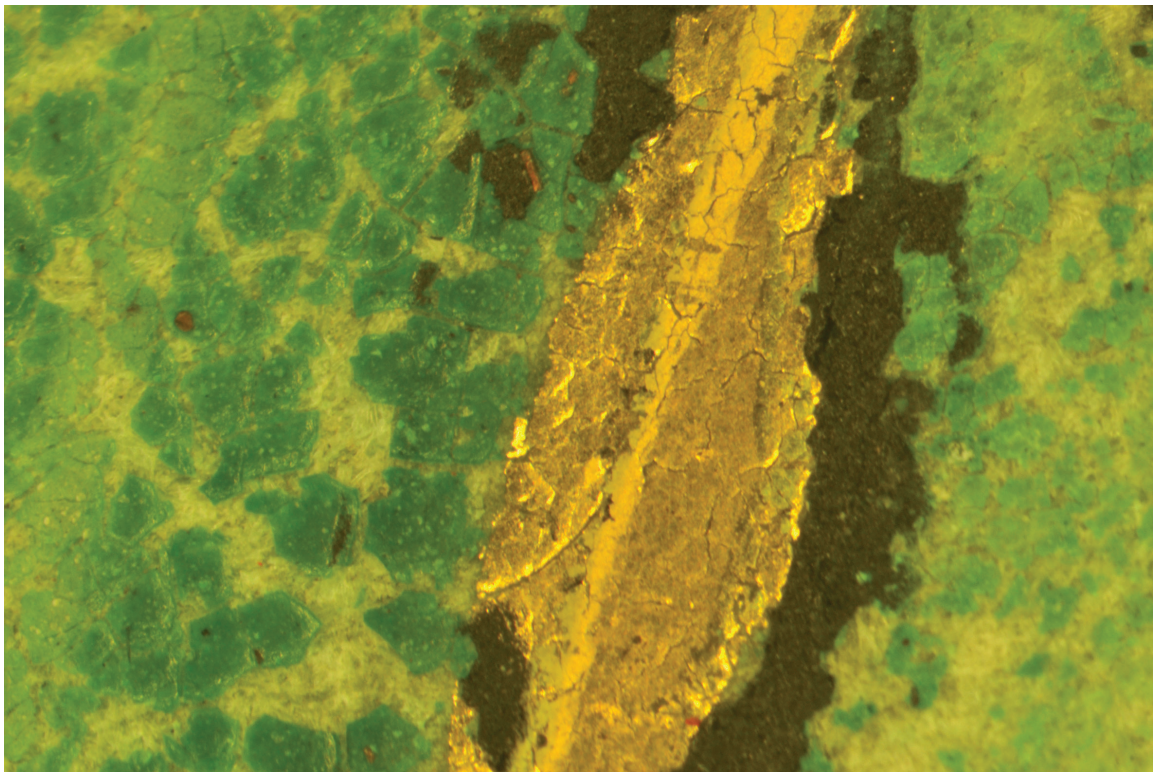


Fig. 7. – Évangélaire d'Averbode, dégradation de la couche picturale verte, détail du folio 16v (© ULiège-Réseau des bibliothèques).

Matériaux et techniques de la sculpture mosane de la première moitié du XIII^e siècle

Emmanuelle Mercier

Résumé – *L'étude technique d'une trentaine de sculptures mosanes de la première moitié du XIII^e siècle apporte des informations sur les matériaux et les techniques utilisés pour la sculpture et la polychromie des œuvres. La comparaison avec les résultats de l'étude d'autres corpus permet de vérifier si ces informations peuvent être considérées comme des marqueurs d'identité mosane. Dans certains cas, les matériaux et les techniques peuvent fournir des indices pour appuyer l'attribution de sculptures à une même main ou encore apporter des compléments quant à la datation. La dendrochronologie renseigne sur l'origine géographique des bois utilisés et fournit des* termini post quem *pour l'abattage des arbres. L'article s'achève sur une comparaison entre deux sculptures qui pose la question d'une attribution à la région mosane ou au nord de la France, la* Sedes *du legs Van den Peereboom des Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) et la Vierge de la cathédrale de Saint-Omer connue sous le vocable de « Notre-Dame des Miracles ».*

Samenvatting – *De technische studie van een dertigtal Maaslandse beeldhouwwerken uit de eerste helft van de 13^de eeuw levert informatie op over de gebruikte materialen en technieken voor het sculpteren en polychromeren van de werken. De vergelijking met de onderzoeksresultaten van andere corpora biedt de mogelijkheid om te checken of deze gegevens in aanmerking komen om gebruikt te worden als kenmerk voor de Maaslandse identiteit. In sommige gevallen kunnen materialen en technieken aanwijzingen geven om de toeschrijving van de beeldhouwwerken aan een enkele kunstenaar te ondersteunen of aanvullingen leveren voor de datering. De dendrochronologie leert meer over de geografische herkomst van het hout en bepaalt* termini post quem *aangaande het vellen van de boom. Het artikel sluit af met de vergelijking van twee beelden waarbij de toeschrijving aan de Maaslandse of Noord-Franse productie in vraag gesteld wordt, de* Sedes *uit het legaat Van den Peereboom uit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis (KMKG) en de Maagd uit de kathedraal van Sint-Omaars beter gekend als de 'Notre-Dame des Miracles'.*

INTRODUCTION

Sortie de l'ombre par Jules Helbig à la fin du XIX^e siècle[1], la sculpture en bois polychromée apparaît aujourd'hui comme l'un des domaines de prédilection du milieu mosan au XIII^e siècle Une recherche menée à l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) sur cette production a porté à la fois sur la datation par dendrochronologie, l'identification des essences, et le repérage des traces de mise en œuvre (relevé systématique). On a eu recours à la radiographie et à la tomographie. L'étude stratigraphique et topographique des restes des polychromies, réalisée sous microscope binoculaire, a permis de documenter les différentes versions d'œuvres à travers les siècles : gammes chromatiques, effets de matière, motifs décoratifs, expressions. Les analyses en laboratoire ont conduit à identifier pigments et liants, et ont permis d'affiner la compréhension des modes opératoires[2]. Les données ainsi recueillies mettent en évidence différentes phases d'évolution dans la manière de concevoir et de réaliser les sculptures de la fin du XII^e siècle jusque dans les premières décennies du XIV^e siècle[3].

Nous nous concentrerons ici sur les résultats de l'étude de sculptures datées de la première moitié du XIII^e siècle, soit une trentaine d'œuvres. Nous observerons comment ces données peuvent apporter des indices pour répondre aux questions d'authentification et de datation. La question de savoir si certains matériaux ou certains modes opératoires sont typiques du milieu mosan ou plutôt de telle ou telle période sera posée.

---

[1] Heilbig 1874-1876.

[2] Analyses réalisées par J. Sanyova.

[3] La recherche menée s'inscrit dans le cadre d'une thèse de doctorat sous la direction du Prof. A. Lemeunier à l'Université de Liège et défendue en 2008. Mercier 2008 ; 2014b ; 2013-2015.

LE TRAVAIL DE SCULPTURE

Essences de bois

Dans la sculpture mosane, la tradition des XI^e^ et XII^e^ siècles qui consiste à tailler des bois tendres d'essences variées perdure durant les premières décennies du XIII^e^ siècle : le *Christ* de l'église Sainte-Trinité à Serinchamps[4], la *sainte Gertrude* de l'église Sainte-Gertrude à Kuringen[5], le *saint Jean au calvaire* de l'église Saint-Brice d'Hollogne-sur-Geer[6] ou encore le saint évêque trônant provenant de l'église Saint-Jacques de Schurhoven près de Saint-Trond (MRAH) en témoignent[7]. Contrairement à ce qui peut être observé pour la sculpture rhénane, l'usage du noyer semble très limité. Il ne concerne que deux *Sedes* du début du XIII^e^ siècle : celles de Vilvorde et de Hal[8]. La *Sedes* dite *de Cens* au musée diocésain de Namur[9] est peut-être également en noyer ; si c'était prouvé, cela ajouterait une caractéristique matérielle commune aux liens stylistiques étroits qui unissent cette œuvre à la *Sedes* du musée Saint-Remi de Reims (inv. CAOA172).

Les années 1220-1230 marquent un changement radical puisque le chêne devient l'essence la plus utilisée quels que soient les thèmes iconographiques et les dimensions des sculptures[10]. Les raisons qui ont conduit à l'adoption assez soudaine de cette essence, plus dure à tailler, demeurent mystérieuses d'autant qu'elle se produit au moment où la sculpture en bois évolue vers des développements plus plastiques. Se pose également la question de l'approvisionnement puisque, dans la vallée de la Meuse, cette essence est déjà abondamment utilisée au XII^e^ siècle et de manière systématique dans la charpenterie[11]. Cette adoption subite par les sculpteurs s'explique-t-elle par l'organisation du commerce, les premiers marchands de bois à Liège, les « marniers », étant attestés au XIII^e^ siècle[12] ? La question mériterait une étude pluridisciplinaire qui prendrait notamment en compte l'exploitation forestière.La prédominance du chêne ne doit toutefois pas être considérée comme un élément propre à la sculpture mosane puisqu'elle est également attestée dans d'autres régions de l'Europe du Nord et notamment dans la région de Cologne[13], où le chêne est utilisé parallèlement au noyer. En Suède et en Norvège, l'essence devient de plus en plus fréquente à partir du deuxième quart du siècle. Par contre, l'étude menée sur la collection de sculptures du musée de Zurich montre une absence du chêne[14]. Il en est de même dans le nord de la Catalogne[15].

Origine et datation du bois

La *Sedes* de l'église Saint-Jean est connue comme un chef-d'œuvre de la sculpture européenne du XIII^e^ siècle. Son identité mosane ne s'est pas imposée immédiatement, sa qualité exceptionnelle ayant conduit à attribuer l'œuvre à la France et à y détecter des influences allemandes, ceci bien après que l'existence d'un art mosan a été reconnue par Charles de Linas en 1882[16]. Mais l'analyse dendrochronologie a déterminé que le chêne est d'origine locale et probablement liégeoise[17]. Cette nouvelle donnée matérielle confirme que l'œuvre a été sculptée au sein du territoire mosan. La même origine locale du chêne se vérifie pour la Vierge et le Saint

[4] http://balat.kikirpa.be/object/20045788.
[5] http://balat.kikirpa.be/object/26943.
[6] Catherijneconventmuseum à Utrecht : http://balat.kikirpa.be/object/40004638.
[7] Pommier ; n° inv. 4291 : http://balat.kikirpa.be/object/20045788.
[8] http://balat.kikirpa.be/object/149411 et 28680.
[9] L'identification du bois sur base de l'observation visuelle demande d'être vérifiée : http://balat.kikirpa.be/object/ 10137427.
[10] Mercier 2015.
[11] Houbrechts 2008.
[12] Hoffsummer 1995.
[13] Plather 2014, p 59-61.
[14] Lapaire 1973, p. 77.
[15] Jubal 2011.
[16] Koechlin 1903, p. 8.
[17] Fraiture 2008, rapport n° P353. Mesure réalisée dans la cavité dorsale au niveau du siège.

Jean au Calvaire de la même église[18]. Le personnage de Calvaire du musée communal de Huy est sculpté dans un arbre originaire de l'ouest de l'Europe (Fig. 1)[19]. Le chêne utilisé durant tout le XIII^e^ siècle est généralement de très bonne qualité. Il ne présente pas de déformation et peu de nœuds. Dans ce contexte, l'utilisation d'un chêne de moindre qualité pour le *Christ en majesté* dit *de Rausa* (Musée Grand Curtius de Liège)[20] et le *Christ* du musée communal de Huy[21], deux œuvres parmi les plus représentatives de la production, pourrait constituer un indice pour appuyer l'hypothèse, proposée par R. Didier, de leur attribution à un même sculpteur[22].

Les dates des cernes les plus récents mesurés lors des examens dendrochronologiques fournissent des *termini post quem* pour l'abattage des arbres. Il est intéressant de comparer les résultats obtenus pour quatre sculptures, aux datations habituellement proposées : *Sedes* de Saint-Jean (dernier cerne 1202 ; datation vers 1230), *personnage de Calvaire* du musée communal de Huy (dernier cerne 1173 ; datation vers 1230-1250), *Vierge* (dernier cerne 1213 ; datation vers 1250-1260) et *saint Jean au Calvaire* de Saint-Jean (dernier cerne 1214 ; datation vers 1240-1250). Ces dates dendrochronologiques *a quo* doivent être nuancées en tenant compte de l'aubier éliminé par le sculpteur, dont le nombre de cernes peut considérablement varier d'un arbre à l'autre[23]. Il ne faut pas oublier non plus que le nombre de cernes de duramen est toujours inconnu. D'après l'origine mosane du bois et le rythme de croissance moyen des cernes mesurés, l'estimation du nombre de cernes minimal pour l'aubier manquant autorise à proposer les dates d'abattage les plus anciennes possibles suivantes : *Sedes* de Saint-Jean (après 1212), *personnage de Calvaire* du musée communal de Huy (après 1185), *Vierge* (après 1218) et le *saint Jean au Calvaire* (après 1222) de Saint-Jean.

Il faut encore préciser que, pour se rapprocher de la date de réalisation d'une œuvre, il faut tenir compte du laps de temps écoulé entre l'abattage et l'utilisation du bois la constituant. Il est généralement admis que le séchage proprement dit devait être court, compte tenu de la difficulté à tailler du chêne sec. Ceci se vérifie souvent sur les pièces elles-mêmes qui comportent des fentes de séchage visiblement postérieures à la taille proprement dite de la sculpture[24]. Quant aux documents d'archives, ils ne fournissent pas de données précises. Le sculpteur et orfèvre Jourdain de Liège, actif autour des années 1200, réclame du bois vieux (*annosum*) et resserré (*compactrum*)[25]. De même, dans un texte islandais, le *Líkneskjusmíð*, daté de la première moitié du XIV^e^ siècle, il est préconisé de sécher le bois le mieux possible pour réaliser une sculpture en bois polychromé[26]. L'auteur de ce texte indique que, là où le bois craque ou se fend, du bois séché de la même manière devra être inséré et collé avec de la colle forte. Cela dit, la présence de flipots d'origine est très limitée dans la sculpture mosane. Le maître qui réalisa le *Christ* dit *de Rausa* se distingua toutefois en insérant un petit flipot sculpté dans la barbe du Christ, sur le côté gauche (Fig. 2). Toutefois, le bois n'était pas suffisamment sec lors de la mise en œuvre comme l'indique la large fente de cœur, produite après réalisation de l'œuvre, qui défigure le visage du Christ, sur le côté droit. Quant à la *Sedes* de Saint-Jean, les coups de ciseau et de gouge très nets dans la cavité dorsale suggèrent également une taille dans un chêne relativement frais, corroborant le postulat d'un temps de séchage court. Des traces d'aubier montrent que le sculpteur a exploité au maximum la bille de chêne en éliminant peu de duramen[27]. En tenant compte de l'ensemble de ces paramètres, les dates fournies par dendrochronologie semblent compatibles avec les datations proposées par l'analyse stylistique. Toutefois, elles n'excluent pas des datations plus hautes dans le XIII^e^ siècle Enfin, notons que si la *Vierge au Calvaire* de Saint-Jean comporte des éléments nouveaux par rapport au *saint Jean*, comme des brisures dans les plis, aucun décalage chronologique n'apparaît ici.

---

[18] Fraiture 2008, rapports n° P354 et P355. Mesures réalisées sur les bases qui correspondent probablement à la partie haute des troncs.

[19] http://balat.kikirpa.be/object/11014964 ; Mercier 2006-2007 ; Fraiture 2003, rapport n° P300. Mesure réalisée sur la base qui correspond probablement à la partie haute du tronc.

[20] http://balat.kikirpa.be/object/10067696 ; Lemeunier 1977. La sculpture de taille réduite (68 cm) comporte jusqu'à 9 nœuds !

[21] http://balat.kikirpa.be/object/10152786.

[22] Didier 1981, p. 69-70.

[23] Ce nombre varie entre 4 et 34 cernes pour les chênes régionaux.

[24] Fraiture 2013, p. 170.

[25] Stiennon 1967, p. 53.

[26] Plather 1992.

[27] Le cœur de la bille se trouve au centre de la sculpture, légèrement décalé vers l'arrière. Les traces d'aubier sont inaccessibles pour la mesure dendrochronologique.

Mise en œuvre de la bille de bois

Pour prévenir la formation de fentes de cœur, les sculpteurs ont pris soin d'éliminer un maximum de bois au dos des sculptures, allant très fréquemment jusqu'à transpercer les minces parois de bois qui sont alors rebouchées à l'aide d'un mastic blanc. Certaines sculptures datées des premières décennies du XIII[e] siècle, comme la sainte Lucie de l'ermitage Saint-Antoine de Bernister (Trésor de la cathédrale de Malmedy)[28] ou le *personnage de Calvaire* de Huy offrent un type d'évidement particulier en trois sections superposées, l'une se situant au niveau de la tête. À l'intérieur de la sculpture, ces faux compartiments communiquent entre eux, la sculpture résultant de ce dispositif étant entièrement creuse. Le type d'évidement à cavité dorsale unique et parois régulières s'impose cependant dans une majorité de cas. Notons l'existence d'une variante, illustrée par la *Sedes* de l'église Saint-Jean (Fig. 3) et le *Christ* dit *de Rausa* (Fig. 4) ; le sculpteur y a suivi la forme des sièges et creusé à la gouge l'arrière des jambes. Ces deux sculptures ont également en commun l'insertion de billes de verre à l'emplacement des pupilles.

Pour les figures en majesté, l'absence de traces de fixation pour une planche dorsale, qui se vérifie dans une majorité de cas, laisse supposer que ces sculptures étaient placées sur des autels, ou sur des colonnes, dos au mur, ou encore à l'abri de dais. À l'inverse, la *Vierge* et le *Saint Jean* de l'église Saint-Jean ont bien été conçus pour être vus aussi de dos, les cavités dorsales étant comblées par des planches sculptées et polychromées fixées à l'aide de chevilles de bois.

Des sculptures encore tributaires du bloc, comme le *Personnage de Calvaire* de Huy ou la *sainte Gertrude* de Kuringen, sont monoxyles. D'autres œuvres présentent des assemblages qui concernent des sections de bras mais aussi des morceaux de drapé. C'est le cas de la *Sedes* de la cathédrale Saint-Paul[29], du *saint Jean* d'Hollogne-sur-Geer, du *Christ* de Serinchamps mais aussi d'œuvres majeures comme la *Vierge* et le *Saint Jean* de l'église Saint-Jean. Ces éléments sont fixés au bloc principal à l'aide de grosses chevilles de bois. De tels assemblages attestent la volonté de libérer la sculpture des limites de la bille de bois. Ils sont utilisés à la même époque dans la *Vierge* et le *saint Jean au Calvaire* provenant de l'église Saint-Sulpice de Ramousies, à la frontière française (musée du Louvre). Dans les sculptures mosanes que nous avons étudiées, les têtes ne sont jamais rapportées, contrairement à une tradition mise en évidence pour l'Auvergne du XII[e] siècle[30], qui perdure au début du XIII[e] siècle dans plusieurs régions. Citons à titre d'exemple, le *saint Maxime trônant* du musée de l'hôtel Sandelin à Saint-Omer, ou la *Vierge* de Borglum au Danemark[31].

Généralement, la taille des sculptures mosanes est très achevée sans accident de surface, ni trace d'outil. Il semble que ce ne soit pas le cas de la sculpture rhénane sur laquelle des coups d'outils plus larges sont souvent apparents[32]. Cependant, à nouveau, cette caractéristique ne peut être retenue comme un indice d'attribution à telle ou telle région car certaines sculptures mosanes se distinguent quand même par une taille très incisive – ainsi la *Sedes* de la cathédrale Saint-Paul ou la *Sedes* du musée d'Utrecht (Fig. 5). Des coups de gouge sont également bien perceptibles dans le traitement du drapé du *saint Jean* d'Hollogne-sur-Geer, notamment dans les creux profonds des plis courbes relevant du *Muldenfaltenstil*.

Dans le troisième livre du traité d'Eraclius, il est indiqué que, quand le bois sur lequel on désire peindre n'est pas lisse, il est recouvert de cuir de peau de cheval, de parchemin ou de toile[33]. Cette pratique apparaît relativement limitée dans la sculpture mosane pour cette période. Toutefois dans la *Sedes* d'Utrecht[34], de grands morceaux et bandes de tissu de différentes dimensions ont été appliqués sur la majeure partie de la sculpture, à l'exception du visage et des cheveux (Fig. 6). De la toile et du cuir à la fois recouvrent, localement, la *Sedes* de l'église Saint-Jean-l'Evangéliste à Liège[35]. Le cuir, épais, est fixé à l'aide de petits clous (Fig. 7). Un épais morceau de cuir a également été appliqué au niveau des pieds du *saint Jean au Calvaire* de l'église Saint-Jean[36].

---

[28] Mercier 2014a, p. 109-110.
[29] http://balat.kikirpa.be/object/10005145 ; Mercier 2012.
[30] Kargère 2012.
[31] Nyborg 2014, p. 99-101.
[32] Ex: *Sedes* colonaise dite d'Aix-la-Chapelle, Schnütgen-Museum, n° inv. A 25.
[33] Eraclius, 3[e] livre, chap. XXIV (268), (Merrifield 1849, p. 228-230).
[34] La pratique devient très courante au XIV[e] siècle.
[35] http://balat.kikirpa.be/object/10073438.
[36] http://balat.kikirpa.be/object/10073447.

LA POLYCHROMIE

Les matériaux de la polychromie

Les pigments les plus couramment utilisés sont le vermillon, l'azurite, le blanc de plomb, le minium, le vert-de-gris et la laque indienne importée d'Inde et d'Asie du Sud. Ces deux derniers pigments permettent d'obtenir des glacis respectivement vert et rouge profond. L'outremer obtenu à partir du lapis-lazuli, pigment bleu le plus utilisé au XII^e^ siècle, n'a été rencontré que sur la *Sedes* de l'église Saint-Jean. Le recours à des feuilles d'or sur les grandes surfaces vestimentaires apparaît dans des sculptures datées des années 1230. Or, il s'agit d'un phénomène nouveau et apparemment soudain. En effet, dans la seconde moitié du XII^e^ siècle, les vêtements des sculptures offrant un aspect doré sont en réalité recouverts de feuille d'argent et de glacis jaune donnant l'illusion de l'or. Cette technique, qui coïncide avec l'utilisation exclusive de l'argent pour le monnayage, est encore utilisée au début du XIII^e^ siècle comme le montrent la *sainte Gertrude* de Kuringen ou le *saint évêque en majesté* des MRAH.

Au XIV^e^ siècle, Cennino Cennini indique que l'on obtient 145 feuilles d'or à partir d'une pièce d'un ducat[37]. Or, les feuilles d'or utilisées sur les sculptures mosanes montrent un haut degré de pureté, ce qui suppose effectivement un contact avec un centre de monnayage de l'or. Si une invasion du *fiorino d'oro* est relevée dans la région rhéno-mosane jusque dans les années 1337-1338[38], la monnaie n'est frappée qu'à partir de 1252. Il est dès lors vraisemblable que les besants d'or disponibles depuis la prise de Constantinople, en 1204, aient pu fournir la matière première aux batteurs d'or. La situation russe semble refléter ce schéma évolutif *a contrario*. En effet, l'exportation d'or vers la Russie cesse lors de la prise de Constantinople, l'étain et l'argent étant alors utilisés sur le fond des icônes comme substituts de l'or[39]. En Norvège, la situation est encore différente puisque l'utilisation de feuilles d'argent domine à partir de 1225, l'or étant réservé aux cheveux[40].

Techniques picturales : des liants et des structures favorisant le lustre

L'étude des matériaux et de leur mise en œuvre montre une grande variété de techniques et des structures complexes qui illustrent une maîtrise et une variété de couleurs et d'effets de matière longtemps supposés caractéristiques du gothique tardif. Ces différents moyens techniques contribuent à l'obtention d'un aspect de surface lisse et de couleurs étincelantes, qu'elles soient appliquées en couches couvrantes ou en glacis translucides. Ainsi, les préparations à base de craie et de colle qui masquent les aspérités de la surface sont soigneusement polies. Les couches picturales se composent généralement d'un ou de deux pigments. Par contre, il n'est pas rare d'observer, sur la même œuvre, plusieurs structures pour une même couleur. Ainsi, cinq structures différentes ont été utilisées pour créer des tonalités de rouge dans la *Sedes* de l'église Saint-Jean.

Les effets de matière dépendent en grande partie du liant. D'après nos observations, il semble que l'huile soit bien l'un des principaux constituants des liants des couches picturales, y compris pour l'azurite, ce que confirment des analyses poussées menées en laboratoire sur la *Sedes du legs van de Peereboom* aux MRAH[41]. L'utilisation de l'huile répond aux recettes de préparation des pigments figurant dans des traités anciens dès le début du XII^e^ siècle[42], et se vérifie aujourd'hui dans un nombre toujours croissant de sculptures du nord de l'Europe[43]. Les couches picturales sont souvent appliquées sur des sous-couches blanches ou colorées à base de céruse ou de minium. Ces pigments au plomb forment avec l'huile des savons durs et contribuent à l'obtention de surfaces très lisses et régulières. En outre, ces sous-couches empêchent que l'huile ne soit absorbée par la préparation poreuse et favorisent ainsi l'éclat et le brillant des couches colorées.

---

[37] Brunello 1982, p. 141.
[38] Hagen & Frère 1972, p. 63.
[39] Kossolapov 1991, p. 183-184.
[40] Kollandsrud 2002, p. 135.
[41] Mercier & Sanyova 2014.
[42] Mercier & Sanyova 2012, p. 132 ; 2014, p. 85.
[43] Bertoni & Cren 2000 ; Kargère 2012.

Techniques de dorures et *terminus ante quem*

Lorsque l'or supplante l'argent, les feuilles d'or sont encore appliquées directement sur la préparation à base de craie et de colle par l'intermédiaire d'un encollage très dilué. Nos recherches ont montré que la dorure sur assiette rouge de bolus d'Arménie apparaît dans les sculptures mosanes datées des années 1330, c'est à dire simultanément à son apparition dans la sculpture rhénane. Dès lors, la présence de bolus constitue un *terminus ante quem* pour la datation de la polychromie. L'indice est précieux et permet d'appuyer les datations proposées sur la base d'analyses stylistiques. Ce fut le cas pour la *Sedes de l'église Saint-Bavon* à Mere (Fig. 8), sculpture peu connue que l'agencement et la morphologie particulièrement qualitatifs des drapés permettent de ranger parmi les belles *Sedes* mosanes. Toutefois, un doute planait sur l'authenticité en raison de l'absence de document d'archive et d'un repeint peu flatteur, ce pourquoi il nous a été demandé de réaliser une étude technique. La découverte, sous les repeints, d'un reste de dorure (feuille d'or reposant directement sur la préparation blanche) a permis de confirmer la datation de l'œuvre au XIII^{e} siècle. Le recours à une analyse par Carbone-14 s'est, dès lors, révélé inutile.

Parallèlement à la dorure aqueuse, l'utilisation, sur de larges plages de vêtements, d'une dorure à l'huile, généralement réservé aux cheveux ou aux motifs décoratifs, a été mise en évidence dans plusieurs cas dont la *Sedes* de la cathédrale Saint-Paul, la *Vierge* et le *Saint Jean au Calvaire* de l'église Saint-Jean et le *personnage de Calvaire* du musée de Huy. Ces exemples mosans s'ajoutent à ceux attestés en Suède et en Allemagne et corroborent la thèse de P. Tångeberg selon laquelle la technique à huile était utilisée parallèlement à la technique plus répandue de la dorure aqueuse dans le nord de l'Europe[44].

Quant à l'effet produit par ces dorures, il offre un aspect satiné, qu'il s'agisse d'une technique à l'eau ou à l'huile. En effet, les feuilles d'or sont recouvertes d'un épais glacis jaune qui leur confère un aspect chatoyant sans être miroitant. Cette dorure que l'on pourrait qualifier de « picturale » est également attestée sur la *Madone* rhénane dite *d'Aix-la-Chapelle*, vers 1220-1230[45].

Les *Sedes* de St-Omer et des MRAH : pays mosan ou nord de la France ?

En 1961, Borchgrave d'Altena propose de rapprocher la *Sedes* du legs Van den Peereboom, des MRAH (Fig. 9), qu'il date vers 1200, et la *Sedes* de la cathédrale Saint-Omer[46]. Selon l'auteur, cette seconde *Sedes* subit l'influence mosane davantage que la première. Cette parenté a été récemment remise en avant lors de l'exposition « l'Art entre Flandres et Champagne » à Saint-Omer[47]. En 1973, Robert Didier écrit que l'attribution de la *Sedes* du legs Van den Peereboom à un atelier mosan ne va pas de soi[48], ses proportions élancées ainsi que le graphisme du drapé nerveusement « verticalisant » la rattachant plutôt à un courant plus spécifiquement français[49]. Actuellement, une datation vers 1230-1240 et une attribution au milieu mosan sont généralement admises[50].

Du point de vue technique, la sculpture des MRAH se distingue par la présence sur le bois d'une couche préparatoire à base de blanc de plomb[51]. Cette technique n'apparaît que sur le *Christ* de Forest, une œuvre qui pose problème tant en ce qui concerne la datation, qui oscille entre 1160 et 1200, qu'en ce qui concerne l'attribution à une région particulière : région mosane, Brabant, nord de la France[52] ? La stratigraphie des couches préparatoires de la *Sedes* présente aussi de nombreuses similitudes avec le *Christ de Hemse* en Suède qui appartient à un groupe de sculptures supposées réalisées par un atelier originaire de la région de Cologne ou du nord de la France[53].

Les traces de la polychromie la plus ancienne de la *Sedes* des MRAH, conservées sous plusieurs niveaux de repeints, suggèrent qu'elle portait à l'origine des vêtements bleus et verts doublés de rouge. Cette typologie

[44] Tångeberg 1986.
[45] Bergmann 1989, p. 160.
[46] De Borchgrave D'Altena 1961.
[47] Descatoire & Gil 2013, cat. 100 et 101, p. 161-162.
[48] Didier 1973, p. 415.
[49] Didier 1981, p. 60-61.
[50] Descatoire & Gil 2013.
[51] Mercier & Sanyova 2014.
[52] Puissant 1971-1972, p. 52-60 ; Didier 2004, p. 444.
[53] Tångeberg & Plahter 2006.

de polychromie est issue d'une tradition dont des exemples bien conservés sont la *Vierge en majesté* de Rarogne, vers 1170 (Musée national suisse de Zurich) ou la *Vierge en majesté* auvergnate du musée du Louvre.

L'exposition de 2013 a été pour nous l'occasion d'examiner la polychromie de la *Vierge* de Saint-Omer sous lunettes-loupe[54]. La sculpture est en grande partie recouverte d'un repeint néogothique qui imite une polychromie gothique sous-jacente dont de grandes plages sont encore apparentes. Cette polychromie relève d'une typologie courante dominée par l'or. Le riche décor de passementerie orné de pierreries du plastron, et l'imitation de fourrure de vair de la doublure du manteau sont semblables à ceux de sculptures conservées en Norvège. Ces exemples sont datés des années 1230-1240[55], ce qui correspond à la datation proposée pour la *Vierge*. Toutefois, sur la *Vierge* de Saint-Omer, cette polychromie ne peut pas être d'origine puisqu'elle recouvre des traces d'une polychromie plus ancienne. D'une part, cette constatation montre à quel point il est périlleux de se lancer dans des comparaisons basées sur l'aspect des œuvres sans une étude technique préalable. D'autre part, elle conduit à se demander si le premier repeint peut être envisagé comme un *terminus ante quem* (vers 1230-1240, donc) pour la réalisation de la *Vierge* ?

CONCLUSION

D'une manière générale, dans leur apparition et leur utilisation, les matériaux et les techniques témoignent d'une certaine homogénéité dans plusieurs régions de l'Europe du Nord. Ceci se vérifie par exemple pour l'apparition du chêne, la palette de pigments, ou encore l'utilisation de l'huile dans le liant des couches picturales. Déterminer plus précisément si certaines habitudes peuvent fonctionner comme typiques d'une identité mosane est à la fois délicat et sans doute prématuré. D'une part, dans un milieu donné, tous les sculpteurs ne suivent pas nécessairement les mêmes modes opératoires. D'autre part, les données issues de l'étude systématique d'autres corpus que celui sur lequel nous nous sommes penchés doivent encore être complétées pour fournir une meilleure vision de l'ensemble et permettre des comparaisons plus rigoureuses.

Dans certains cas, des modes opératoires communs peuvent appuyer des attributions à de mêmes milieux, voire à de mêmes mains. Ainsi, parmi d'autres exemples mentionnés, les nombreuses similitudes relevées dans la *Vierge* et le *saint Jean* de l'église Saint-Jean, tant au niveau de la mise en œuvre de la bille de bois que de la polychromie, montrent que les deux sculptures ont été réalisées sinon par le même artiste, du moins sous la direction d'un même maître.

L'étude technique peut également fournir des indices précieux pour soutenir les datations proposées sur la base de l'analyse stylistique. Citons notamment l'apparition du chêne et de l'or, en grande quantité, dans les sculptures datées des premières décennies du XIII^{e} siècle, ou encore l'apparition de la dorure sur bolus vers 1330 – un indice chronologique précieux. Le croisement des données matérielles mises en évidence dans le domaine de la sculpture avec les résultats de recherches dans le domaine de la circulation et de l'approvisionnement des matières premières apporterait encore bien des précisions. L'examen dendrochronologique révèle l'utilisation de chênes locaux pour la réalisation d'œuvres majeures de la production mosane telle la *Sedes* de Saint-Jean. Enfin, si les dates proposées pour l'abattage des arbres de quatre sculptures sont compatibles avec les datations proposées sur la base d'analyses stylistiques lors de l'exposition Rhin-Meuse en 1972, elles n'excluent toutefois pas la possibilité de dater ces œuvres plus tôt dans le XIII^{e} siècle La question reste ouverte et les progrès en cours dans le domaine laissent espérer une datation plus précise de la *Sedes* de Saint-Jean considérée comme le point d'orgue de la sculpture mosane du XIII^{e} siècle.

---

[54] Mercier, Rapport de visite non publié 17.06.2013. Je remercie vivement M.-L. Marguerite, directrice des musées de Saint-Omer, et S. Guillot de Suduiraut, conservatrice honoraire (Musée du Louvre), de m'avoir invitée à observer la sculpture.

[55] Plahter 2014, p. 71-72.

BIBLIOGRAPHIE

Bergmann U. (éd.), 1989, *Die Holzskulpturen des Mittelalters (1000-1400)*, Cologne.

Bertoni N. & Cren S., 2000, Un liant huileux sur une sculpture du Moyen Âge : la polychromie du crucifix de la cathédrale de Trieste, in : Goupy J. & Mohen J.-P. (éds.), *Art et chimie : la couleur : actes du congrès, Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 16-18 septembre 1998*, Paris, p. 102-104.

Brunello F. (éd.), 1982, *Cennino Cennini*, *Il libro dell' Arte*, Vicenze.

De Borchgrave D'Altena J., 1961, Madones en Majesté : à propos de Notre-Dame d'Éprave, in : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 30, p. 80-99.

Descatoire C. & Gil M. (éds.), 2013, *Une renaissance : l'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris.

Didier R., 1973, La sculpture mosane du XI^e^ au milieu du XIII^e^ siècle, in : *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400. 2: Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Ausstellung und des Katalogs*, Cologne, p. 407-420.

Didier R., 1981, La *Sedes*, la Vierge et le saint Jean au calvaire de l'église Saint-Jean à Liège et la sculpture mosane de la première moitié du XIII^e^ siècle, in : Deckers J. (éd.), *La collégiale Saint-Jean de Liège, mille ans d'art et d'histoire*, Liège, p. 57-76.

Didier R., 2004, Une descente de croix sculptée mosane du XI^e^ siècle : à propos du Christ de l'ancienne « *Curva Crux* » de Louvain, in : Sapori G. & Toscano B. (éds.), *La deposizione lignea in Europa: l'immagine, il culto, la forma* (Catalogo regionale beni culturali dell'Umbria. Studi e prospettive), Milan, p. 423-448.

Fraiture P., 2003, Rapports de dendrochronologie, Institut royal du patrimoine artistique, Bruxelles, n° P300.

Fraiture P., 2008, Rapports de dendrochronologie, Institut royal du patrimoine artistique, Bruxelles, n° P353, P354, P355.

Fraiture P., 2013, Dendrochronological Research on Sculptures from the Elsloo Group, in : Peters F. (éd.), *A masterly Hand: Interdisciplinary Research on the Late-Medieval Sculptor(s) Master of Elsloo in an international Perspective* (Scientia Artis, 9), Bruxelles, p. 162-183.

Hagen U. & Frère H., 1972, Monnayage, in : Stiennon J. & Lejeune R. (éds.), 1972, *Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400*, Bruxelles, p. 63.

Heilbig J., 1874-1876, La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus : les groupes sculptés des anciens sanctuaires de Liège, in : *Bulletin de la gilde de St-Thomas et de St-Luc* 11/3, p. 217-250.

Hoffsummer P., 1995, *Les charpentes et toitures en Wallonie : typologie et dendrochronologie (XI^e^-XIX^e^ siècle)* (Études et documents, Monuments et sites, 1), Liège.

Houbrechts D., 2008, *Le logis en pan-de-bois dans les villes du bassin de la Meuse moyenne (1450-1650)* (Dossiers de la Commission royale des monuments, sites et fouilles, 12), Liège.

Jubal I., 2011, Les bois des Vierges médiévales des Pyrénées orientales, in : Mathon J.-B. (éd.), *Romanes et Gothiques : vierges à l'Enfant restaurées des Pyrénées-Orientales*, Milan, p. 87-96.

Kargère L., 2012, La sculpture romane polychrome sur bois en Auvergne et Bourgogne : étude technique de quatre sculptures du Metropolitan museum de New-York, in : *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 43, p. 113-124.

Koechlin R., 1903, La statuaire belge et les influences françaises aux XIII^e^ et XIV^e^ siècles, in : *Gazette des beaux-arts* 2, p. 5-19.

Kollandsrud K., 2002, Technical Mapping of Norwegian polychrome wooden Sculpture, 1100-1350: A preliminary Overview, in : Hofseth E. H. (éd.), *UKM: en mangfoldig forskningsinstitusjon* (Universitetetes kulturhistoriske museer skrifter, 1), Oslo, p. 125-141.

Kossolapov A. J., 1991, Historical and technical Aspects of gilded Russian Icons, in : Hutchins C. E. (éd.), *Gilded Wood: Conservation and History*, Madison, p. 183-191.

Lapaire C., 1973, La sculpture sur bois du Moyen-Âge en Suisse : recherches sur la détermination des essences, in : *Revue suisse d'art et d'archéologie* 30, p. 76-83.

Lemeunier A., 1977, Le Christ en Majesté de Rausa, un chef-d'œuvre inédit de la sculpture mosane, in : *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège* 9/196, p. 109-120.

Mercier E., 2006-2007, Le Saint Jean au Calvaire du musée communal de Huy, in : *Annales du Cercle hutois des sciences et beaux-arts* 58, p. 35-68.

Mercier E., 2008, *La polychromie de la sculpture mosane en bois du XIII^e^ siècle* (ULg. Thèse de doctorat). http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-12042008-151316/

Mercier E., 2012, La *Sedes Sapientiae* de la Cathédrale Saint-Paul à Liège, in : *Bloc-notes, revue trimestrielle du Trésor de la cathédrale de Liège* 33, p. 8-16.

Mercier E., 2013-2015, La polychromie de la sculpture mosane entre les XII[e] et XIV[e] s. : couleurs, techniques et expressions en rapport avec l'évolution des formes et les pratiques cultuelles dans le diocèse de Liège, in : *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique* 34, p. 41-76.

Mercier E., 2014a, La statuaire en bois polychromé des XIII[e] et XIV[e] siècles dans la Principauté de Stavelot-Malmedy, in : Dierkens A., Schroeder N. & Van den Bossche B. (éds.), *À la recherche d'un temps oublié… : histoire, art et archéologie de Stavelot-Malmedy au XIII[e] siècle*, Stavelot, p. 109-114.

Mercier E., 2014b, The Artisan Carver's Materials and Practices: Studying 13th and 14th Century Mosan Sculptures, in : Seymour K. (éd.), *Polychrome Sculpture: Tool Marks and Construction Techniques: ICOM-CC Interim Meeting, Working Group Sculpture, Polychromy, and Architectural Decoration, Maastricht 24-25 October 2010*, Paris, p. 14-26.

Mercier E. & Sanyova J., 2012, Art et techniques de la polychromie romane sur bois dans l'Europe du Nord, in : *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 43, p. 125-133.

Mercier E. & Sanyova J., 2014, The *Sedes Sapientiae* of the van den Peereboom Donation to the Royal Museum of Art and History in Brussels: Materials and Techniques of a polychrome Sculpture from the Beginning of the Thirteenth Century, in : Streeton N. L. W. & Kollandsrud K. (éd.), *Paint and Piety: Collected Essays on medieval Painting and polychrome Sculpture*, Londres, p. 77-91.

Merrifield M. P., 1849, *Original Treatises dating from the XII[th] to XVIII[th] Centuries on the Arts of Painting, in Oil, Miniature, Mosaic, and on Glass*, New York (1967 Reprint).

Nyborg E., 2014, Possible English Influence on Danish polychrome wooden Sculpture of the Thirteenth Century, in : Streeton N. L. W. & Kollandsrud K. (éd.), *Paint and Piety: Collected Essays on medieval Painting and polychrome Sculpture*, Londres, p. 93-110.

Plather U., 1992, Líkneskjusmíð : Fourteenth Century Instructions for Painting from Iceland, in : *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 6, 1992, p. 167-173.

Plahter U., 2014, Norvegian Art Technology in the Twelfth and Thirteenth Centuries, in : *Zeischrift für Kunstechnologie und Konservierung* 28/2, p. 298-332.

Puissant M., 1971-1972, La Croix triomphale de l'église Saint-Denis à Forest : essai d'identification, in : *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique* 13, p. 52-60.

Stiennon J., 1967, Un contemporain de Nicolas de Verdun : l'orfèvre-sculpteur Jourdan de Liège, in : Dettweiler F. (éd.), *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters*, Marbourg, p. 51-54.

Tångeberg P., 1986, *Mittelalterliche Holzskulpturen und Altarschreine in Schweden: Studien zu Form, Material und Technik*, Stockholm.

Tångeberg P. & Plahter U., 2006, The Crucifix from Hemse, in : Nadolny J. (éd.), *Medieval Painting in Northern Europe: Techniques, Analysis, Art History*, Londres, p. 1-19.

Fig. 1. – Personnage de Calvaire, musée communal de Huy, n. inv. 32/20
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 2. – Christ en majesté dit de Rausa, Musée Grand Curtius, Liège
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 3. – Cavité dorsale de la Sedes Sapientiae *de l'église Saint-Jean à Liège*
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 4. – Cavité dorsale du Christ en majesté dit de Rausa
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 5. – Sedes *du musée Catherijneconvent, Utrecht, n. inv. ABM bh316* (© C De Clerq).

Fig. 6. – Application de bandes de tissus sur le buste de la Sedes Sapientiae *du musée d'Utrecht* (© E. Mercier).

Fig. 7. – Morceau de cuir fixé à l'aide de clous sur le siège de la Sedes Sapientiae *de l'église Saint-Jean-l'Evangéliste à Liège* (© E. Mercier).

Fig. 8. – Sedes Sapientiae *de l'église Saint-Bavon à Mere (Erpe-Mere)*
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 9. – Sedes Sapientiae *du legs Van den Peereboom, MRAH, N°inv. Vdp 161*
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Autour de la *Sedes Sapientiæ* de l'église Saint-Jean à Liège (1ère moitié du XIIIe siècle) : réévaluation de la chronologie et nouvelles propositions d'attributions dans la sculpture mosane

Michel Lefftz

Résumé – *Partant d'analyses morphologiques détaillées de l'anatomie, des drapés et du système pileux (barbes et cheveux), nous proposons de regrouper près d'une dizaine de statues que nous attribuons ici au Maître de la célèbre* Sedes *de l'église Saint-Jean l'Evangéliste à Liège. Il s'agit, dans l'ordre de la chronologie relative, des œuvres suivantes : le Christ de l'église Saint-Gilles à Liège, le Christ de Wasseiges, le Beau Dieu de Huy et la* Sedes *de Saint-Jean à Liège, le saint Jean et la Vierge de Calvaire de la même église, le Christ de Rausa, le Christ de Sclayn et le saint apôtre du Musée Grand Curtius.*

Samenvatting – *Uitgaande van gedetailleerde morfologische analyses van de anatomie, de drapering en de beharing (baarden en haar) stellen wij voor om een tiental beelden te hergroeperen die we hierbij toeschrijven aan de Meester van de beroemde* Sedes *van de Sint-Jan-de-Evangelistkerk van Luik. Het betreft volgens relatieve chronologie de volgende werken: de Christus van de Sint-Gilleskerk van Luik, de Christus van Wasseiges, de Beau Dieu van Hoei en de* Sedes *van de Sint-Jan van Luik, Sint-Jan en de H. Maagd van de Calvarie van de Sint-Jankerk van Luik, de Christus van Rausa, de Christus van Sclayn en de H. apostel uit Grand Curtius.*

La très grande qualité d'une série de sculptures sur bois réalisées en région mosane dans la première moitié du XIIIe siècle a été soulignée maintes fois par les spécialistes. Cet ensemble est dominé par une pièce d'exception, l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture médiévale occidentale: la *Sedes* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège (Fig. 1)[1]. Paradoxalement, ce sont précisément les qualités hors du commun de cette sculpture qui l'ont totalement isolée des autres œuvres mosanes. Nous tenterons pourtant de démontrer ici que son auteur est également le créateur d'un autre chef-d'œuvre de la sculpture médiévale, le *Beau Dieu* de Huy (Fig. 2) et nous proposerons encore de lui donner quelques-unes des meilleures œuvres mosanes, dont le fameux Christ de Rausa (Fig. 3). Au final, c'est un catalogue d'une petite dizaine de pièces qui témoigne de la production de ce sculpteur de haut niveau dont l'activité s'exerça vraisemblablement pendant les premières décennies du XIIIe siècle. Précisons que, pour cette époque, il est exceptionnel de pouvoir attribuer un si grand nombre d'œuvres à un même artiste[2]. Pourquoi un tel regroupement n'avait-il pas encore été proposé jusqu'ici ? Vraisemblablement parce que le style puissant de ce grand sculpteur du Moyen Âge s'adapte avec virtuosité aux importants changements de goût de son époque. L'expression plastique de ses draperies permet pourtant de suivre clairement l'évolution du maître sculpteur, depuis le style ondoyant des années 1200 jusqu'au style gothique issu d'Île-de-France.

QUESTION DE MÉTHODE : LA PRÉPONDERANCE DES ARTISTES SUR LES ÉCOLES

Dans la tradition d'une histoire de l'art fondée sur la notion d'école, les historiens de l'art du XIXe et du XXe siècle furent souvent tentés de rassembler les sculptures en groupes représentatifs de productions régionales. Si ces ensembles peuvent faire sens, on a parfois oublié que le style d'une région n'est pas constitué

[1] Au terme de ce travail, je tiens à remercier tout particulièrement les collègues suivants pour leur relecture et leurs précieux conseils : Emmanuelle Mercier, Pierre-Yves Kairis, Hélène Cambier, Donatienne Blanjean et Yvette Nissen.

[2] À ce propos, voir les considérations éclairantes dans Wirth 2004, p. 18.

a priori, mais qu'il est essentiellement le fait d'artistes dont les personnalités ont fini par s'imposer au point d'influencer non seulement la manière d'autres artistes, mais aussi le goût des commanditaires. Aussi, lorsque Robert Didier écrivait à propos du Christ de Huy que « le style du maître devient plus personnel au point d'estomper les caractéristiques de l'école », il semblait raisonner en omettant que c'était bien le style d'un grand artiste qui avait influencé celui des autres sculpteurs et qu'il avait ainsi donné ses caractéristiques fondamentales à l'école. Cette démarche est probablement liée à la conviction de l'impossibilité de reconstituer le catalogue d'un grand artiste qui aurait dominé le milieu mosan au XIII^{e} siècle. Jusqu'ici, on a toujours suggéré que les œuvres majeures de cette époque ne pouvaient qu'être le fait de plusieurs sculpteurs ayant œuvré successivement ou en parallèle. Cette conception présuppose pourtant nécessairement un milieu de commanditaires suffisamment nombreux et fortunés, car comment ces artistes auraient-ils réussi à atteindre un si haut niveau de qualité, si ce n'est par la pratique.

Depuis quelques décennies, le terme d'école a souvent été rejeté à cause de l'ambigüité de sens qu'il suscite et il a été remplacé par ceux de foyer, de milieu, voire de creuset[3]. Dans le cas présent, l'expression « milieu de production » semble préférable, car non seulement nous ignorons la nature précise des relations entre les artistes concernés, mais aussi parce qu'elle autorise un usage à géométrie variable. Pour circonscrire le milieu de production mosan du XIII^{e} siècle, nous tenterons donc ici l'approche monographique en partant de l'hypothèse selon laquelle un nombre réduit d'artistes de haut niveau suffisait à répondre à la demande relativement restreinte qui devait être celle de la classe dirigeante, en dehors de quelques grands chantiers qui recourraient à de la main-d'œuvre complémentaire, le plus souvent d'origine étrangère. Nous nous efforcerons aussi de reconsidérer attentivement les œuvres pour les caractériser avec la plus grande rigueur possible dans leur morphologie, et de faire émerger un nombre d'indices suffisamment précis, tels qu'ils puissent finalement servir d'arguments à la reconstitution de la production d'un ou de plusieurs artistes[4].

CHRONOLOGIE RELATIVE ET ATTRIBUTIONS

Dans la sculpture mosane du XIII^{e} siècle, l'absence de bornes chronologiques solides fournies par des œuvres datées avec certitude empêche d'envisager toute forme de chronologie absolue. Après Joseph de Borchgrave d'Altena, Robert Didier, et Albert Lemeunier ont mis en avant les qualités d'une importante série de sculptures mosanes de la première moitié du XIII^{e} siècle, ainsi que le rôle qu'ont pu jouer plusieurs évêques originaires du nord de la France à la tête de la principauté liégeoise dans le développement de ce milieu : Hugues de Pierrepont (1200-1229) suivi par Jean d'Eppes, tous deux originaires du Laonnois (1229-1238), puis Robert de Thourotte, originaire de Langres (1240-1246)[5].

Si la Vierge de l'église Saint-Jean l'Évangéliste était déjà considérée comme un chef-d'œuvre par Joseph de Borchgrave d'Altena, c'était comme œuvre relevant de la sculpture romane dont elle constituait « l'aboutissement après de longs efforts et de multiples recherches » ; à ce titre, elle représentait aussi à ses yeux « la plus belle *Sedes Sapientiæ* de la chrétienté »[6]. Puisque la production du maître de la *Sedes* de Saint-Jean se situe par son style à la charnière entre l'art des années 1200 et les débuts de l'art gothique, les auteurs se sont évidemment référés à la chronologie, fort relative, des grands chantiers gothiques de France, d'autant qu'au moins l'un des architectes de la cathédrale de Liège, Nicolas de Soissons, était originaire du nord de la France ; on sait en effet qu'il occupa ses fonctions depuis environ 1250 jusque vers 1285[7]. La destruction de la cathédrale de Liège nous prive évidemment d'un ensemble de sculptures monumentales de première importance qui aurait sans doute permis d'établir la chronologie des œuvres liégeoises et plus largement mosanes. À cet égard, il est

[3] Bresc-Bautier 2009, p. 43-44.
[4] Nous rejoignons à ce sujet le point de vue de Jean Wirth sur le nombre relativement réduit de maîtres sculpteurs travaillant sur les chantiers de construction : Wirth 2004, p. 151.
[5] Demoulin & Kupper 2002, p. 251 ; Lemeunier 1977, p. 117-118.
[6] De Borchgrave D'Altena 1943, p. 10-11. Sur la place de la *Sedes* dans la production mosane, voir aussi Didier 1981 ; 1982a.
[7] Poncelet 1934, p. 14.

heureux que le portail sculpté du baptistère de la collégiale de Dinant ait été conservé presque intact, car il pourrait constituer un écho lointain de la statuaire de la cathédrale liégeoise.

En 1943, Joseph de Borchgrave situait vers 1230 la réalisation de la Vierge et du saint Jean au Calvaire de l'église Saint-Jean à Liège (Fig. 4-5) et proposait de les comparer aux sculptures du portail sud de la cathédrale de Chartres[8]. Quelques années auparavant, il avait suggéré une fourchette chronologique un peu plus large : 1210-1240[9]. Trente ans après, la grande exposition Rhin-Meuse tenue à Cologne et Bruxelles en 1972 donna l'occasion à Robert Didier de proposer une nouvelle synthèse sur la sculpture mosane du XIII^{e} siècle ; celui-ci s'appuyait principalement sur l'évolution et les mutations stylistiques des *Sedes* et des grands Christs[10]. Pour ces derniers, le Christ de Wasseiges (ca 1235-1240) et le Beau Dieu de Huy (ca 1240) servent de pierre angulaire à la chronologie (Fig. 2 & 6). Ainsi, le Christ de l'église Saint-Gilles à Liège est-il daté vers 1240 (Fig. 7), tandis que le Christ de Sclayn, largement postérieur et relevant d'un autre style, est daté des années 1260 (Fig. 8). Ce dernier serait donc contemporain de la Vierge debout à l'Enfant du Trésor de Tongres (datée de ca 1260) (Fig. 9) et immédiatement postérieur au Calvaire de Wenau (daté de ca 1250-1260). Quant à la *Sedes* de l'église Saint-Jean à Liège (Fig. 1), Robert Didier la considéra d'abord comme une œuvre sans équivalente dans la sculpture mosane, ce qui rendait sa datation malaisée. Plus tard, dans une ample synthèse sur le patrimoine culturel wallon, il ajusta cependant son point de vue, intégrant la *Sede*s dans une chronologie relative. Dans celle-ci, la *Sedes* trouve une place centrale (ca 1235-1245), la Vierge debout de Tongres est rajeunie et surtout, deux nouvelles œuvres sont insérée : le saint Jean (ca 1240-1250) et la Vierge de Calvaire (1250-1260) de l'église Saint-Jean à Liège (Fig. 4-5)[11]. Moins de dix années plus tard, les diverses manifestations autour du millénaire de la collégiale Saint-Jean à Liège donnèrent lieu à d'autres contributions fondamentales pour l'étude de la sculpture mosane, principalement grâce à l'apport remarquable de Robert Didier[12]. Mais entre temps, une œuvre de première importance avait été découverte : le Christ de Rausa (Fig. 3). Celui-ci fut immédiatement rattaché aux œuvres mosanes des années 1240 par Albert Lemeunier[13]. L'apparition de ce nouveau chef-d'œuvre de la statuaire mosane devait jouer un rôle considérable dans les ajustements chronologiques proposés en 1981-1982 par Robert Didier, puisque, à l'exception du Calvaire de Wenau, la plupart des œuvres qui nous intéressent ici s'y retrouvaient légèrement « vieillies » et surtout, on assistait à l'éclatement de la pierre angulaire de cette série : le duo des Christs de Wasseiges-Huy (Fig. 2 & 6), désormais espacés de plus d'une décennie. En ce qui concerne les attributions, la *Sedes* de l'église Saint-Jean à Liège demeurait isolée, et non seulement le Christ de Rausa s'ajoutait au duo des christs de Wasseiges-Huy, mais Robert Didier proposait désormais d'y adjoindre les sculptures du portail du baptistère à Dinant au titre de témoins de la production du même maître et de son atelier (Fig. 10). Cet apport au petit groupe Huy-Wasseiges-Rausa eut des conséquences immédiates sur la chronologie puisque l'ensemble monumental de Dinant fut alors situé dans les années 1240 et plus précisément avant 1247. Il était par ailleurs situé après 1227, date de la reconstruction de l'église.

Si la cohérence plastique du groupe Huy-Wasseiges-Rausa & Dinant garde aujourd'hui sa pleine validité, il nous paraît néanmoins possible d'y adjoindre encore d'autres pièces majeures de la sculpture mosane. En effet, malgré des différences de style, principalement dans l'expression des draperies, les similitudes morphologiques que l'on propose de mettre en avant ici devraient attester de manière convaincante l'identité d'un style personnel qui s'adapte avec une grande habileté aux nécessités de l'iconographie comme aux changements de goût de l'époque et des commanditaires. En rassemblant ces œuvres autour de la fameuse *Sedes* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège, nous croyons opportun d'utiliser ce chef-d'œuvre reconnu de la statuaire mosane pour dénommer un maître sculpteur qui fut assurément l'un des meilleurs de son temps. Nous reprendrons donc ici dans l'ordre de la chronologie relative, les œuvres que nous proposons de rattacher à la production du Maître de la *Sedes* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège.

La sculpture la plus ancienne du groupe semble être le Christ suspendu à l'arc triomphal de l'église Saint-Gilles à Liège (Fig. 7). Son état de surface paraît avoir été considérablement modifié à l'occasion de sa dernière

[8] De Borchgrave d'Altena 1968, p. 596.
[9] De Borchgrave d'Altena 1926, p. 37.
[10] Didier 1972.
[11] Didier 1975.
[12] Didier 1981 ; 1982b.
[13] Lemeunier 1977, p. 120.

polychromie ; le relief est empâté et l'examen à partir des photographies atteste la nécessité d'une intervention de conservation. C'est principalement le rendu des plis de la draperie et la composition du *perizonium* reprenant un schéma relativement fréquent dans des œuvres plus anciennes[14] qui nous incitent à le placer avant les Christs de Huy et de Wasseiges[15]. Le drapé s'organise ici à partir du nœud se déployant sur le côté. Quant aux plis en pince à bec formant les épais bourrelets soulignant le volume de la jambe gauche, ils sont exactement du même type que ceux du Christ de Wasseiges. La composition de la partie inférieure des *perizoniums* des Christs de Saint-Gilles et de Wasseiges montre en réalité les variantes d'un même archétype. Celui-ci est utilisé pour le Beau Dieu de Huy, mais de subtiles modulations plastiques du drapé y témoignent néanmoins clairement de l'évolution stylistique du Maître puisque de longs et minces plis peu saillants en pinces à bec y forment une sorte d'écho aux plis plus épais, en bourrelets (Fig. 11).

Divers détails anatomiques sont particulièrement significatifs du style du Maître de la *Sedes* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste, notamment le nez, la bouche et les cavités orbitaires (Fig. 12). Dans les Christs de l'église Saint-Gilles à Liège et de Wasseiges, ces détails sont très semblables (Fig. 7 & 13). Les pieds des différents Christs en croix que nous donnons à ce maître contribuent également au faisceau d'indices en faveur d'une attribution à un même artiste par l'impressionnante expressivité des déformations causées par la douleur (Saint-Gilles, Wasseiges, Huy, Sclayn) (Fig. 14). La manifestation intense des souffrances endurées par le Christ dans son Calvaire joue bien évidemment un rôle capital dans le fonctionnement de l'image. Si l'expression des visages traduit plus un sentiment de tristesse profonde qu'une douleur physique, la puissante torsion expressive des pieds, qui étaient l'élément le plus proche des fidèles, devait leur permettre de rendre compte du niveau réel de la douleur endurée lors du supplice de la croix. Ce détail hautement significatif des pieds n'a pas échappé aux suiveurs du Maître de la *Sedes* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste puisqu'on le retrouve notamment dans le Christ de Saint-Vaast, sous une forme quelque peu simplifiée, mais aussi dans une œuvre de très petites dimensions, le Christ en laiton du TreMa à Namur (18 cm). Ce dernier, par ses affinités de composition avec les grands Christs du Maître, semble bien refléter la composition d'un autre grand Christ du Maître, qui serait actuellement perdu (Fig. 15).

Le drapé aux plis brisés du grand Christ en croix de l'église de Sclayn a été considéré jusqu'ici comme un trait stylistique suffisant à l'écarter de la série des Christs mosans des années 1200 et par conséquent à le considérer comme l'œuvre d'un autre artiste (Fig. 8 & 16). Pourtant, des affinités morphologiques spécifiques dans le traitement de l'anatomie, notamment la tête, les mains et les pieds, suffisent à démontrer qu'il s'agit du même sculpteur dont le style s'est adapté au goût nouveau : le goût gothique.

Pour outrepasser les limites imposées dans les comparaisons par le type iconographique et par le type humain, il faut se rapprocher des œuvres et s'intéresser à la forme précise de détails tels que les barbes et les cheveux (Fig. 12, 13 & 17). La confrontation de ces éléments contribue non seulement à prouver que l'auteur du Christ de Rausa est le même que celui du Christ de Sclayn, mais que celui-ci a aussi sculpté la *Sedes* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège (Fig. 1). On s'intéresse notamment ici à l'épaisseur et au mouvement des brins qui composent les mèches des barbes et des cheveux, et donc à la scansion spatiale, autrement dit le rythme de ces masses pileuses[16]. Mais le drapé est également étudié de près puisque celui de la *Sedes* de Saint-Jean l'Évangéliste à Liège est organisé à partir d'une série de longs plis en pince à bec, souvent disposés par paires, en miroir, reliés à la base des branches et réduisant ainsi les montants des Y, comme dans le *perizonium* du Beau Dieu de Huy (Fig. 18). Sur la jambe de la Vierge et sur celle du Christ en croix, la jonction des plis par ces montants se produit sur la partie la plus saillante du volume corporel, soit en quelque sorte sa ligne de crête. L'impression d'onctuosité qui se dégage de la *Sedes* de Saint-Jean l'Evangéliste à Liège est directement produite par les modulations du drapé et non par les variations de la surface du corps (Fig. 18). Une conception semblable s'observe dans certaines figures de la cathédrale de Chartres (portail du bras nord du transept, 1205-1210) et de la cathédrale d'Amiens (sainte Ulphe, 1220-1235 ?) (Fig. 19a-b). Cependant, dans ces sculptures françaises,

[14] On en trouve en peinture et en sculpture, au moins depuis le XII[e] siècle, mais encore au XIII[e] siècle, comme par exemple, le petit Christ en laiton de la collection Kofler-Truniger, qui serait originaire de Basse-Saxe, d'après Bloch 1977, p. 88.

[15] L'utilisation d'un nœud latéral dans la composition du *perizonium* ne peut en effet suffire à situer cette œuvre au début de la série puisque le Christ gravé du polyptique-reliquaire de Floreffe (1254) reprend encore ce dispositif.

[16] Pour les fondements de l'analyse morphologique du système pileux, voir Lefftz 2013.

l'agencement des plis diffère puisqu'ils s'y enchaînent en structures arborescentes, ce qui a pour effet de produire une vibration très différente dans l'étoffe. En comparant les œuvres mosanes, on observe aussi que le rapport corps-drapé évolue avec le passage du style ondoyant des années 1200 au style gothique. Dans le style ondoyant, les plis en bourrelets qui se déploient en pinces à becs émergent du plan en brusque saillie et ils viennent souligner des volumes corporels très géométrisés. En utilisant ce critère pour la datation, il convient de situer la *Sedes* plutôt au début de la production, mais les nombreux plis secondaires et le rythme subtil dans la disposition et les variations dans la saillie des plis nous incitent cependant à la placer après les Christs de Saint-Gilles et de Wasseiges et à la rapprocher du Christ de Huy. Cependant, les drapés ne sont pas uniquement constitués de ces plis en pince à bec puisque dans la *Sedes* de Saint-Jean l'Évangéliste et dans le Christ de Huy, la composition de la draperie est principalement organisée à partir du contraste que le sculpteur établit entre le plissé ondoyant formé de longs bourrelets disposés en pinces à becs et les faisceaux de plis qui s'étalent sur l'autre jambe (Christ) ou encore se superposent en méandres sur le côté (*Sedes*). Avec l'arrivée du style gothique, le plissement des étoffes se durcit, le Christ de Rausa (Fig. 3) en témoigne et c'est pourquoi on le situera dans une phase de transition : la conception de certains plis est encore redevable au style des années 1200 et témoigne de son onctuosité, tandis que d'autres sont marqués par un raidissement qui annonce les plissements du Christ de Sclayn. Quelques réalisations importantes, françaises ou d'influence française, peuvent servir de repères pour la chronologie du style gothique : la Vierge dorée d'Amiens (ca 1235-1240), les apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris (avant 1248), la Vierge du portail du transept nord de la cathédrale Notre-Dame à Paris (ca 1250), le polyptyque-reliquaire de Floreffe (1254). Si l'on suppose que l'arrivée du nouveau style s'est faite rapidement, c'est donc plutôt dans le second quart du XIII^{e} siècle, en tous cas avant 1250 qu'il faudrait situer le passage au style gothique dans la vallée mosane. Les œuvres conservées témoignent fort heureusement pour nous d'un changement progressif d'un style à l'autre, affectant principalement le rendu des draperies. Dans les figures du Calvaire de l'église Sainte-Anne à Tongerlo, œuvre probable d'un suiveur immédiat du Maître de la *Sedes* de Saint-Jean l'Évangéliste, la transition est totalement accomplie puisque les chutes latérales de plis en « V » s'inscrivent parfaitement à la suite des apôtres de la Sainte-Chapelle à Paris (avant 1248).

Des doutes ont été formulés à plusieurs reprises quant à une attribution commune de la Vierge et du saint Jean de Calvaire à l'église l'Évangéliste de Liège (Fig. 4-5) à la même main, mais ils ne se justifient plus depuis les analyses matérielles récentes d'Emmanuelle Mercier[17], celles-ci étant par ailleurs confortées par nos observations stylistiques. Si le saint Jean se situe encore pleinement dans la mouvance du style ondoyant des années 1200 par la souplesse de ses draperies, le durcissement des étoffes de la Vierge atteste déjà avec évidence l'influence gothique. Le bas de la robe se brisant en plis anguleux sur le tertre, et surtout les plis polygonaux du manteau, se rencontrent en effet dans maintes Vierges d'Île de France à partir du milieu du XIII^{e} siècle. Des exemplaires de petites dimensions, en métal ou en ivoire, ont très bien pu arriver rapidement à Liège et y servir de modèle[18]. Au-delà de ces différences, les deux statues présentent un certain nombre d'affinités morphologiques, notamment dans le rendu de l'étoffe du manteau qui retombe par-dessus le bras, ou dans les très longs plis en Y de la robe. Enfin, on observe quelques changements dans l'utilisation des plis en pince à bec du manteau de saint Jean (Fig. 18). L'espacement des plis y fait davantage songer à la manière du Christ de Saint-Gilles et à celle du Christ de Wasseiges qu'à celui de Huy, mais la faible saillie et surtout l'utilisation d'un réseau de plis secondaires nous amène à placer l'œuvre après le Christ de Huy (Fig. 18). Enfin, l'agencement de ce type de plis a changé puisqu'ils ne sont plus joints entre eux par les montants, en miroir, comme dans la *Sedes* de Saint-Jean l'Evangéliste ou dans le *Beau Dieu* de Huy, mais par les branches, comme dans le rabat du *perizonium* du Christ de Sclayn. Il s'agit d'une phase plus avancée de l'évolution puisque les drapés y relèvent entièrement du style gothique (Fig. 8, 10 & 16).

Bien qu'elle soit très usée et endommagée, il me semble possible d'ajouter encore une autre statue à l'actif du Maître de la *Sedes* de Saint-Jean l'Évangéliste. Conservée au Grand Curtius à Liège (Fig. 20), elle représente un apôtre debout que l'on peut avantageusement comparer au Christ de Rausa par le traitement du visage, dans ses volumes comme dans la forme de ses composantes : les cavités oculaires, les yeux globuleux, le long nez mince, les narines en « corne de buffle », la bouche aux lèvres étroites (Fig. 17). Le traitement du système pileux conforte ces similitudes et confirme encore la grande inventivité du sculpteur par le renouvellement

[17] Voir la contribution d'Emmanuelle Mercier dans le présent volume.

[18] Voir, entre autres, la Vierge debout, en ivoire, du Musée de Cluny à Paris, inv. n° Cl 1954.

ornemental des boucles de la barbe (Fig. 16-17). Quant à la draperie, elle présente de nombreuses similitudes avec celle du bas du *perizonium* du Christ de Sclayn ; voilà donc un indice pour proposer une datation très proche (Fig. 10). Enfin, le plissement des draperies d'une Vierge à l'Enfant très usée, et même retaillée, du Trésor de la collégiale de Tongres, pourrait témoigner d'une même phase stylistique (Fig. 9), mais ses profondes transformations imposent la prudence quant à l'attribution : s'agit-il d'une réalisation du Maître de la *Sedes* de Saint-Jean l'Évangéliste ou de l'œuvre de l'un de ses collaborateurs ?

L'excellence des œuvres conservées du Maître de la *Sedes* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège pose immanquablement la question de l'organisation de l'atelier et des collaborations. Après la découverte du Christ de Rausa, Robert Didier avait proposé d'attribuer les sculptures du portail du baptistère de la collégiale Notre-Dame à Dinant au maître et à son atelier. Nous nous rallions sans réserve à ce point de vue et nous proposons même de le conforter en y ajoutant une pièce aux dimensions très modestes, mais qui constitue pourtant un témoin majeur de la sculpture de nos régions par sa typologie. Il s'agit en effet du plus ancien fragment de retable en bois conservé de la production de ce type de mobilier en région mosane, dès le second tiers du XIII^{e} siècle (fig. 21a). Il représente une Dormition de la Vierge dont les petites figures offrent de nombreuses similitudes morphologiques avec celles du portail du baptistère de Dinant, en pierre, notamment dans les petites têtes rondes aux chevelures très variées (Fig. 21b-c)[19]. De surcroit, celles-ci s'inscrivant dans la tradition des grandes orfèvreries mosanes conservées, tel le retable de la Pentecôte de Stavelot (Musée de Cluny). À ce propos, il y aurait certainement lieu de poursuivre des recherches sur les sources du Maître de la *Sedes* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste car elles permettraient sans doute de mieux cerner le milieu de sa formation.

CONCLUSIONS ET PERSPECTIVES DE RECHERCHE

En considérant quelques-unes des plus belles statues mosanes de la première moitié du XIII^{e} siècle par le biais de l'analyse morphologique, nous croyons avoir montré la cohérence d'un groupe de près d'une dizaine de statues que nous proposons d'attribuer au Maître de la célèbre *Sedes* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège. Il s'agit, dans l'ordre de la chronologie relative, des œuvres suivantes : le Christ de l'église Saint-Gilles à Liège, le Christ de Wasseiges, le *Beau Dieu* de Huy et la *Sedes* de Saint-Jean l'Évangéliste à Liège, le saint Jean et la Vierge de Calvaire de l'église Saint-Jean l'Evangéliste à Liège, le Christ de Rausa, le Christ de Sclayn et un saint apôtre du Grand Curtius. En conséquence, la mise en lumière de ce groupe homogène de statues de très grande qualité nous amène à considérer le Maître de la *Sedes* de l'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège comme le chef de file de la sculpture de la première moitié du XIII^{e} siècle dans la vallée de la Meuse moyenne. À en juger d'après les œuvres conservées, l'influence de cet artiste se fera sentir au moins jusqu'à la fin du siècle. Des sculptures importantes comme le Calvaire de Wenau et le Christ en croix du Trésor de la cathédrale de Liège, témoignent même d'une influence si forte qu'on est en droit de penser qu'il s'agit de l'œuvre d'un collaborateur direct du maître. C'est peut-être à cet artiste que l'on doit encore les *Sedes* de Zolder, Hal et Léau (*Zoutleeuw*). Quant au Calvaire de Tongerlo et aux christs de Rutten, Berge-bij-Tongeren, Stépy-Bracquegnies et Reuland, ils attesteraient la postérité des archétypes du maître auprès d'autres sculpteurs.

BIBLIOGRAPHIE

Bloch P., 1977, Romanische Bronzekruzifixe von Typus des Bernward-Kruzifixus, in : *Aachener Kunstblätter* 47, p. 81-110.

Bresc-Bautier G., 2009, Questions de lecture de la sculpture champenoise, in : *Le beau XVI^{e}, chefs-d'œuvre de la sculpture en Champagne*, Paris, p. 42-47.

[19] À comparer également avec les cheveux de l'Enfant Jésus de la Vierge de Tongres. La diversité morphologique des compositions et des manières de traiter les cheveux et les barbes est très similaire à ce que l'on trouve à Dinant.

De Borchgrave d'Altena J., 1926, *Sculptures conservées au Pays mosan*, Verviers.

De Borchgrave d'Altena J., 1943, *Madones anciennes conservées en Belgique 1025-1425* (L'art en Belgique), Bruxelles.

De Borchgrave d'Altena J., 1968, Bois sculptés, in : *Miscellanea Jozef Duverger: bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden*, Gand, p. 592-603.

Demoulin B. & Kupper J.-L., 2002, *Histoire de la principauté de Liège, de l'an mille à la Révolution* (Univers de France et des pays francophones. Série Histoire des provinces), Toulouse.

Didier R., 1972, La sculpture mosane de la 2e moitié du 13e siècle, in : Stiennon J. & Lejeune R. (éds.), *Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400*, Bruxelles, p. 421-424.

Didier R., 1975, La sculpture mosane du XIe au milieu du XIIIe siècle, in : *La Wallonie, le pays et les hommes : histoire, économies, sociétés. 1 : Des origines à 1830*, Bruxelles, 1975, p. 287.

Didier R., 1981, La *Sedes*, la Vierge et le saint Jean au Calvaire de l'église Saint-Jean à Liège et la sculpture mosane de la première moitié du XIIIe siècle, in : Deckers J. (éd.), *La collégiale Saint-Jean de Liège : mille ans d'art et d'histoire*, Liège, p. 57-76.

Didier R., 1982a, La Vierge assise à l'enfant (*Sedes Sapientiæ*), in : *Exposition d'art et d'histoire : millénaire de la collégiale Saint-Jean à Liège*, Bruxelles, p. 123-138.

Didier R., 1982b, Christ et calvaires mosans du XIIIe siècle, in : *Exposition d'art et d'histoire : millénaire de la collégiale Saint-Jean à Liège*, Bruxelles, p. 141-172.

Lefftz M., 2013, L'ornement tiendrait-il à un cheveu ? Jalons pour une grammaire formelle des cheveux, barbes et autres représentations pilleuses, in : Dekoninck R., Heering C. & Lefftz M. (éds.), *Questions d'ornements, XVe-XVIIe siècles* (Théorie de l'art 1400-1800, 6), Turnhout, p. 177-183.

Lemeunier A., 1977, Le Christ en Majesté de Rausa, un chef-d'œuvre inédit de la sculpture mosane, in : *Bulletin du Vieux-Liège* 196, p. 109-120.

Poncelet E., 1934, Les architectes de la cathédrale Saint-Lambert de Liège, in : *Chronique archéologique au Pays de Liège* 25, p. 5-38.

Wirth J., 2004, *La datation de la sculpture médiévale* (Titre courant, 30), Genève, 2004.

Fig. 1. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège, Sedes Sapientiæ, chêne polychromé, h. 138 cm, Liège, église Saint-Jean l'Évangéliste (© M. Lefftz).

Fig. 2. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège, Christ en croix (Beau Dieu de Huy), chêne avec traces de polychromie, h. 220 cm, Huy, Musée communal (© M. Lefftz).

Fig. 3. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège, Christ dit de Rausa, chêne avec restes de polychromie, h. 63 cm, Liège, Musée Grand Curtius (© M. Lefftz).

Fig. 4. – Maître de la de l'église Saint-Jean à Liège, Vierge de Calvaire, bois polychromé, h. 161 cm, Liège, église Saint-Jean
(© M. Lefftz).

Fig. 5. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège, saint Jean de Calvaire, bois polychromé, h. 152 cm, Liège, église Saint-Jean
(© M. Lefftz).

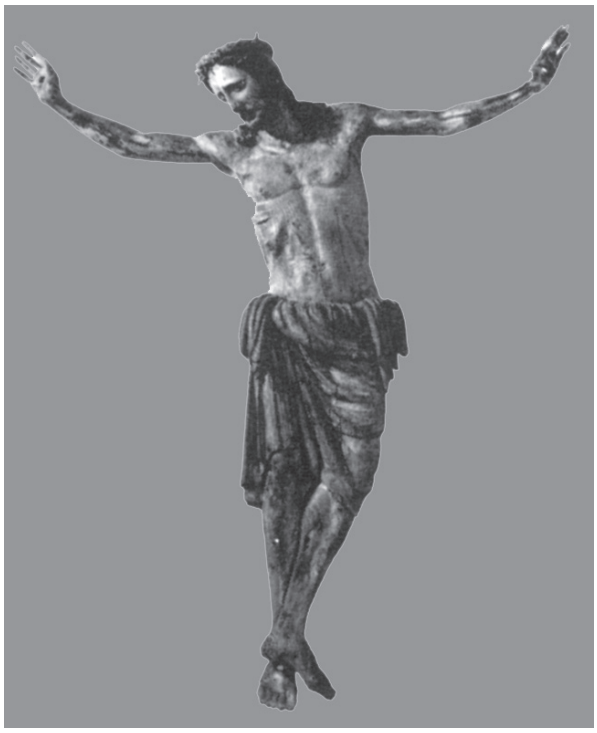


Fig. 6. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège, Christ en croix de Wasseiges, Coll. particulière, chêne, h. 173 cm (© M. Lefftz).

Fig. 7. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège, Christ en croix, bois polychromé, h. 175 cm, Liège, église Saint-Gilles
(© M. Lefftz).

Fig. 8. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège, Christ en croix de l'église de Sclayn, chêne avec restes de polychromie, h. 262 cm (photo auteur).

Fig. 9. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège ou son atelier, Vierge à l'Enfant, bois polychromé (retaille et restitution d'éléments), h. 90 cm, Tongres, Teseum (© M. Lefftz).

Fig. 10. – a-c) Atelier du Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège, Portail du baptistère de la collégiale de Dinant ; d) Christ de Rausa ; e) Vierge à l'Enfant de Tongres ; d-g) Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège ; f) Christ de Sclayn ; g) Apôtre du Musée Grand Curtius
(© M. Lefftz).

Fig. 11. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège ; a-b) Christ en croix de l'église Saint-Gilles à Liège ; c-e) Christ en croix de Wasseiges, coll. particulière ; f-h) Christ en croix du Musée communal de Huy
(© M. Lefftz).

Fig. 12 – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège ;
a-d-f) Sedes Sapientiæ de l'église Saint-Jean à Liège ;
b-g) Christ de Rausa, Musée Grand Curtius ;
c-e) Christ en croix de l'église de Sclayn
(© M. Lefftz).

Fig. 13. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège ;
a) Christ en croix de l'église Saint-Gilles à Liège;
b) Christ en croix de l'église de Sclayn ;
c) Christ en croix du Musée communal de Huy ;
d) Christ en croix de Wasseiges, coll. particulière
(© M. Lefftz).

Fig. 14. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège ; a) Christ en croix de l'église Saint-Gilles à Liège ; b) Christ en croix du Musée communal de Huy ; c) Christ en croix de l'église de Sclayn (© M. Lefftz).

Fig. 15. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège (d'après), Christ en croix, alliage de cuivre, h. 18 cm, Namur, Musée des Arts anciens (TreMa) (© M. Lefftz).

Fig. 16. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège, Christ en croix de l'église de Sclayn (© M. Lefftz).

Fig. 17. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège ; a) Apôtre du Musée Grand Curtius ; b) Christ de Rausa ; c) Christ en Croix de l'église de Sclayn (© M. Lefftz).

Fig. 18. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège ; a) Christ en croix de l'église Saint-Gilles à Liège ; b) Sedes Sapientiæ de l'église Saint-Jean à Liège ; c) Christ en croix du Musée communal de Huy ; d) saint Jean de Calvaire de l'église Saint-Jean à Liège ; e) Vierge de Calvaire de l'église Saint-Jean à Liège. (© M. Lefftz).

Fig. 19 – a-b) Sainte Ulphe, d. XIII^e siècle, pierre, Amiens, cathédrale ; c-d) Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège : Sedes Sapientiæ de l'église Saint-Jean à Liège, Christ en croix du Musée communal de Huy (© M. Lefftz).

Fig. 20. – Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège, Apôtre, bois de chêne, Liège, Musée Grand Curtius (© M. Lefftz).

Fig. 21 – Atelier du Maître de la Sedes de l'église Saint-Jean à Liège. a) Dormition de la Vierge (fragment de retable), bois polychromé, h. 21,5 cm, Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire ; b-c) Portail du baptistère de la collégiale de Dinant (© M. Lefftz).

Les ivoires ottoniens et saliens réputés liégeois : approches croisées

Benoît Van den Bossche

Résumé – De la fin du X^e siècle au milieu du XII^e, 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'infirmer 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^de eeuw en het midden van de 12^de 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 ivoren 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 hypotheses 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 ivoren 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^e siècle au milieu du XII^e, 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[1].

Mais depuis plusieurs années, depuis de nombreuses années, la recherche sur les ivoires ottoniens et saliens associés à Liège stagne[2]. 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^e 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

[1] 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^e siècle, voir notamment : Brandt & Eggebrecht 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).

[2] 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^er 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[3], 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[4] (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[e] 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 aieux 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[e] 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[e] siècle[5], ou encore de la fin de ce XII[e] siècle[6]… sinon un peu avant[7]. 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[e] siècle[8]. 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

[3] Goldschmidt 1918.

[4] 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.

[5] Lejeune 1954 ; Lasko 1972, p. 162-168.

[6] Brandt & Eggebrecht 1993, p. 215-216 (R. Kahsnitz).

[7] 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.

[8] 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)[9]
- la plaque aux scènes néo-testamentaires conservée aux MRAH[10]
- l'ivoire des trois résurrections, de la cathédrale de Liège[11]
- 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[12] (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'n 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*[13]. 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[14].

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[15]. 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^e^ et XII^e^ 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

[9] Voir en particulier : Murphy 1979, p. 32-78 e.a.
[10] Voir entre autres : Dumortier, Van der Elst & Zambon 1999, p. 98-99 ; n° 36 (S. Balace).
[11] Voir notamment : Stiegemann & Wemhoff 2006, p. 348-350, n° 453 (Ph. George).
[12] Goldschmidt 1918, p. 28 e.a. ; Murphy 1979, p. 107-124 e.a.
[13] Murphy 1979, p. 128-163.
[14] Davin 1999.
[15] 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^e^ siècle et la seconde moitié du XI^e^ siècle un essor remarquable[16]. 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^e^ 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[17]. 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 situle 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[18]. 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^e^ 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 ?

---

[16] Kupper & Wilkin 2013.

[17] Nordenfalk 1988.

[18] 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[19], 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^{e} siècle et du début du XII^{e}, 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[20].

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[21]. 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.

---

[19] 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).

[20] Murphy 1979, p. 32-78.

[21] « 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[22]. 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[23].

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[e] siècle et du début du XII[e] 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[24]. 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[25], 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*)[26].

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.

---

[22] Voir en particulier : Caillet 1993.
[23] Schulz-Rehberg 2006.
[24] Jülich 2007, p. 91-93 e.a., n° 15.
[25] À moins que son modèle n'ait été la plaque de Essen, comme le suppose Fillitz 2006, p. 425.
[26] 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[27]. 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[28]. 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[29]. 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 abimée 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[30]. 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

---

[27] 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.

[28] Colman 1995, p. 64-66.

[29] Rorimer 1931.

[30] Colman 1995, p. 66-67.

résurrections[31].

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^{e} 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[32].

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[33] ; 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)[34] d'autre part. Pour faire court, on peut dire que, dans le cadre de la microscospectroscopie Raman, un faisceau monochromatique est projeté sur l'objet, alors que dans la 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 « discréminer » 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[35]. 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^{e} 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^{e} siècle plutôt qu'au XI^{e}, paraîtrait encore plus étonnante qu'actuellement.

---

[31] Otjacques-Dustin 2008, p. 341-342.

[32] Otjacques-Dustin 2008, p. 341-342.

[33] Banerjee 2008.

[34] En anglais : *FTIR* : *Fourier-Transform infrared spectroscopy*.

[35] 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[36]. 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[37]. 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. & Eggebrecht 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^e congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique – IV^e 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*

[36] 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.

[37] 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^e^ au XIII^e^* 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).

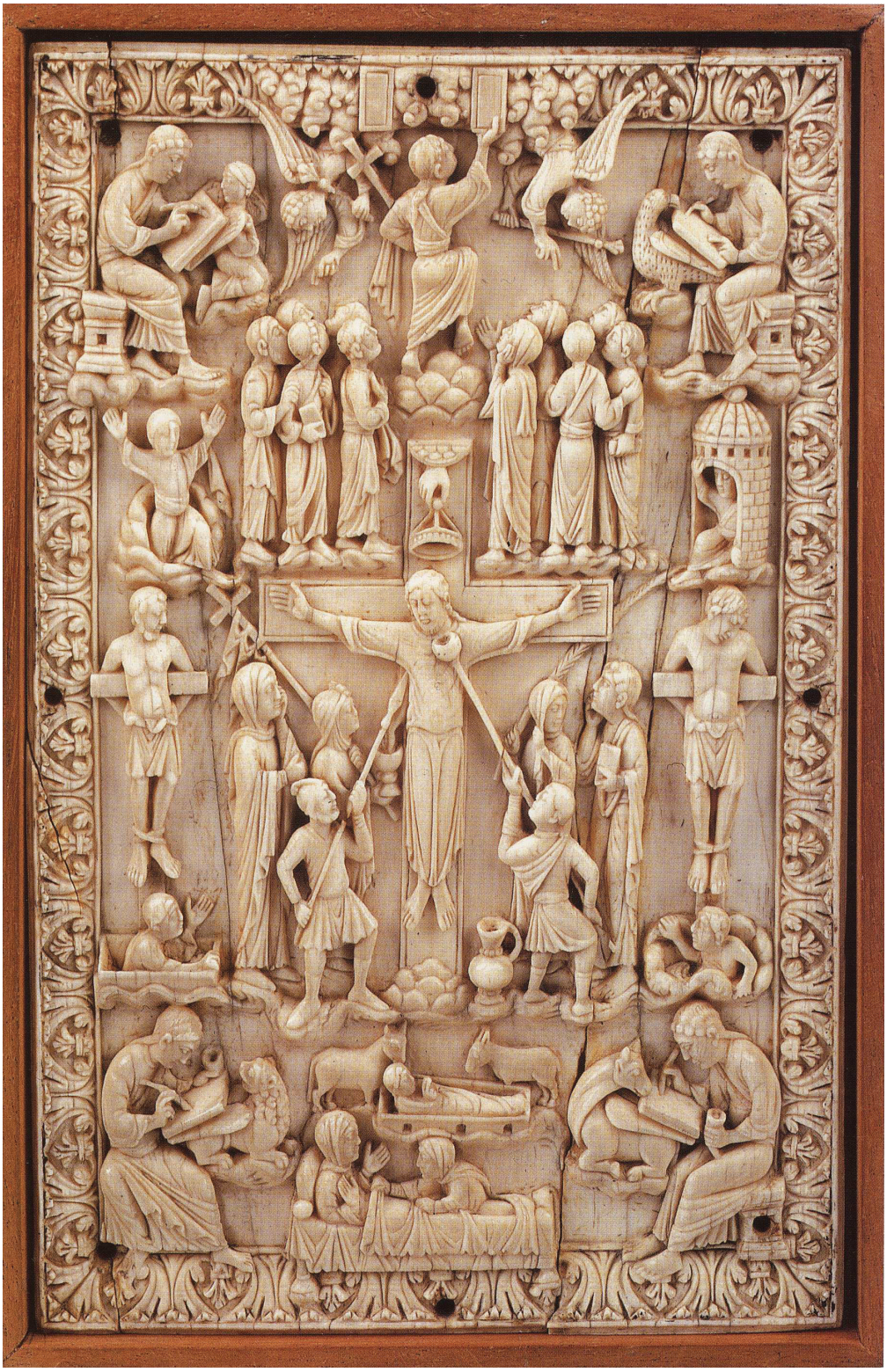


Fig. 5. – Ivoire aux petites figures de Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire (© MRAH-KMKG).

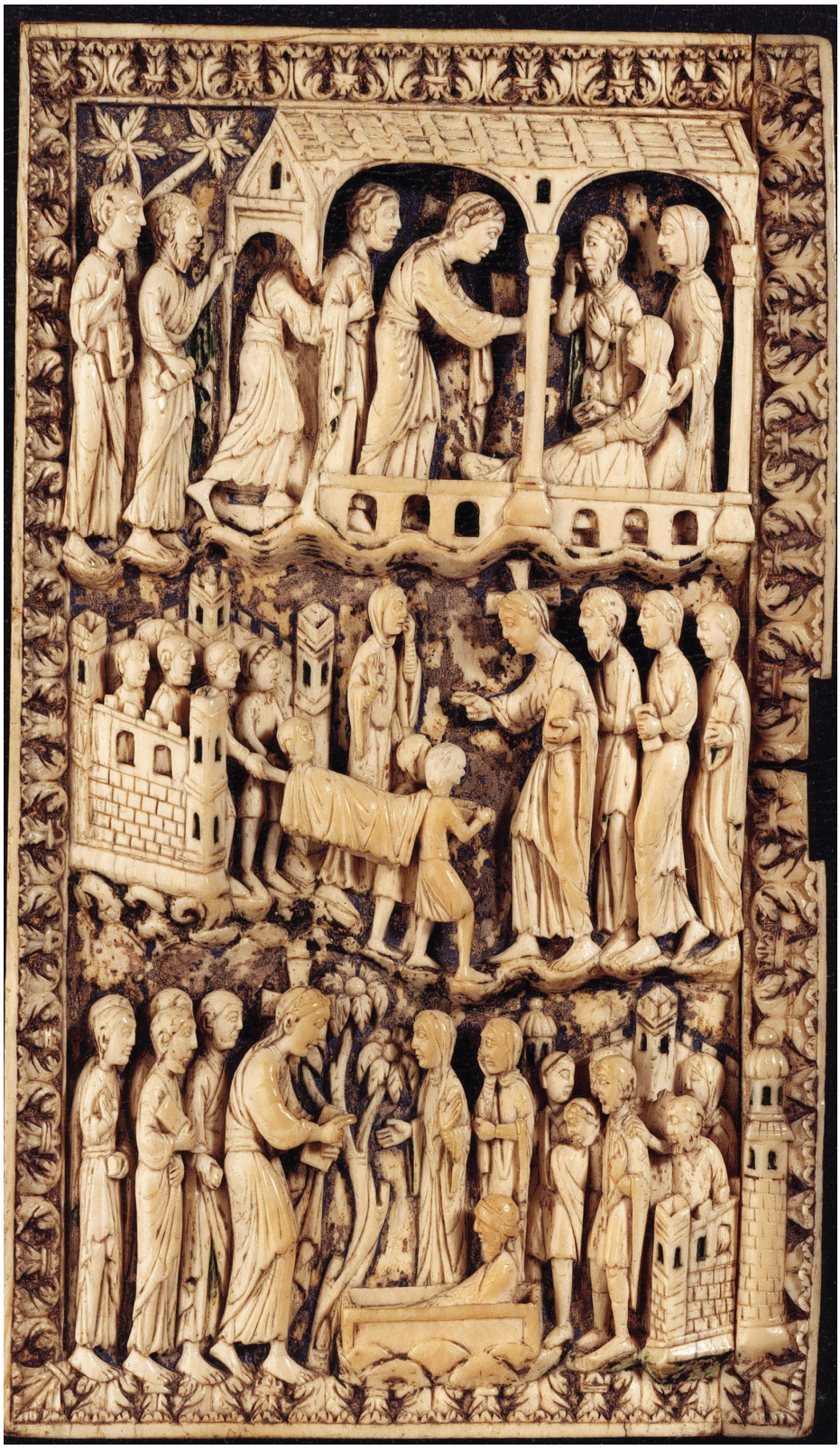


Fig. 6. – Ivoire des trois résurrections, Liège, Trésor de la Cathédrale
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

La sculpture monumentale romane en région mosane : œuvres méconnues et méthodologies novatrices

Antoine Baudry

Résumé – *L'étude de la sculpture monumentale romane de la vallée mosane a été conditionnée par diverses approches au fil du temps, les analyses stylistique et iconographique des grands ensembles et des œuvres exceptionnelles prédominant largement au sein de la recherche. Cet article prend le contre-pied de cette démarche, en réservant un éclairage privilégié aux œuvres méconnues ou inédites, de même qu'en évoquant des méthodologies novatrices déjà à l'œuvre ou au stade embryonnaire, souvent avec des résultats prometteurs. L'objectif est de dresser un constat des connaissances actuelles sur cette matière tout en posant de nouveaux jalons pour des études futures.*

Samenvatting – *De studie van de monumentale Romaanse sculptuur uit de vallei van het Maasland is doorheen de tijd beïnvloed geweest door verschillende benaderingen waarbij stilistische en iconografische analyses van grote ensembles en uitzonderlijke kunstwerken het wetenschappelijk onderzoek gedomineerd hebben. Dit artikel slaat een andere weg in door minder bekende of onuitgegeven kunstwerken te belichten en daarbij vernieuwende methodologieën aan te wenden die enerzijds al in gebruik zijn of zich anderzijds nog in een ontwikkelingsfase bevinden maar wel al veelbelovende resultaten hebben opgeleverd. Het doel is de balans op te maken van de huidige kennis met betrekking tot dit onderwerp maar ook om nieuwe pistes naar voor te schuiven voor toekomstig onderzoek.*

En 1957, Lisbeth Tollenaere publiait sa thèse de doctorat consacrée à la sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane, ouvrage appelé à devenir une référence incontournable, notamment grâce à son inventaire systématique visant l'exhaustivité[1].

Soixante ans après cette publication magistrale, force est de constater que la recherche sur cette thématique s'est ensuite essentiellement focalisée sur deux sujets principaux, par le biais des traditionnelles approches stylistique et iconographique. D'une part, un vaste groupe d'œuvres des deuxième et troisième quarts du XII^e^ siècle, principalement issues des ensembles monumentaux de Maastricht et de Rolduc, qu'Elizabeth Den Hartog regroupa sous la bannière d'un atelier aujourd'hui sujet à discussion[2]. D'autre part, des œuvres exceptionnelles, à l'instar du tympan de la prophétie d'Apollon conservé au Grand Curtius à Liège, qui bénéficia récemment d'une étude approfondie[3]. L'article ici présent prend le contre-pied de cette démarche, en proposant un focus sur des œuvres méconnues et des méthodologies novatrices déjà à l'œuvre ou au stade embryonnaire.

POUR « PLANTER LE DÉCOR »

L'étude de la sculpture monumentale de la vallée mosane a été conditionnée par diverses approches au fil du temps. Un bref rappel historiographique est donc nécessaire pour mieux comprendre l'état actuel de l'art sur cette matière.

Les premières études de la seconde moitié du XIX^e^ siècle se focalisent sur des œuvres ou des ensembles d'exception, tels la « Vierge de Dom Rupert », la « pierre Bourdon » ou encore le décor monumental des églises de Maastricht, et n'ont alors pas d'autre dessein que de valoriser un patrimoine médiéval oublié[4]. Avec

[1] Tollenaere 1957.

[2] Den Hartog 2007, p. 155-171 ; Balace 2009, p. 705 ; Van den Bossche 2012, p. 121.

[3] Tassignon & Van den Bossche 2011, p. 49-71.

[4] Balace 2009, p. 681-684. La « redécouverte » de ces œuvres est somme toute relative car la « Vierge de Dom Rupert » était déjà renommée au XVII^e^ siècle, de même que les éléments de décor des églises de Maastricht étaient visibles.

l'exposition de Liège de 1881 et l'émergence du concept d'« Art mosan », la donne change radicalement[5]. À compter de cette date, et malgré un corpus hétéroclite, la plupart des auteurs belges s'évertuent à définir une école de sculpture mosane indépendante, en restreignant leurs travaux à la sculpture sur pierre du bassin mosan[6]. La thèse de Lisbeth Tollenaere marque l'apogée de cette approche[7].

Pourtant, au début du XX^e^ siècle, plusieurs auteurs néerlandais et allemands remettent déjà en question cette individualité artistique mosane, en pointant du doigt l'hétérogénéité du corpus conservé et en établissant des connexions avec d'autres régions, notamment le pays rhénan et la Lombardie. Aucun de ces postulats ne trouve toutefois grâce aux yeux des érudits belges, la Première Guerre mondiale ne favorisant pas la réception des théories allemandes[8].

Ces théories « avant-gardistes » sont ressuscitées par divers auteurs au cours du dernier tiers du XX^e^ siècle, parmi lesquels deux noms forment la pointe de l'iceberg : Jan Timmers et Elizabeth Den Hartog. Leurs écrits cristallisent un renouveau dans l'épopée mosane, puisqu'ils mettent en évidence de multiples connexions stylistiques avec d'autres régions et qu'ils décloisonnent les arts, comparant désormais sans hésitation la sculpture sur pierre à l'orfèvrerie[9]. Plus récemment, Christine Descatoire et Marc Gil proposèrent un nouveau décloisonnement de cette production artistique « mosane », en établissant de nombreuses relations avec la production française septentrionale, et en multipliant les comparaisons entre différents types d'œuvres, rapprochant notamment des sculptures et des pages enluminées[10].

En résumé, jusqu'aux travaux de Lisbeth Tollenaere, les chercheurs subissaient une force centripète ; engoncés dans leur perspective d'école mosane, ils envisageaient la sculpture sur pierre du bassin mosan en vase clos. Depuis lors, la force s'est inversée et est désormais centrifuge ; les chercheurs sont propulsés hors du domaine mosan et de la sculpture sur pierre *stricto sensu*. Ce décloisonnement salvateur offre aujourd'hui de nouvelles perspectives d'études, de même qu'elle encourage à renouveler le regard que nous portons sur la culture artistique et visuelle de l'époque (cf. *infra*).

DES ŒUVRES OUBLIÉES

Dans le cadre de cet article, il serait tout aussi laborieux que redondant de dresser un inventaire complet des œuvres conservées et rappeler les liens tissés entre elles par des générations successives de spécialistes. Cette démarche a déjà été entreprise plusieurs fois au cours de ces dernières décennies, et nous renvoyons volontiers le lecteur à ces écrits de premier choix[11]. Qui plus est, les œuvres exceptionnelles et les ensembles majeurs bénéficient aujourd'hui d'une bibliographie étoffée, et sont relativement bien connus des érudits. Croire que tout ce patrimoine sculpté ne suscite plus de questions serait en revanche un leurre. Il nous paraît dès lors opportun de réserver un éclairage privilégié aux pièces souvent négligées par les récentes synthèses. Pour expliquer leur « mise au rebut », diverses raisons peuvent être évoquées, comme autant de barrières à la compréhension globale de la matière : tout d'abord, le manque de valorisation des dépôts lapidaires, des réserves muséales et des découvertes archéologiques ; ensuite, un intérêt peu développé – quand il n'est pas simplement absent – pour les œuvres sculptées des XI^e^ et XIII^e^ siècles, trop peu nombreuses pour les premières, trop « gothiques » pour les secondes ; troisièmement, une attention moins soutenue pour la partie méridionale du pays mosan, dépourvue de grands ensembles ornementaux ; enfin, la difficulté d'appréhender des pièces souvent isolées, dénuées de tout contexte historique ou archéologique, et arborant parfois un décor atypique qui, dans certains cas, peut laisser perplexes les chercheurs aguerris.

---

[5] Balace 2009, p. 684-685.

[6] Citons par exemple les travaux de Jules Helbig, Marcel Laurent, Suzanne Collon-Gevaert, Joseph de Borchgrave d'Altena, Marguerite Devigne, etc. (Balace 2009, p. 685-694).

[7] Balace 2009, p. 695.

[8] Parmi lesquelles celles de Rudolf Kautsch, Raphaël Ligtenberg, Hubert Adriaan Diepen, etc. (Balace 2009, p. 691-692).

[9] Balace 2009, p. 703-712.

[10] Gil 2012, p. 177-206 ; Descatoire & Gil 2013, p. 45-55. Voir également les contributions de ces deux auteurs dans le présent volume.

[11] Timmers 1971 ; Den Hartog 1992, p. 94-169 ; Den Hartog 2007, p. 155-171 ; Balace 2009, p. 681-716 ; Van den Bossche 2012, p. 117-132.

La sculpture monumentale du XI^e^ siècle et du premier tiers du XII^e^ comprend principalement des éléments moulurés – bases, tailloirs, impostes – ainsi que des chapiteaux pour la plupart sphéro-cubiques et dépourvus d'ornements, tels que dans le chœur oriental de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles, dans les cryptes de Huy, de Thynes (Fig. 1) et de l'ancienne abbatiale de Stavelot, ou encore dans la nef de l'église Saint-Pierre-et-Paul du prieuré clunisien de Saint-Séverin en Condroz (dont la construction semble s'étirer jusqu'au milieu du XII^e^ siècle)[12]. Au sein de ce corpus, deux chapiteaux découverts sur le site de l'ancienne abbatiale de Stavelot passent pour un exemple précoce de décor sculpté (Fig. 2), mais encore faudrait-il mettre leur datation à rude épreuve[13]. À cela, il faut ajouter le tympan fortement dégradé du cloître de Notre-Dame de Tongres et les quelques bas-reliefs de Namur, Kumptich, Nivelles et Bertrée, délaissés par les auteurs[14]. Les éléments évoqués dans ce paragraphe n'ont jusqu'à présent que très peu suscité l'attention des chercheurs.

La période comprise entre les deuxième et troisième quarts du XII^e^ siècle est de loin la plus fertile en témoins matériels et, de ce fait, a engendré une littérature abondante. En marge des grands ensembles et des belles pièces de Rolduc, Maastricht, Liège et des sites de moindre ampleur tels que Tongres et Looz, il faut désormais orienter notre regard vers des œuvres moins traitées dans l'historiographie. Tel est par exemple le cas des chapiteaux provenant de l'ancienne chapelle du prieuré clunisien de Saint-Nicolas-en-Glain[15], des églises liégeoises Saint-Barthélemy (Fig. 3)[16], Saint-Jacques[17] et Saint-Gilles (Fig. 4), de l'ancienne cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert (Fig. 5-6)[18], et de l'église *Sint-Anna* à Aldeneik[19]. Tel est encore le cas de tous les éléments conservés au Grand Curtius, dont un grand nombre sommeille dans les réserves muséales[20]. À cela s'ajoutent de nombreuses bases et chapiteaux datés de la seconde moitié du XII^e^ siècle, notamment ceux des anciennes abbayes de Florennes[21], Neufmoustier[22] et Malonne[23], ou encore ceux de la collégiale Saint-Feuillien à Fosses-la-Ville[24]. Certains sont toujours conservés *in situ*, notamment dans la sacristie et le transept de l'abbatiale de Floreffe[25], dans la chapelle orientée du bras nord du transept de la collégiale Notre-Dame à Dinant (Fig. 7)[26] ou encore dans le chœur de l'église Saint-Martin à Avennes[27]. Au bas mot, près d'une centaine d'œuvres du XII^e^ siècle attendent encore leurs lettres de noblesse.

Il est frappant de constater que la plupart des synthèses ou des états de l'art relatifs à la sculpture monumentale mosane à l'époque romane ne prennent que rarement en compte les œuvres postérieures au dernier quart du XII^e^ siècle, les imposants chapiteaux romans dégagés lors des fouilles de la place Saint-Lambert à Liège constituant soi-disant des œuvres parmi les dernières qui soient de style roman ; en outre, ces œuvres témoigneraient d'une certaine maladresse. Elizabeth Den Hartog explique par exemple que « nous assistons, [au] début du XIII^e^ siècle, à la fin de la longue période d'efflorescence de l'art mosan »[28]. Aujourd'hui, ce « déclin »[29] supposé paraît d'autant plus bancal à défendre que peu d'études ont été consacrées à la sculpture monumentale de la première moitié du XIII^e^ siècle[30]. Le corpus de cette période, sans être pléthorique, est néanmoins bien fourni, puisque l'on rencontre des éléments sculptés, déjà parfois résolument gothiques, dans le chœur et la

---

[12] Pour une vue d'ensemble de la construction romane aux XI^e^ et XII^e^ siècles, voir : Genicot 1970 ; Heber-Suffrin & Mignot 2012, p. 261-284. Pour les édifices cités, voir en particulier : Tollenaere 1957, p. 286-289 ; Degand 1946-1948, p. 90-100 et 137 (Saint-Séverin en Condroz) ; Genicot 1963, p. 354-363 (Floreffe) ; Javaux & Buchet 1998, p. 106-107 (Thynes). Une crypte à chapiteaux sphéro-cubiques fut également découverte à Dinant à la fin du XIX^e^ siècle ([Anon.] 1900, p. 485). Elle a malheureusement été détruite suite à des travaux d'urbanisation.

[13] Tollenaere 1957, p. 314.

[14] Tollenaere 1957, p. 210, 253-254, 283, 286 et 322.

[15] Tollenaere 1957, p. 303.

[16] Un fragment sculpté a également été découvert lors des fouilles archéologiques du bas-côté sud de la nef ([Anon.] 2001, p. 55-57, 61 et 97-98).

[17] Lethé 2003, p. 349-362 ; le chancel est aujourd'hui exposé au Musée Grand Curtius.

[18] Lemeunier 1996, p. 101-106.

[19] Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), fonds photographique, clichés A084969 et A084970.

[20] Inventaire des œuvres conservées au Musée Grand Curtius à Liège.

[21] Tollenaere 1957, p. 228-229.

[22] Tollenaere 1957, p. 249-250.

[23] Mariën 1911, p. 192-194, pl. XIII ; Tollenaere 1957, p. 278-279.

[24] Tollenaere 1957, p. 230.

[25] Genicot 1973, p. 30-31.

[26] Baudry 2013, p. 43-47 ; Baudry 2017a, p. 608-609.

[27] Baudry 2017b, p. 257-265.

[28] Den Hartog 2007, p. 170.

[29] Den Hartog 2012, p. 144.

[30] Baudry 2013, p. 47-49 ; Baudry 2017a, p. 609-611 ; Baudry & Wilmet 2018.

chapelle du bras sud du transept de la collégiale Notre-Dame à Dinant (Fig. 8), dans le bras nord du transept de l'église de Bouvignes, dans le *Westbau* de Sainte-Croix à Liège, dans la tour de Saint-Jean à Liège ou encore dans la crypte de l'abbaye de Rolduc. S'ajoutent à cette liste un curieux chapiteau provenant d'Arlon (Fig. 9), divers chapiteaux de l'ancienne cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert à Liège, des églises Saint-Martin à Comblain-Fairon et Saint-Odulphe à Looz, des abbayes de Gembloux, Brogne et Floreffe, ainsi que diverses têtes humaines ou zoomorphes issues de Jeneffe, Izel, Ben Ahin et Grand-Hallet (Fig. 10). Ici aussi, une centaine d'œuvres « marginales » mériteraient un intérêt accru.

L'ÉPINEUSE QUESTION DES ATELIERS

Nous l'avons déjà signalé, depuis les études pionnières du XIX^e^ siècle, l'approche stylistique prédomine largement au sein de la recherche. Cette méthodologie est notamment à l'origine de la constitution de plusieurs groupes d'œuvres, très rapidement rassemblés sous la bannière d'ateliers de sculpteurs, ateliers dont le travail et la chronologie connaissent de nombreuses fluctuations au gré des auteurs. Déjà évoqué par Raphaël Ligtenberg en 1918, le concept reçoit un accueil favorable chez Lisbeth Tollenaere et prend une ampleur considérable sous la plume de Jan Timmers et Elizabeth Den Hartog[31]. Si bien que le vaste réseau artistique tissé au fil des études s'apparente désormais à une toile arachnéenne, de laquelle il est bien malaisé de se libérer[32].

Sophie Balace se montre très critique face à ces ateliers aux allures de « multinationale »[33], et Benoît Van den Bossche, sans contester l'homogénéité stylistique de ces divers ensembles, n'hésite pas à lui substituer l'expression plus objective de « groupe de sculptures »[34]. Le cas du décor monumental de l'église Saint-Martin à Avennes illustre la difficulté de regrouper, au sein d'un même « atelier de sculpteurs », des œuvres issues d'une modeste campagne de construction *a priori* homogène. Le chœur de cette église est érigé au cours des décennies 1140-1160 et conserve près d'une vingtaine de bases, chapiteaux et colonnettes romanes, répartie au sein de la galerie naine et des ébrasements intérieurs des baies du chevet. Extérieurement, la plupart des chapiteaux arborent des feuilles plates et des volutes d'angle raccordées en U (Fig. 11), un motif présent au transept de la cathédrale Notre-Dame à Tournai (v. 1140), à l'abbatiale de Floreffe (1165-1190), dans la chapelle du bras nord du transept de la collégiale Notre-Dame à Dinant (1150-1200, peut-être 1170-1180) ou encore sur l'octogone du *Westbau* de Saint-Jacques à Liège, érigé par l'abbé Drogon (1155-1173, 1160-1165d). Le décor intérieur, aux motifs hétéroclites, présente des analogies avec de nombreux fonts baptismaux (1150-1175), avec le relief du Baptême du Christ de l'abbaye de Florennes (1150-1155) ou encore avec certains chapiteaux romans du cloître de la basilique Notre-Dame à Tongres, traditionnellement situés sous l'épiscopat d'Henri de Leez (1145-1164) (Fig. 12-13). Quant aux bases (Fig. 14), elles arborent des griffes d'angle très proches des réalisations lombardes de la fin du XI^e^ siècle[35]. Faut-il dès lors considérer que tous ces éléments proviennent d'un seul atelier, en l'occurrence, celui de *Rolduc-Maastricht*[36] auquel les chapiteaux de Tongres sont reliés ? L'accepter reviendrait à connecter toutes les œuvres dites mosanes entre elles, au sein d'un atelier séculaire.

Pour expliquer certaines analogies stylistiques confondantes au sein d'édifices parfois géographiquement et chronologiquement éloignés, Beat Brenk avait autrefois postulé l'existence de carnets de modèles, une théorie qui n'avait pas trouvé d'écho favorable auprès de ses contemporains[37]. L'existence de tels cahiers a pourtant été mise en évidence par plusieurs auteurs dans la sphère artistique « française », et notamment pour le XII^e^ siècle, avec plus ou moins de succès[38]. Au vue de ces remarques, ne serait-il pas opportun de relativiser la notion

[31] Balace 2009, p. 702-716.

[32] Dans son dernier état de l'art, Elizabeth Den Hartog a tendance à relier toutes les œuvres entres elles (Den Hartog 2007, p. 155-171). La question des ateliers est également abordée dans l'une de ses récentes contributions (Den Hartog 2012, p. 133-144).

[33] Balace 2009, p. 705.

[34] Van den Bossche 2012, p. 121.

[35] Baudry 2017b, p. 257-265.

[36] Balace 2009, p. 679 et suivantes.

[37] Balace 2009, p. 709.

[38] Notamment par Jacques Henriet en 1982 pour les chapiteaux du premier gothique, par Élianne Vergnolle en 1985 pour un présupposé carnet de modèles du début du XI^e^ siècle provenant de l'abbaye de Saint-Benoît sur Loire, et enfin par Philippe Plagnieux en 2000, pour la sculpture architectonique de la collégiale Notre-Dame de Melun. Ce dernier expliquait notamment que certains éléments façonnés

piégeuse d'atelier et de réévaluer l'ensemble du corpus mosan par le prisme des modèles, qu'ils soient graphiques ou plastiques ? Une telle démarche s'inscrit notamment dans la dynamique, beaucoup plus large, des transferts artistiques à l'époque romane.

La question des transferts artistiques a déjà été amorcée avec l'étude d'Elizabeth Den Hartog sur le *Bergportaal* de la collégiale Saint-Servais à Maastricht, dont la réalisation aurait été influencée par la sculpture champenoise[39]. Cette question est également au cœur des récents travaux de Marc Gil. L'auteur a en effet mis en évidence une culture visuelle commune aux peintres, aux orfèvres et aux sculpteurs dans le nord de la France au cours du troisième quart du XII^e^ siècle[40], ce que Jacques Henriet nommait « un fonds commun »[41]. De plus, Marc Gil établit des correspondances convaincantes entre des œuvres françaises et rhéno-mosanes et entre le manuscrit de Saint-Bertin à Saint-Omer et la frise de l'ancien chancel de Saint-Jacques à Liège, de même qu'entre divers chapiteaux champenois et le mystérieux fragment d'archivolte de Saint-Lambert à Liège[42]. Pour apporter notre pierre personnelle à l'édifice, nous proposons ici d'effectuer des rapprochements entre ce fragment et certains portails rhénans, notamment le *Leichhofportal* de la cathédrale de Mayence ainsi que le *Westportal* de la collégiale Saint-Pierre-et-Alexandre d'Aschaffenbourg, pourtant plus tardifs (v. 1200-1220)[43]. Ces décloisonnements entre supports, entre régions, de même qu'une dynamique d'échanges artistiques désormais bilatérale – et non plus uniquement rayonnante depuis la vallée mosane[44] – augurent un renouveau salvateur pour la recherche.

LES ASPECTS TECHNIQUES DES ŒUVRES

Lisbeth Tollenaere est la première auteure à envisager la sculpture monumentale mosane par le truchement d'une analyse technique. Épaulée par deux géologues, elle bénéficie d'une identification lithologique précise pour de nombreux éléments de son corpus, une démarche pluridisciplinaire et résolument novatrice pour l'époque[45]. L'identification des blocs sculptés lui permet ainsi d'affiner la provenance des matériaux, de même qu'elle fournit des arguments pour identifier sept ateliers. Tollenaere établit ces derniers à proximité des carrières, en arguant que cette organisation permettait d'économiser des coûts de transport et évitait par ailleurs d'embaucher des sculpteurs dans de petites bourgades où les commandes ne courraient pas les rues[46]. Malgré leur indéniable logique, ces deux arguments ne sont toutefois que des conjectures car ils ne découlent d'aucune observation concrète réalisée sur les œuvres de son corpus. Encore aujourd'hui, l'organisation des chantiers mosans des XI^e^ et XII^e^ siècles demeure nébuleuse.

Au cours des décennies suivantes, les chercheurs se focalisent essentiellement sur des questions d'ordre stylistique ou iconographique. L'aspect technique des œuvres a cependant connu un regain d'intérêt à la suite des analyses lithologiques effectuées sur des blocs sculptés provenant de Maastricht, Tongres, Rolduc et Looz, dans le cadre d'une exposition réalisée par Elizabeth Den Hartog au Bonnefantenmuseum de Maastricht en 2003[47]. Cette méthode a également été appliquée ces dernières années sur des monuments funéraires, des fonts baptismaux, sur le tympan de la prophétie d'Apollon ou encore sur le tympan de l'église Saint-Mort à Huy[48].

Ces analyses relativisent les propos de Lisbeth Tollenaere sur la provenance locale des matériaux. À Maastricht, elles indiquent que les sculpteurs employaient des calcaires du nord de la France, seuls quelques éléments de décor étant façonnés dans le tuffeau local ou dans le grès de Nivelstein. Elizabeth Den Hartog

au cours des années 1160 à Melun s'inspiraient de formules développées plus tôt en Île-de-France, à partir des années 1135, soit à plus d'une vingtaine d'années d'intervalle. Selon l'auteur, ce phénomène s'explique par le recours à des carnets de modèles (Plagnieux 2000, p. 171-184).

[39] Den Hartog 2002, p. 343-346.

[40] Gil 2012, p. 193.

[41] Henriet 2005, p. 247.

[42] Gil 2012, p. 195-197.

[43] Schwoch 2010, p. 165-216.

[44] Lemeunier 2007, p. 121-126 ; Gil 2012, p. 200 ; Descatoire & Gil 2013, p. 47.

[45] Tollenaere 1957, p. 162-163 ; Toussaint 2012, p. 15-16.

[46] Tollenaere 1957, p. 167.

[47] Bossiroy & Tourneur 2012, p. 86.

[48] Tourneur 2012, p. 91.

précise néanmoins que cette pierre d'origine française est probablement issue du pillage des monuments antiques qui parsemaient jadis la cité[49]. Quant aux analyses effectuées sur les « pierres bleues », elles mettent parfois en exergue une provenance relativement éloignée des blocs, ces derniers étant probablement acheminés via la Meuse[50]. Malgré ces résultats prometteurs, une synthèse fait toujours défaut.

Hormis ces quelques analyses pétrographiques, la sculpture monumentale mosane n'a été que très peu étudiée d'un point de vue technique. De nouveaux prélèvements permettraient d'enrichir le débat portant sur les origines des blocs, même si ces données sont le plus souvent délicates à préciser[51]. Pour être viable, une telle démarche doit toutefois s'inscrire dans une réflexion approfondie sur l'utilisation, la diffusion et le commerce des matériaux lithiques à l'époque romane. Elle doit, de plus, être combinée à une étude attentive des procédés de façonnage et de mise en œuvre des éléments sculptés, un aspect trop souvent laissé de côté (Fig. 15)[52]. Le sujet a pourtant déjà été solidement balisé pour l'époque gothique[53]. Un dialogue pourrait donc être noué entre ces deux « époques », la plupart du temps envisagées séparément, comme l'atteste par exemple le manque criant d'études relatives au décor « romano-gothique » de la première moitié du XIII^{e} siècle (cf. *supra*). De plus, ce champ d'investigation annoncerait des jours heureux pour les œuvres déposées dans les dépôts lapidaires et les réserves muséales, trop souvent négligées alors que paradoxalement, elles peuvent bénéficier d'une observation privilégiée.

DÉCOR MONUMENTAL ET ARCHÉOLOGIE DU BÂTI

Hormis quelques récentes contributions, les études portant sur la sculpture monumentale et sur l'architecture n'ont que rarement fait cause commune, plusieurs considérations méthodologiques étant à l'origine de ce clivage. D'abord parce qu'en souhaitant définir une école de sculpture indépendante, les premiers chercheurs se sont coupés du cadre architectural avec lequel ces œuvres interagissaient. Ensuite, parce qu'un cloisonnement des sujets de recherche s'est opéré tacitement au cours du temps. En forçant légèrement le trait, on pourrait dire que l'étude de la sculpture monumentale était réservée aux traditionnels historiens de l'art, ce qui explique notamment la prédominance de l'approche stylistique, tandis que l'étude de l'architecture était l'apanage des architectes restaurateurs avant de devenir, par la suite, celui des historiens de l'architecture[54].

Le cas de l'abbatiale de Rolduc et des collégiales Notre-Dame et Saint-Servais de Maastricht est symptomatique. Le décor que renferment ces édifices est des plus riches et serait issu du prolifique atelier de *Rolduc-Maastricht* mis en exergue par Elizabeth Den Hartog[55]. Les ornements déployés dans ces églises ont toujours été datés par l'auteure hollandaise d'après des textes médiévaux, en passant quasi-totalement sous silence leur cadre architectural. Le bâtiment est donc en quelque sorte « nié », si bien que l'on imagine volontiers l'auteure dégager des conclusions similaires si ces églises avaient été détruites et leur décor préservé dans un dépôt lapidaire. L'idée n'est pas ici de remettre en question les datations proposées, mais bien de souligner l'impérieuse nécessité d'entreprendre des études globales où décor et architecture ne sont plus dissociés.

Depuis quelques décennies, cette vision a toutefois progressivement évolué, notamment grâce à la montée en puissance de l'archéologie du bâti, tant en Belgique qu'à l'étranger[56]. Ainsi, plusieurs chantiers mosans ont récemment eu le privilège d'être étudié de fonds en combles. Pour se cantonner à quelques exemples frappants par leurs conclusions, citons le *Bergportaal* de la collégiale Saint-Servais à Maastricht[57], le *Westbau* de

[49] Groessens 2012, p. 78.
[50] À titre illustratif, le tympan roman de l'église Saint-Mort à Huy est façonné dans un calcaire marbrier carbonifère originaire de la région dinantaise (Lemeunier 2010, p. 195).
[51] Bossiroy & Tourneur 2012, p. 85.
[52] Lisbeth Tollenaere ne s'aventure pas dans ce domaine, ne soulignant que certaines pierres *se prêtant bien au raffinement du ciseau* (Tollenaere 1957, p. 161).
[53] Voir Doperé 2014, p. 69-80 et la bibliographie de l'auteur ; Wilmet 2016, p. 7-58 ; Wilmet 2017a.
[54] Mignot 2014, p. 225-236.
[55] Balace 2009, p. 679 et suivantes.
[56] Bolle, Coura & Léotard 2014, p. 15.
[57] Den Hartog 1994, p. 197-213 ; Den Hartog 2001, p. 279-289.

Saint-Jacques et les collégiales Saint-Barthélemy et Sainte-Croix à Liège[58], et plus modestement, la collégiale Notre-Dame à Dinant et l'église Saint-Martin à Avennes (Fig. 16-17)[59]. Qu'elles aient été effectuées dans le cadre d'études préalables à la restauration, de travaux universitaires ou encore de recherches bénévoles, ces études ont permis d'avancer un certain nombre de pions sur l'échiquier mosan, en augmentant le corpus constitué, en précisant la nature et la chronologie de certaines œuvres et en soulevant de nouvelles pistes de recherches[60].

CONCLUSIONS

Longtemps envisagée en vase clos, la sculpture monumentale romane de la vallée mosane est aujourd'hui posée sur les rails d'un décloisonnement qui permettra, à plus ou moins court terme, de renouveler considérablement nos connaissances sur le sujet. Pour ce faire, il apparaît opportun d'oser des thématiques et des méthodologies novatrices, combinant les aspects techniques, archéologiques et stylistiques des œuvres, et envisager en parallèle cette production dans la perspective de transferts transrégionaux. De plus, il est désormais primordial de prendre en compte des œuvres marginales telles que les modénatures, les sculptures du sud du pays mosan et/ou de la première moitié du XIII^{e} siècle, ou encore les éléments de décor conservés dans les dépôts lapidaires et les réserves muséales. Instaurer un dialogue constructif avec l'architecture, notamment par le truchement de l'archéologie du bâti, se révèle par ailleurs être une nécessité incontestable. Enfin, l'approfondissement des recherches sur la sculpture romane suppose également l'actualisation de l'inventaire établi par Lisbeth Tollenaere en 1957. Nous ne pouvons que souhaiter ardemment l'élaboration d'un nouvel inventaire, piloté par une équipe pluridisciplinaire et élaboré dans une optique résolument transrégionale[61].

BIBLIOGRAPHIE

[Anon.], 1900, Une crypte à Dinant, 1900, in : *Annales de la Société archéologique de Namur* 24, p. 485.

[Anon.], 2001, *Études préalables à la restauration de l'église Saint-Barthélemy à Liège* (Dossier de la Commission royale des monuments, sites et fouilles, 8), Namur.

Balace S., 2008-2009, *Historiographie de l'art mosan* (ULg. Thèse de doctorat). http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-01112009-143217/.

Baudry A., 2013, La reconstruction de la collégiale Notre-Dame de Dinant après le désastre de 1227 : analyse architecturale des parties orientales (1230-1250), in : *Bulletin de la Commission royale des monuments, sites et fouilles* 24, p. 7-66.

Baudry A., 2017a, Les chapiteaux des parties orientales de la collégiale Notre-Dame à Dinant, in : Xhayet G. (éd.), *IX^{e} congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique – LVI^{e} congrès de la Fédération des cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique : Congrès de Liège, 23-26 août 2012 : actes*, t. II, vol. 3, Liège, p. 607-615.

Baudry A., 2017b, La restauration de l'église Saint-Martin à Avennes par Auguste Van Assche et Louis Corthouts (1899-1911) : pour une relecture du bâti roman et néo-roman, in : *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* 121, p. 227-265.

Baudry A. & Wilmet A., 2018, *Le décor sculpté architectural de la tour de l'ancienne collégiale Saint-Jean à Liège*, s.l. (rapport d'expertise à l'attention de Xavier Tonon, Architectes Associés SA).

Bolle C., Coura G. & Léotard J.-M. (éds.), 2014, *L'archéologie des bâtiments en question : un outil pour les connaître, les conserver et les restaurer* (Études et documents. Archéologie, 35), Namur.

[58] Lethé 2003, p. 349-362 ; *Études préalables à la restauration de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, 2001 ; Piavaux 2013.

[59] Baudry 2013, p. 7-66 ; Baudry 2017b, p. 227-265.

[60] Les recherches archéologiques de sous-sol ont également apporté leur lot de surprises au cours de ces dernières décennies, notamment pour la cathédrale Saint-Lambert et la collégiale Saint-Barthélemy à Liège (Lemeunier 1996, p. 101-106).

[61] Au terme de cet article, nous tenons à remercier pour leur aide précieuse Sophie Balace, Alain Dierkens, Philippe Joris, Julien Maquet, Monique Merland, Mathieu Piavaux, Stéphanie Reynders et Benoît Van den Bossche.

Bossiroy D. & Tourneur F., 2012, L'approche pétrographique des matériaux pierreux : intérêt et nécessité de références, quelques applications romanes, in : Toussaint J. (éd.), *Pierres-papiers-ciseaux : architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 52), Namur, p. 85-87.

Den Hartog E., 1992, *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley* (Maaslandse monografieën. Groot formaat, 8), Leeuwarden.

Den Hartog E., 1994, Provincie-gotiek of vroeg-gotiek? Een herwaardering van het Bergportaal van de St.-Servaaskerk te Maastricht naar aanleiding van de restauratie van 1992, in : *Bulletin van de Koninklijke Nederlandse oudheidkundige bond* 93/6, p. 197-213.

Den Hartog E., 2001, 'Geen beeldhouwwerk in steen, dat niet beschilderd is': de polychromie van het Bergportaal van de Sint-Servaaskerk in Maastricht, in : *Madoc: tijdschrift over de Middeleeuwen* 15/4, p. 279-289.

Den Hartog E., 2002, *Romanesque Sculpture in Maastricht*, Maastricht.

Den Hartog E., 2007, La sculpture intégrée à l'architecture, in : Van den Bossche B. (éd.), *L'art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XI^e^ au XIII^e^ siècle*, Liège, p. 155-171.

Den Hartog E., 2012, Thirteenth-Century Sculpture at Rolduc and the artistic Shift from the Meuse Valley towards the Rhineland, in : Toussaint J. (éd.), *Pierres-papiers-ciseaux : architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 52), Namur, p. 133-144.

Degand A., 1946-1948, L'église romane Saint-Pierre-et-Paul de Saint-Séverin en Condroz, in : *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* 66, p. 47-159.

Descatoire C. & Gil M., 2013, Un siècle de création : l'art des années 1150-1250 entre Nord de la France, région mosane et Champagne, in : Descatoire C. & Gil M. (éds.), *Une renaissance : l'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris, p. 45-55.

Doperé F., 2014, L'étude des techniques de taille des pierres : un outil potentiel pour l'identification de transferts techniques et de contacts entre artisans dans l'Europe médiévale ?, in : Dubois J., Guillouët J.-M. & Van den Bossche B. (éds.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*, Paris, p. 69-80.

Genicot L. F., 1963, La collégiale Notre-Dame de Huy, in : *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites* 14, p. 327-385.

Genicot L. F., 1970, *Les églises romanes du pays mosan : témoignage sur un passé*, Celles.

Genicot L. F. (éd.), 1973, *Les constructions médiévales de l'ancienne abbaye de Floreffe* (Publications du Centre d'histoire de l'architecture et du bâtiment, 2), Louvain.

Gil M., 2012, Innovations plastiques et transferts artistiques en Champagne au XII^e^ siècle : les sculptures du cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne (ca. 1152-1180), in : Toussaint J. (éd.), *Pierres-papiers-ciseaux : architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 52), Namur, p. 177-206.

Groessens É., 2012, *Les débuts de l'exploitation de la pierre en Belgique*, in : Toussaint J. (éd.), *Pierres-papiers-ciseaux : architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 52), Namur, p. 67-83.

Heber-Suffrin F. & Mignot P., 2012, La construction dans l'ancien diocèse de Liège, in : Vergnolle É. & Bully S. (éds.), *Le « premier art roman » cent ans après : la construction entre Saône et Pô autour de l'an mil : études comparatives*, Besançon, p. 261-284.

Henriet J., 2005, *À l'aube de l'architecture gothique*, Besançon.

Javaux J.-L. & Buchet J., 1998, *L'architecture romane en province de Namur : inventaire raisonné* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 17), Namur.

Lemeunier A., 1996, Les sculptures médiévales découvertes au cours des dernières années sur le site de la place Saint-Lambert, in : Léotard J.-M. (éd.) *Place Saint-Lambert à Liège : cinq années de sauvetage archéologique*, Liège, p. 101-106.

Lemeunier A., 2007, L'orfèvrerie mosane, in : Van den Bossche B. (éd.), *L'art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XI^e^ au XIII^e^ siècle*, Liège, p. 107-131.

Lemeunier A., 2010, L'église Saint-Mort et son patrimoine artistique, in : Péters C. (éd.), *L'église Saint-Mort de Huy : mémoires d'un monument* (Études et documents. Archéologie, 17), Namur, p. 118-125.

Lethé J.-N., 2003, Contribution à la connaissance de l'ancienne abbatiale Saint-Jacques de Liège (XI^e^-XII^e^ siècles), in : *Le Vieux-Liège* 300, p. 349-362.

Mariën F., 1911, Les églises successives de Malonne, au pays de Liège, in : *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* 41, p. 187-221.

Mignot P., 2014, Archéologie du bâtiment : une histoire de lignes de démarcation, in : Bolle C., Coura G. & Léotard J.-M. (éds.), 2014, *L'archéologie des bâtiments en question : un outil pour les connaître, les conserver et les restaurer* (Études et documents. Archéologie, 35), Namur, p. 225-236.

Piavaux M., 2013, *La collégiale Sainte-Croix à Liège. Formes et modèles dans l'architecture du Saint-Empire : XIII^e^-XV^e^ siècles* (Histoire, art et archéologie, 14), Namur.

Plagnieux P., 2000, Transmission et durée de modèles de chapiteaux du premier art gothique : l'exemple de Notre-Dame de Melun, in : Gallet Y. (éd.), *Art et architecture à Melun au Moyen Âge*, Paris, p. 171-184.

Schwoch J., 2010, *Die spätromanische Bauzier des Mainzer Domes*, Regensburg.

Tassignon I. & Van den Bossche B., 2011, Le tympan roman de « la prophétie d'Apollon » (Liège, musée Grand Curtius) : antiquité et christianisme, in : *Cahiers de civilisation médiévale* 54/1, p. 49-71.

Timmers J. J. M., 1971, *De Kunst van het Maasland* (Maaslandse monografieën. Groot formaat, 1), Assen.

Tollenaere L., 1957, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane* (Publication extraordinaire de la Société archéologique de Namur), Gembloux.

Tourneur F., 2012, Sur la piste des colonnes noires ! La colonne noire, produit de grande exportation précoce de l'industrie wallonne de la pierre, in : Toussaint J. (éd.), *Pierres-papiers-ciseaux : architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 52), Namur, p. 89-98.

Toussaint J. (éd.), *Pierres-papiers-ciseaux : architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 52), Namur.

Van den Bossche B., 2012, La sculpture monumentale en pays mosan à l'époque romane : état de la question, in : Toussaint J. (éd.), *Pierres-papiers-ciseaux : architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 52), Namur, p. 117-132.

Wilmet A., 2016, Pour une lecture affinée du chantier gothique en région mosane : étude archéologique de l'ornement sculpté, in : *Bulletin de la Commission royale des monuments, sites et fouilles* 26, p. 7-58.

Wilmet A., 2017a, *Le décor sculpté des supports de l'architecture gothique en vallée mosane : analyse des formes et des techniques pour une approche renouvelée du chantier médiéval* (Université de Namur. Thèse de doctorat).

Fig. 1. – La crypte de l'ancienne église Saint-Nicolas à Thynes
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 2. – Chapiteau de l'ancienne abbatiale de Stavelot
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 3. – Chapiteau du Westbau *de la collégiale Saint-Barthélemy à Liège*
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 4. – Chapiteau de l'abbatiale de Saint-Gilles
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 5. – Chapiteau réemployé dans les fondations de l'ancienne cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert à Liège (© A. Baudry).

Fig. 6. – Chapiteau réemployé dans les fondations de l'ancienne cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert à Liège (© A. Baudry).

Fig. 7. – Chapiteau réemployé dans la chapelle du bras nord du transept de la collégiale Notre-Dame à Dinant (© A. Baudry).

Fig. 8. – Chapiteau réemployé dans le chœur de la collégiale Notre-Dame à Dinant (© A. Baudry).

Fig. 9. – Chapiteau de provenance incconnu, conservé à Arlon
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 10. – Console zoomorphe de l'église Saint-Blaise à Grand-Hallet
(© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 11. – Chapiteaux de la galerie naine de l'église Saint-Martin à Avennes
(© A. Baudry).

Fig. 12. – Chapiteaux du chœur de l'église Saint-Martin à Avennes
(© A. Baudry).

Fig. 13. – Chapiteau réemployé dans le cloître de la collégiale de Tongres et ayant peut-être servi de modèle à un chapiteau du chœur de l'église Saint-Martin à Avennes (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 14. – Base du chœur de l'église Saint-Martin à Avennes (© A. Baudry).

Fig. 15. – Impacts de ciseau et/ou de marteau taillant sur le chancel de l'abbatiale Saint-Jacques à Liège, aujourd'hui conservé au musée Curtius
(© Antoine Baudry).

Fig. 16. – Chapiteau du chœur de l'église Saint-Martin à Avennes
(© Antoine Baudry).

Fig. 17. – Chapiteau du chœur de l'église Saint-Martin à Avennes (© A. Baudry).

Le *Westbau* de l'église Sainte-Croix à Liège et l'architecture romane tardive dans l'ancien diocèse de Liège

Mathieu Piavaux

Résumé – *Bien que lourdement restauré au XIX^e siècle, le* Westbau *de la collégiale Sainte-Croix à Liège constitue encore aujourd'hui l'un des témoins architecturaux majeurs du roman tardif dans le diocèse de Liège. L'analyse stylistique amène à dater cet édifice du premier quart du XIII^e siècle, tandis que l'étude archéologique permet de conforter cette datation et, grâce à la dendrochronologie, de placer l'achèvement du chantier dans les années 1220. Si les détails formels comme les techniques de construction suffisent à resituer l'édifice dans le milieu de production architectural rhéno-mosan du début du XIII^e siècle, ces détails ne permettent cependant pas d'expliquer le caractère atypique de la volumétrie de ce* Westbau. *Avec ses quatre tourelles semi-circulaires, la tour semble ainsi évoquer de manière assez explicite une chapelle à relique des XI^e-XII^e siècles. Par ailleurs, le bras occidental fortement saillant, avec son abside, s'écarte des volumes traditionnels des* Westbauten *de l'époque et présente un programme architectural beaucoup plus élaboré et orné que les autres parties de l'édifice, lequel semble trahir un rôle liturgique de premier plan. Tous ces constats semblent refléter une identité architecturale forte et, face à la multiplication des reliques de la Passion dans le diocèse au début du XIII^e siècle, une volonté de réaffirmer le prestige de la titulature de cette collégiale liégeoise et de la relique associée.*

Samenvatting – *De* Westbau *van de Heilig Kruiskerk in Luik onderging in de 19^de eeuw zware restauraties maar blijft tot op heden een van de belangrijkste architecturale getuigenissen van de laat-romaanse kunst in het bisdom Luik. Uit stijlanalyse kan dit gebouw in het eerste kwart van de 13^de eeuw gedateerd worden, terwijl archeologische studie deze datering ondersteunt en dendrochronologisch onderzoek het mogelijk maakt de afwerking van de bouw in de jaren 1220 te situeren. Al volstaan gegevens zoals de bouwtechnieken om het gebouw in het Rijn-Maaslandse architecturale productiemilieu van het begin van de 13^de eeuw te situeren, toch bieden deze gegevens geen verklaring voor het atypische karakter van de volumetrie van deze* Westbau. *Door de vier semi-cirkelvormige torentjes lijkt de toren op expliciete wijze te herinneren aan een kapel met relieken uit de 11^de-12^de eeuw. Anderzijds wijkt de sterk uitspringende oostelijke vleugel met de apsis af van de traditionele volumes van* Westbauten *uit deze periode en biedt een architecturaal programma dat veel meer uitgewerkt en versierd is dan de andere delen van het gebouw, wat een zeer belangrijke liturgische rol laat vermoeden. Al deze vaststellingen lijken een sterke architecturale identiteit te weerspiegelen en, als reactie op het vermeerderen van Passierelieken in de diocese aan het begin van de 13^de eeuw, de wens om het prestige te benadrukken van de titulatuur van deze Luikse kapittelkerk en de reliek ervan.*

L'église Sainte-Croix se dresse dans la partie orientale de la colline du Publémont, localisée au nord-ouest de la cité médiévale (Fig. 1). Une première église est fondée à la fin du X^e siècle par le prévôt de la cathédrale, Robert, à l'instigation de l'évêque Notger[1]. Elle a cédé la place au bâtiment actuel et demeure aujourd'hui inconnue, compte tenu de l'absence de fouilles et de la rareté de ses vestiges incorporés dans l'église du bas Moyen Âge[2]. Entamée au début du XIII^e siècle, la construction de la nouvelle collégiale résulte de plusieurs campagnes de travaux qui se répartissent sur deux siècles environ.

Cette entreprise débute à l'ouest, par l'édification, dans les premières décennies du XIII^e siècle, d'un massif occidental de style roman tardif. Son plan primitif peut être reconstitué en faisant abstraction des transformations du XIV^e siècle et du XIX^e siècle (Fig. 2). Irrégulier, il se compose d'un large bras occidental, fermé par une abside semi-circulaire, et de deux bras plus courts, d'ampleur inégale, et fermé chacun par un mur pignon de tracé oblique (Fig. 3a). Ces différents volumes ouvrent sur un large espace central de plan carré, qui sert de base à une imposante tour octogonale éclairée par des baies à deux jours, une tour flanquée par ailleurs de quatre tourelles semi-circulaires couronnée par des frontons. L'élévation révèle des programmes architecturaux très contrastés : à la sobriété du mur pignon du bras sud – le seul bras latéral conservé –, dont l'unique animation réside dans les deux lancettes et le large oculus qui les surmonte, s'oppose la complexité de l'architecture du bras occidental. À l'extérieur, la composition de ce bras s'étage en deux registres : le registre inférieur est rythmé par des bandes lombardes encadrant des arcades brisées aveugles et par les fenêtres qui s'insèrent à l'intérieur de certaines arcades ; le registre supérieur se compose d'une galerie naine bordée d'un garde-corps qui sert de socle aux colonnettes, lesquelles alternent, par groupe de deux, avec des petits piliers (Fig. 4). À l'intérieur, l'architecture du bras ouest est animée par la superposition du registre des fenêtres, chacune étant ornée de deux

[1] Kupper 1990 ; Piavaux 2013, p. 55-56.

[2] Le seul vestige connu supposé avoir appartenu à l'église primitive est composé par deux murs en grès houiller, fermant la sacristie sud, cf. Piavaux 2013, p. 57.

colonnettes baguées supportant un tore en tuffeau soulignant l'arc de la baie, et d'une voûte en cul-de-four sous-tendue par de minces nervures prenant naissance sur des culots sculptés (Fig. 5). Les formerets soulignent les arcs des baies et contribuent à un jeu de superposition d'arcs qui domine la composition architecturale de cette partie. Enfin, l'arc doubleau ouvragé et la clef de voûte pendante rehaussent encore le programme architectural.

Vers le milieu du XIII^e^ siècle, le chantier de reconstruction de la collégiale Sainte-Croix se poursuit à l'autre extrémité du site, par l'érection d'un chœur fermé par une haute abside vitrée (1255-1256d[3]). L'édification du transept et des deux dernières travées de la nef de la nouvelle église, dans le dernier quart du XIII^e^ siècle, constitue l'étape suivante. La jonction entre le massif occidental et la nef gothique est ensuite opérée dans la première moitié du XIV^e^ siècle (1331-1332d), sous le décanat de Philippe Bruni. Pour permettre l'accès aux combles de la nef enfin achevée, le doyen fait construire une tourelle d'escalier à l'extrémité occidentale du bras sud du *Westbau* (Fig. 2b). Peut-être au XIV^e^ siècle également, le couvrement primitif de la croisée du *Westbau* est remplacé par la voûte d'ogives actuelle et un nouveau dallage est posé, à l'étage, dans la salle de la tour. L'ajout des chapelles latérales de la nef et d'une trésorerie le long du mur nord du chœur, au XV^e^ siècle, constituent les dernières transformations médiévales de la volumétrie de l'édifice.

L'église traverse les Temps modernes au fil de plusieurs campagnes d'embellissement et reçoit au XVIII^e^ siècle un nouveau dallage. Elle passe ensuite dans les mains des architectes du XIX^e^ siècle, pour subir des travaux de restauration de grande ampleur, qui vont modifier l'aspect de plusieurs de ses parties et, notamment, de son *Westbau*.

Pour remédier à un état de ruine jugé très préoccupant, l'architecte Jean-Charles Delsaux reconstruit ainsi la moitié supérieure de la tour – seul le mur oriental, abrité par le comble de la nef gothique, échappe à cette restauration radicale – et pose un nouveau parement extérieur sur les parties inférieures de la tour comme sur le bras occidental. Le bras sud, en revanche, n'est pas touché par cette importante campagne de restauration, peut-être parce que Delsaux ambitionne, au plus tard dès 1853, de remplacer le vieux mur de tracé oblique par une abside comparable à celle du bras ouest, qui ferait écho à une troisième abside, construite en remplacement du bras nord du *Westbau*[4]. Ce projet de massif occidental de plan tréflé, illustré par une maquette conservée aujourd'hui encore dans une sacristie[5], ne verra jamais le jour, mais le bras nord sera intégralement reconstruit dans les années 1858-1859 sous la forme d'un porche censé compenser le porche du XIV^e^ siècle adossé à la première travée de la nef, alors condamné par un projet d'élargissement de la rue. Ce projet sera finalement abandonné, ce qui explique que le porche néo-roman du *Westbau* voisine aujourd'hui avec le porche gothique de la nef. L'élévation intérieure comme le couvrement du *Westbau* révèlent un niveau d'authenticité matérielle beaucoup plus élevé que les parements extérieurs : les travaux se sont en effet limités de ce côté au ravalement de certains supports, au ré-enduisage des parements primitifs et à des réparations en plâtre des bases, bagues et chapiteaux de l'abside. À l'étage, les restaurations ne touchent pas les parements intérieurs des murs de l'octogone, du moins sous le niveau inférieur de la partie reconstruite bien sûr, se focalisant sur les tourelles flanquant la tour de croisée et les garde-corps et colonnettes de la galerie naine, entièrement renouvelés[6].

Malgré l'ampleur des réfections des maçonneries, la composition de l'élévation extérieure de la tour comme celle de l'abside semblent avoir été très peu modifiées. L'iconographie ancienne préalable au travail de restauration, en ce compris un relevé du *Westbau* avant restauration dressé par Delsaux (Fig. 6), présente en effet une architecture très semblable à celle résultant de la grande campagne de restauration du XIX^e^ siècle, tant dans les volumes – exception faite bien entendu du nouveau corps de porche remplaçant le bras nord – que dans les détails de l'élévation[7]. L'élévation extérieure telle qu'elle se présente dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle documente donc valablement l'élévation médiévale.

L'état actuel du massif occidental de Sainte-Croix porte enfin les stigmates des travaux de consolidation menés par Hubert Joway dans le dernier tiers du XX^e^ siècle : les arcades de la galerie sont comblées par des briques de laitier comme les baies géminées des tourelles occidentales et les baies du bras nord, et d'importants fragments de la corniche sculptée néogothique sont déposés dans les combles dans l'attente d'une restauration globale de l'édifice.

---

[3] Une date suivie de la lettre « d » signifie que cette date a été obtenue par analyse dendrochronologique. Les datations dendrochronologiques de l'église Sainte-Croix sont publiées dans Hoffsummer 1999, p. 54, 65, 71, 74-75, 82-84.

[4] Piavaux & Rousseau 2009, p. 297-298.

[5] Piavaux & Rousseau 2009.

[6] Sur le chantier de construction médiéval comme sur les travaux de restauration, cf. Piavaux 2013.

[7] Piavaux 2013, p. 80-83.

DATATION DU *WESTBAU*

Etat de la question

La datation du *Westbau* de Sainte-Croix évolue au fil du temps. Au XIX^e^ siècle, la majeure partie des auteurs confèrent à la tour une plus grande ancienneté qu'au bras occidental et l'associent à la première église, soit aux X^e^-XI^e^ siècles, tandis que l'abside est placée au début du XIII^e^ siècle, dans le « style de transition »[8]. Dans la bibliographie du XX^e^ siècle, l'idée d'une tour plus ancienne que l'abside survit parfois sous la plume de l'un ou l'autre auteur[9]. Sinon, la plupart des auteurs du XX^e^ siècle n'envisagent pas d'écart chronologique entre ces deux parties et datent ce massif occidental, soit de la fin du XII^e^ siècle, soit, plus souvent, du début du XIII^e^ siècle, eut égard à certains traits de l'abside, comme les arcs brisés, les nervures de la voûte ou encore les colonnettes annelées[10].

L'édifice a fait l'objet d'une étude globale interdisciplinaire au début des années 2000, qui a permis de revisiter cette datation et de la nourrir de nouveau arguments, puisés à la fois dans l'analyse formelle et dans l'étude archéologique du bâti[11]. Ces deux approches ont impliqué de faire le point sur l'architecture du roman tardif dans le diocèse de Liège afin d'identifier les éléments de comparaison et de statuer sur leur authenticité.

Pendant longtemps, les premières décennies du XIII^e^ siècle ont été associées à la diffusion de l'architecture gothique dans le diocèse de Liège, dans une lecture faisant de la cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert le parangon du nouveau style et la collégiale Sainte-Croix l'emblème de la persistance atypique de l'architecture romane dans une contrée désormais gagnée aux nouveaux modèles issus du nord de la France. Cette lecture ne résiste cependant pas à l'inventaire actualisé des chantiers religieux menés dans le diocèse dans le premier quart, voire le premier tiers du XIII^e^ siècle.

L'examen du chœur oriental de la cathédrale Saint-Lambert, partie datée entre 1195 et 1220-1230, par exemple, révèle la combinaison d'apports gothiques et de formules architecturales du roman tardif en vigueur dans l'archevêché de Cologne. La perte irrémédiable de ce vaste édifice, consciencieusement démantelé à la charnière des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, ne permet cependant pas d'en dire plus[12]. À Maastricht, la tribune que les chanoines de la collégiale Notre-Dame font ériger sur le déambulatoire du chœur dans les années 1215-1225[13] s'inscrit encore pleinement dans le vocabulaire formel du roman tardif. Il en va de même pour le *Westbau* de la collégiale Saint-Germain de Tirlemont, peut-être édifié dans le second quart du XIII^e^ siècle seulement[14], une construction dans laquelle les voûtes d'ogives sont intégrées dans une conception encore inféodée au roman tardif. Le même langage architectural s'observe ensuite dans la Munsterkerk de Ruremonde[15], ou encore dans la chapelle de toutes les âmes (*Allerseelenkapelle*) de l'ancienne chapelle palatine de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle. Comme en Rhénanie donc, le roman tardif domine encore très largement les références architecturales des premières décennies du XIII^e^ siècle dans la région mosane et offre des éléments de comparaison avec le massif occidental de la collégiale Sainte-Croix, qui permettent de conforter une datation du premier quart du XIII^e^ siècle.

---

[8] Entre autres : Schayes 1840, p. 44-45 ; Delvaux de Fouron 1842, p. 64 ; Baron 1844, p. 150.

[9] Poncelet 1911, p. XI, confère à la tour « *une plus grande ancienneté* » qu'à l'abside ; Puters 1956, col. 15, date la tour du XII^e^ siècle et l'abside du XIII^e^ siècle.

[10] Voir le détail des différentes datations dans Piavaux 2013, p. 70.

[11] Cette étude a été menée à l'Université de Namur dans le cadre de notre thèse de doctorat (cf. Piavaux 2013) ; le volet archéologique de ce travail a bénéficié du soutien financier et logistique du Ministère de la Région wallonne, que je remercie encore vivement ici.

[12] Piavaux 2005.

[13] Datation de cette tribune vers 1215 dans Den Hartog 2002, p. 453 et vers 1220-1225 dans Bosman 1990, p. 130.

[14] Doperé & Thomas 1996, p. 31, considèrent ce *Westbau* du XIII^e^ siècle comme une conséquence de dons du duc de Brabant, en 1221, et de l'octroi du statut de collégiale, en 1225.

[15] Mise en chantier de l'église dans le premier quart du XIII^e^ siècle. La consécration de 1224 porte peut-être sur la partie orientale achevée, cf. Van Agt 1964, p. 102. Sur cet édifice, voir également la récente thèse de doctorat, encore inédite : Caris 2017 (non consultée).

Analyse formelle

Les colonnettes baguées logées dans des cavités bordant les fenêtres de l'abside, tout d'abord, fournissent l'un des multiples exemples de ce type de supports dans l'espace rhéno-mosan dans les premières décennies du XIII^e^ siècle. À Sainte-Croix, comme ailleurs, les fûts placés de part et d'autre de la bague sont en calcaire tournaisien poli. Ils témoignent de la large diffusion d'un produit consacrant le succès de la pierre polie dans l'esthétique du roman tardif, et dans la conception duquel les ateliers tournaisiens sont visiblement très réputés[16].

La voûte de l'abside, ensuite, avec ces minces nervures appliquées contre une voûte en cul-de-four et ces arcs formerets posant sur des culots (Fig. 7), rappelle d'autres voûtes comparables, construites dans les premières décennies du XIII^e^ siècle. Dans la *Munsterkerk* de Ruremonde, par exemple, la tribune sud de la nef, réservée aux moniales, s'achève à l'est par une petite abside couverte d'une voûte en cul-de-four nervée. Ici aussi, les nervures sont supportées par de petits culots. Compte tenu de la chronologie du chantier de construction, on peut dater cette abside des années 1220-1230[17]. La ville de Cologne recèle également plusieurs exemples de voûtes très semblables. À Saint-Séverin par exemple, le nouveau chœur, consacré en 1236, est prolongé vers l'est par une niche axiale couverte d'une voûte similaire à celle de Sainte-Croix[18]. Ici aussi, les nervures sont appliquées à l'intérieur d'une voûte qui n'en a nul besoin pour assurer sa stabilité ; les culots sur lesquels retombent nervures et formerets établissent une séparation nette entre le mur de cette niche et son couvrement. Au sommet de cette petite voûte est disposée une clef pendante de forme ovoïde, laquelle rappelle également celle de la voûte de la collégiale liégeoise. Dans la crypte de Saint-Pantaléon de Cologne, ce type de couvrement couronne une absidiole orientée. Mal datée, cette architecture pourrait se situer dans la fourchette 1220-1250[19]. À Cologne encore, le même type de voûte est également employé vers 1215 pour le couvrement de la *Kapitelsaal* de Saint-Pantaléon avec, là aussi, une clé pendante (Fig. 8). Il est également popularisé dans l'archevêché de Trêves au tout début du XIII^e^ siècle. Le couvrement du chœur oriental de la cathédrale Saint-Pierre, tout d'abord, révèle ainsi de nombreuses similitudes avec les exemples cités précédemment, même si, dans ce cas précis, l'ampleur de la construction confère probablement un rôle structurel à des nervures associées ici à une voûte rayonnante à plusieurs quartiers. Dans la chapelle Saint-Matthias de Kobern, ensuite, édifiée vers 1220-1230, le même type de voûte est à la fois appliqué sur le vaisseau annulaire de la rotonde et sur l'abside du chœur, moyennant un système de pénétration progressive des nervures dans le mur, entre les arcs trilobés des fenêtres.

Les ornements sculptés du bras occidental entrent également en résonnance avec l'ornement d'autres constructions religieuses du début du XIII^e^ siècle.

Les chapiteaux qui couronnent les colonnettes du bras occidental (Fig. 9), par exemple, peuvent être mis en lien avec des chapiteaux de Maastricht (Notre-Dame, tribune du chœur), datables des années 1215-1225, comme avec d'autres sites, situés cette fois en Rhénanie conservant des chapiteaux analogues à ceux de Sainte-Croix et datés du premier tiers du XIII^e^ siècle[20].

Les petits culots anthropomorphes, sorte d'atlantes, et les aigles placés à la base des nervures de la voûte de l'abside, ensuite, rappellent d'autres usages comparables, dans des constructions du premier quart du XIII^e^ siècle. Dans le chœur de la collégiale Notre-Dame de Maastricht, tout d'abord, les culots placés à la base des arcs soulignant les baies de la tribune du chœur participent au même effet visuel de superposition d'arcs qu'à Sainte-Croix. Dans le *Westbau* de Tirlemont, ensuite, les atlantes ornant les pilastres de la travée centrale remontent vraisemblablement au XII^e^ siècle et leur intégration dans deux piliers de la travée centrale résulterait dès lors d'un remploi, daté du second quart du XIII^e^ siècle[21].

Toutes les comparaisons réalisées à ce jour convergent donc vers une datation de cette abside dans le premier quart du XIII^e^ siècle.

L'analyse formelle de la tour mène à des conclusions un peu plus nuancées. L'imposante tour octogonale qui domine les volumes de la collégiale Sainte-Croix s'insère, certes, assez bien dans une typologie de tours tardo-romanes élevées dans le premier tiers du XIII^e^ siècle. Les tours à un seul registre de baies, ne sont en

[16] Tourneur 2012.

[17] Van Agt 1964, p. 102.

[18] Kubach & Verbeek 1976, t. 1, p. 601.

[19] Fussbroich voit dans cette petite voûte une imitation de l'exemple tout proche de Saint-Séverin et la situe en conséquence après 1236, Fussbroich 1983, p. 261-264.

[20] Pour le détail de ces comparaisons, cf. Piavaux 2013, p. 232-233.

[21] Doperé & Thomas 1996, p. 38.

effet pas rares à l'époque dans l'espace rhéno-mosan et elles sont souvent coiffées également de petits frontons surhaussés, à rampants très pentus. L'articulation murale de la tour de Sainte-Croix, multipliant les légers retraits autour des baies, illustre par ailleurs un procédé appliqué dans d'autres tours du début du XIII^e^ siècle, comme par exemple à l'église Saint-André de Cologne ou encore la tour de croisée de la collégiale Saint-Cassius et Saint-Florentin à Bonn. Cependant, au contraire de ces derniers exemples, l'arc en plein cintre règne encore en maître sur la tour de la collégiale liégeoise et le motif de baies à deux jours perpétue un type de baies du XII^e^ siècle et tranche avec les baies à trois jours des deux grandes tours citées plus haut. Le traitement des baies de la tour de Sainte-Croix lui confère dès lors un aspect un peu archaïsant et rappelle, de ce point de vue, la tour de l'abbatiale Saint-Jacques à Liège, achevée dans les années 1170[22].

Etude archéologique

Et pourtant, l'étude archéologique permet de démontrer que la tour a été érigée, tout comme le bras occidental, dans le premier quart du XIII^e^ siècle. La technique de taille privilégiée, tout d'abord, à savoir la taille à la broche linéaire verticale (Fig. 10), ne semble pas antérieure, à Liège et Maastricht à tout le moins, au début du XIII^e^ siècle[23]. Cette technique succède à la taille au marteau taillant, chère aux tailleurs de grès houiller du XII^e^ siècle, laquelle n'est plus mobilisée, à Sainte-Croix, que pour quelques corbeaux supportant le beffroi de cloches.

Dans la sélection des matériaux, le chantier de la tour de Sainte-Croix se démarque par ailleurs des deux grands chantiers liégeois de la seconde moitié du XII^e^ siècle, à savoir ceux des *Westbauten* de Saint-Jacques et de Saint-Barthélemy. La proportion de calcaire de Meuse est en effet plus importante dans les éléments structurels majeurs de la construction qu'à la fin du siècle précédent, selon une tendance qui ira en s'accentuant dans le courant du XIII^e^ siècle.

La mise en œuvre du grès houiller à Sainte-Croix, particulièrement grossière, tranche par ailleurs avec les usages recensés à Liège pour la seconde moitié du XII^e^ siècle. Cette détérioration de la qualité des maçonneries en grès houiller au XIII^e^ siècle, également visible sur les parements de l'église Sainte-Christophe à Liège, édifiée dans la première moitié du XIII^e^ siècle et toujours en chantier en 1241[24], demeure un phénomène intriguant, témoignant peut-être du remploi de matériaux d'édifices antérieurs.

Le traitement des arcatures, ensuite, privilégie des petits claveaux en tuffeau, et non le creusement de tout ou partie d'une arcature dans un gros bloc allongé, comme c'est le cas sur les chantiers de Saint-Barthélemy et de Saint-Jacques, dans la seconde moitié du XII^e^ siècle[25].

L'argument décisif, enfin, est fourni par la datation dendrochronologique de l'enrayure de la tourelle nord-est de la tour. Cette enrayure constitue le dernier vestige en place des éléments de toiture primitif du *Westbau*. Trois des cinq échantillons prélevés sur ces quelques poutres ont pu être synchronisés sur le référentiel dendrochronologique de la Meuse moyenne : le dernier cerne mesuré date de 1214 ; compte tenu du nombre approximatif de cernes d'aubier manquant, l'abattage de ces bois peut être placé dans les années 1220[26].

L'analyse archéologique plaide donc, on le voit, pour une construction de la tour dans le premier quart du XIII^e^ siècle également, comme l'abside, et n'interdit nullement d'intégrer ces deux parties dans une même campagne de construction, qui s'achèverait dans les années 1220.

La manière la plus probante, dès lors, d'expliquer les différences de traitement formel entre la tour et l'abside est d'imaginer des intentions claires de la part des chanoines de Sainte-Croix : celle de privilégier un style « archaïque », pour la tour, et un style plus novateur, moderne, pour l'abside.

---

[22] Lethé 2003, p. 359-361.
[23] Doperé & Piavaux 2010, p. 536.
[24] Coomans 2006, p. 360.
[25] Lethé 2001.
[26] Piavaux 2013, p. 267 et Hoffsummer & Eeckhout 2002, p. 7.

UNE ARCHITECTURE DÉDIÉE À LA SAINTE-CROIX

Ces conclusions ouvrent sur une lecture iconologique de l'architecture et invitent à chercher, dans les particularités de ces deux parties – tour et abside – des motivations d'ordre symbolique. Outre le traitement archaïsant des baies, l'ampleur de cette tour impressionne, que ce soit en comparaison avec les autres volumes du *Westbau* ou avec d'autres tours octogonales, comme celle de Saint-Jacques par exemple. Mais c'est une autre particularité de la tour liégeoise qui offre probablement la clef la plus convaincante pour comprendre les intentions des chanoines liégeois.

Avec ses quatre tourelles semi-circulaires, la tour octogonale de Sainte-Croix présente en effet un plan atypique en regard des autres tours édifiées dans l'espace rhéno-mosan au XII^e^ et début du XIII^e^ siècle. La quête du modèle choisi par les chanoines liégeois invite dès lors à élargir le spectre des comparaisons et mène à un autre type de constructions que les tours de croisée octogonales. Le plan de la tour liégeoise semble en effet citer de manière explicite un type d'édifices de tradition plus ancienne, les chapelles à reliques octogonales, flanquées de petits bras, de plan semi-circulaire ou rectangulaire, lesquelles semblent dériver d'un type de martyrium popularisé dans les premiers siècles du christianisme. Ces chapelles se multiplient en territoire germanique dès la fin du X^e^ siècle. À Constance, sous l'évêque Conrad (934-975), et à Paderborn, sous l'évêque Meinwerk de Paderborn (1009-1036), ce type architectural est censé copier la rotonde de l'Anastasis de Jérusalem. La même référence semble animer l'évêque de Paderborn Heinrich von Werl (1084-1127) au XII^e^ siècle lors de la construction de la chapelle Saint-Jean Baptiste de Krukenburg[27].

Ailleurs, plusieurs chapelles de plan central flanquées d'absides ont par ailleurs été édifiées dès la fin du X^e^ siècle et au XI^e^ siècle. Citons, par exemple la chapelle bâtie par l'abbé Brunon de Saint-Pantaléon, à la fin du X^e^ siècle (Fig. 11), celle bâtie à proximité de l'abbatiale Saint-Pierre par l'abbé Lioffin (985-993) à Mettlach, pour abriter la sépulture de l'abbé Liutwin († 713) ou encore la petite chapelle Saint-Lambert à Cologne, consacrée sur une relique du saint patron de Liège[28].

Ce type architectural se manifeste également dans le diocèse de Liège, à Tongres ainsi que dans la cité épiscopale elle-même. la chapelle Saint-Materne de Tongres, malheureusement très mal datée, et dont l'aspect nous est connu grâce aux relevés réalisés vers 1700 par Cuperus, conservait des reliques de saint Materne ainsi qu'une importante sépulture[29]. D'après la représentation qu'en a laissée Remacle le Loup, l'église Saint-Jean l'Evangéliste à Liège, abritant la sépulture de l'évêque Notger, semble également avoir été construite avec des absides périphériques, qui s'ouvraient, ici, non sur un vaisseau central mais sur le vaisseau annulaire de la rotonde[30].

Les modèles ne manquent donc pas pour les chanoines de Sainte-Croix dans la sphère rhéno-mosane pour concevoir leur tour octogonale à l'image d'une chapelle à reliques des X^e^, XI^e^ et XII^e^ siècles, probablement pour souligner la titulature particulière et éminemment prestigieuse de leur église. Il n'est pas non plus impossible que le caractère un peu archaïque de l'élévation de la tour trahisse le souhait de placer l'architecture du nouvel avant-corps dans la lignée de ces chapelles à reliques ottoniennes et romanes.

Le bras occidental très saillant, avec son abside, ensuite, contribue à une volumétrie pour le moins atypique pour un avant-corps de la région rhéno-mosane au début du XIII^e^ siècle et plaide pour l'importance liturgique de cette partie de l'édifice. Cette importance pourrait expliquer le caractère plus orné de cette architecture par rapport à la tour, tout comme le type de voûte choisi. On l'a dit, les nervures ornant le cul-de-four, combinées aux culots placés à la base des arcs, dessinent une composition ornementale, sans rôle fonctionnel, qui n'est pas rare sur le territoire rhéno-mosan dans les premières décennies du XIII^e^ siècle. Un examen plus approfondi de certains des exemples comparables révèle par ailleurs le lien étroit entre ce type de voûtes et le plan central. Ce lien s'exprime dans les amorces de nervures venant buter sur l'arc doubleau ouvrant sur l'abside, ou sur le type de construction elle-même (Kobern ; Cologne, *Kapitelsaal*).

Le motif particulier représenté par ce type de voûtes évoque par ailleurs les coupoles à conques, dont le modèle est véhiculé en Occident aux XII^e^ et au début du XIII^e^ par les tours-reliquaires de tradition byzantine.

---

[27] Sur ces trois édifices et leur interprétation, notamment en lien avec le Saint-Sépulcre de Jérusalem, cf. Weber 2009.

[28] Sur Saint-Pantaléon, cf. Fussbroich 1983, p. 175-181, sur Mettlach, cf. Mekking 1996, p. 37-38 et sur la chapelle Saint-Lambert de Cologne, cf. Kubach & Verbeek 1976, t. 1, p. 554,

[29] Sur la chapelle Saint-Materne de Tongres, cf. Geukens 1990, p. 35-42 et Piavaux 2013, p. 317,-319.

[30] Mekking 1996, p. 34-35.

Le transfert de ce motif de l'orfèvrerie vers l'architecture en territoire rhéno-mosan au début du XIII^e^ siècle mérite dès lors d'être supposé[31], un transfert qui pourrait par ailleurs expliquer le caractère centralisant du dessin de ces voûtes, mais aussi le lien possible avec le culte des reliques. En territoire rhéno-mosan, la plupart des voûtes de ce type concernent en effet des absides abritant d'insignes reliques, comme à Saint-Séverin de Cologne ou encore Ruremonde[32], voire des édifices tout entier dévolus à la conservation et la mise en valeur des reliques (Kobern ; Cologne, *Kapitelsaal*). Les similitudes formelles entre reliquaires et architecture pourraient donc s'expliquer, en partie au moins, par des parentés fonctionnelles, liées au culte des reliques. En conclusion, il est tentant de voir dans la voûte de l'abside occidentale de l'église Sainte-Croix l'intention de rehausser la valeur liturgique de cet espace et l'indice d'une valorisation de la précieuse relique de la Croix, dans cet espace, lors de certaines cérémonies.

La tour comme l'abside occidentale de Sainte-Croix semblent donc rappeler, voire proclamer la titulature de cette collégiale liégeoise et pourraient constituer une forme d'architecture-reliquaire, dévolue au culte de la Croix, et servant de lieu d'exposition occasionnel à la précieuse staurothèque que le chapitre fait réaliser quelques décennies plus tôt, vers 1160-1170[33].

Pourquoi ces intentions dans un chantier religieux du début du XIII^e^ siècle ? Peut-être en réaction à la multiplication des reliques de la Sainte Croix dans le diocèse au lendemain du sac de Constantinople de 1204. Plusieurs collégiales de la région font en effet l'acquisition d'un fragment du précieux *lignum vitae* au début du XIII^e^ siècle.

À Maastricht, la collégiale Notre-Dame reçoit en 1206 un grand fragment de la Croix, ramené par un clerc de retour d'Orient. Cet enrichissement exceptionnel du trésor pourrait même avoir constitué la principale motivation pour la construction d'une tribune au-dessus du déambulatoire du chœur, vers 1215-1225[34].

À Namur, la prestigieuse relique est reçue par le comte Philippe le Noble, en 1206 également, et déposée un an plus tard dans le trésor de la collégiale Notre-Dame[35].

À Tongres, enfin, le chapitre de Notre-Dame se voit gratifié également d'une relique de la Croix dans le premier quart du XIII^e^ siècle, laquelle pourrait avoir été donnée par l'évêque de Liège Hugues de Pierrepont (1200-1229)[36].

Face à la multiplication des reliques de la Croix dans le diocèse, les chanoines de la collégiale Sainte-Croix auront peut-être voulu proclamer la prééminence de leur relique et réaffirmer, par les formes conférées à leur nouveau *Westbau*, une identité architecturale forte, liée à la titulature de leur église.

Cette nouvelle lecture ne peut malheureusement s'appuyer sur des textes du XIII^e^ siècle, mais fait écho à une conception symbolique de l'édifice décrite dans la *Vita Notgeri* au XI^e^ siècle, quand Sainte-Croix est mise en relation avec Saint-Jean l'Evangéliste et Notre-Dame (l'une des deux titulatures de la cathédrale) dans une évocation à l'échelle urbanistique d'un calvaire, évocation dans laquelle l'église Sainte-Croix, juchée sur sa colline, évoquerait la croix du Christ plantée sur le Golgotha[37] (Fig. 1).

En conclusion, s'il participe au répertoire de formes et de techniques qui caractérise les dernières décennies du roman tardif, le *Westbau* de l'église Sainte-Croix à Liège peut également être vu, par le biais d'une analyse iconologique, comme le reflet à la fois d'un contexte général, celui de la diffusion des reliques de la Croix dans le diocèse au début du XIII^e^ siècle, et d'une identité spécifique d'un chapitre de chanoines, étroitement conditionnée par la titulature et la relique qui y est associée. Puissent les études suscitées par la restauration prochaine de l'édifice contribuer à une compréhension encore plus fine de cet avant-corps liégeois, notamment à la faveur de fouilles explorant les vestiges du *Westbau* de l'église primitive et le rôle de ce dernier dans la définition du parti adopté au XIII^e^ siècle.

---

[31] Transferts déjà postulés dans Reuther 1965, p. 74 et dans Untermann 1989, p. 42-45. Sur des modèles de reliquaires potentiels, cf. les exemples présentés et illustrés dans Piavaux 2013, p. 303-304.

[32] Dückers & Verheggen 2002.

[33] Sur ce reliquaire, voir Lemeunier 1996, p. 99.

[34] De Kreek 1994, p. 102.

[35] Courtoy 1958, p. 182-184.

[36] Balace 1999, p. 180.

[37] « *Cette église, il l'établit* […] *en ligne droite devant la façade de l'église Saint-Lambert qui a été principalement consacrée au titre de Marie toujours vierge, afin que le fils, désigné à la Vierge par le Christ dans ses dernières paroles sur la Croix, ait sans cesse sous les yeux sa mère de condition divine et que, gardien de la Vierge, il soit protégé par elle* », extrait traduit dans Stiennon 1982, p. 39 ; Kurth 1905, p. 12.

BIBLIOGRAPHIE

Balace S., 1999, La staurothèque de Tongres, in : *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire* 70, p. 149-185.

Baron F., 1844, *La Belgique monumentale, historique et pittoresque, suivi d'un coup d'œil sur l'état actuel des arts, des sciences et de la littérature en Belgique*, Bruxelles.

Bosman A. F. W., 1990, *De Onze Lieve Vrouwekerk te Maastricht: bouwgeschiedenis en historische betekenis van de Oostpartij* (Clavis kunsthistorische monografieën, 9), Utrecht.

Caris E., 2017, *De Munsterabdij van Beate Marie in Roermond: architectuur, bouwgeschiedenis en sloop van een Cisterciënzer vrouwenklooster* (Radboud Universiteit Nijmegen. Thèse de doctorat).

Coomans T., 2006, Saint-Christophe à Liège : la plus ancienne église médiévale du mouvement béguinal, in : *Bulletin monumental* 164/4, p. 359-376.

Courtoy F., 1958, Les reliques de la Passion dans le comté de Namur au XIII^e^ siècle, in : *Études sur l'histoire du pays mosan au Moyen Âge : mélanges Félix Rousseau*, Namur, p. 181-189.

De Kreek M., 1994, *De kerkschat van het Onze-Lieve-Vrouwekapittel te Maastricht* (Clavis kunsthistorische monografieën, 14), Utrecht.

Den Hartog E., 2002, *Romanesque Sculpture in Maastricht*, Maastricht.

Delvaux De Fouron M., 1842, *Guide dans Liège ou description historique et topographique de cette ville*, Liège.

Doperé F. & Piavaux M., 2010, La taille à la broche linéaire verticale : un nouveau repère chronologique pour l'architecture médiévale de la région mosane, in : Carvais R., Guillerme A., Nègre V. & Sakarovitch J. (éds.), *Édifice et artifice : histoires constructives*, Paris, p. 531-539.

Doperé F. & Thomas S., 1996, *Inventaris van het kunstpatrimonium van de stad Tienen. 2: De Sint-Germanuskerk*, Herent.

Dückers R. & Verheggen E., 2002, De reliekenschat uit de Munsterkerk van Roermond: een eerste verkenning, in : *De Maasgouw* 121/2, p. 39-52.

Fussbroich H., 1983, *Die Ausgrabungen in St. Pantaleon zu Köln* (Kölner Forschungen, 2), Mayence.

Geukens B., 1990, *Tongeren: zestien eeuwen kerkbouw*, Tongres.

Hoffsummer P., 1999, *Les charpentes de toitures en Wallonie : typologie et dendrochronologie (XI^e^-XIX^e^ siècle)* (Études et documents. Monuments et sites, 1), 2^e^ éd., Namur.

Hoffsummer P. & Eeckhout J., 2002, *L'église Sainte-Croix à Liège : analyse complémentaire du Westbau et des charpentes des collatéraux* (Rapport d'analyse dendrochronologique inédit, Ministère de la Région wallonne, DGO4).

Kubach H. E. & Verbeek A., 1976, *Romanische Baukunst am Rhein und Maas: Katalog der vorromanischen und romanische Denkmäler* (Denkmäler Deutsche Kunst), Berlin.

Kupper J.-L., 1990, L'évêque Notger et la fondation de la collégiale Sainte-Croix à Liège, in : Sot M. (éd.), *Haut Moyen-Âge, culture, éducation et société : études offertes à Pierre Riché*, Paris, p. 419-426.

Kurth G., 1905, *Vita Notgeri episcopi Leodiensis*, in : Kurth G., *Notger de Liège et la civilisation au X^e^ siècle*, Paris, t. 2, p. 10-15.

Lemeunier A., 1996, Échanges artistiques et religieux dans le sillage des premières croisades, in : Dierkens A., Donceel-Voute P. & Duvosquel J.-M. (éds.), *Le temps des croisades*, Bruxelles, p. 85-111.

Lethé J.-N., 2001, De la mise en œuvre des frises d'arcatures de la collégiale Saint-Barthélemy à Liège, in : Léotard J.-M. (éd.), *Archéologie du bâtiment, approche globale*, Liège, p. 165-170.

Lethé J.-N., 2003, Contribution à la connaissance de l'ancienne abbatiale Saint-Jacques de Liège (XI^e^-XII^e^ siècles), in : *Bulletin de la Société royale "Le Vieux Liège"* 14/300, p. 349-380.

Mekking A. J. J., 1996, *De Sint-Nicolaaskapel op het Valkhof te Nijmegen: patrocinia, functie, voorbeeld en betekenis* (Nijmeegse studiën, 18), Nimègue.

Piavaux M., 2005, L'architecture de Saint-Lambert à Liège au XIII^e^ et au XIV^e^ siècle : essai de reconstitution et d'interprétation, in : Van den Bossche B. (éd.), *La cathédrale gothique Saint-Lambert à Liège : une église et son contexte*, Liège, p. 37-50.

Piavaux M., 2013, *La collégiale Sainte-Croix à Liège : formes et modèles dans l'architecture du Saint-Empire : XIII^e^-XV^e^ siècles* (Histoire, art et archéologie, 14), Namur.

Piavaux M. & Rousseau V., 2009, Une maquette néo-romane de l'église Sainte-Croix à Liège : histoire, signification et conservation d'une œuvre singulière, in : *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* 114, p. 287-320.

Poncelet E., 1911, *Inventaire analytique des chartes de la collégiale de Sainte-Croix à Liège* (Académie royale de Belgique. Commission royale d'histoire. Publications in -8°), Bruxelles.

Puters A., 1956, Le Westbau et l'architecture romane, in : *De Maasgouw* 71, p. 10-27.

Reuther H., 1965, Das Oswaldreliquiar im Hildesheimer Domschatz und seine architektonischen Vorbilder, in : *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 4, p. 63-75.

Schayes A. G. B., 1840, *Essai sur l'architecture ogivale en Belgique*, Bruxelles.

Stiennon P., 1982, L'ivoire de Notger et la fondation de la collégiale Saint-Jean (nouvelles hypothèses), in : *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*, p. 33-41.

Tourneur F., 2012, Sur la piste des colonnes noires ! La colonne noire, produit de grande exportation précoce de l'industrie wallonne de la pierre, in : Toussaint J. (éd.), *Pierres-papiers-ciseaux : architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 52), Namur, p. 89-98.

Untermann M., 1989, *Der Zentralbau im Mittelalter: Form, Funktion, Verbreitung*, Darmstadt.

Van Agt J. J. F. W., 1964, Roermonds Munsterkerk voor en na Cuypers, in : *Opus Musivum: een bundel studies aangeboden aan Professor Doctor M. D. Ozinga ter gelegenheid van zijn zestigste verjaardag op 10 november 1962*, Assen, p. 85-113.

Weber W., 2009, Die Jerusalemer Grabeskirche und ihre mittelalterlichen Nachbauten, in : Stiegemann C. & Kroker M. (éds.), *Für Königtum und Himmelreich: 1000 Jahre Bischof Meinwerk von Paderborn*, Ratisbonne, p. 228-237.

Fig. 1. – Mathieu MERIAN, *Leodium Liège Lüttich, 1647.*
Détail de la partie nord-ouest de la ville intra muros, permettant de situer la collégiale Sainte-Croix (1), notamment en lien avec la collégiale Saint-Jean l'Evangéliste (2) et la cathédrale Notre-Dame et Saint-Lambert (3)
(© Collection artistiques de l'Université de Liège).

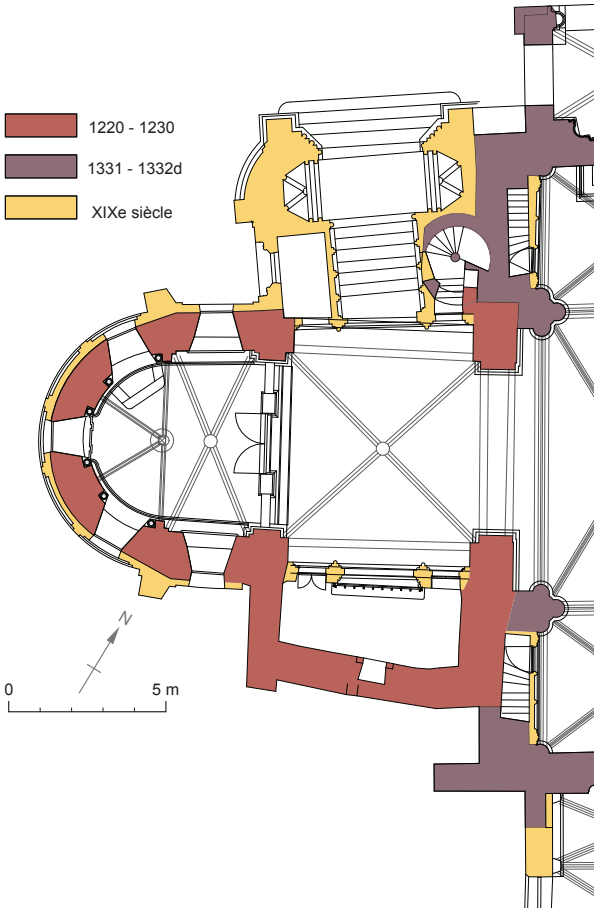


Fig. 2. – Plan du Westbau de l'église Sainte-Croix, état actuel, avec indication de la chronologie
(Dessin M. Piavaux).

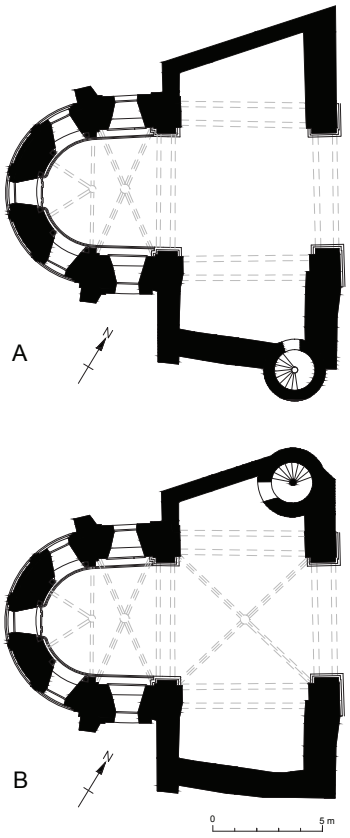


Fig. 3. – Reconstitution du plan du Westbau de l'église Sainte-Croix au Moyen Âge. a) État primitif, b) État XIV^e siècle (Dessin M. Piavaux).

Fig. 4. – Le Westbau. Élévation extérieure, vue depuis l'ouest. 1914-1918 (© KIK-IRPA, Bruxelles).

Fig. 5. – Élévation intérieure du bras ouest
(© M. Piavaux).

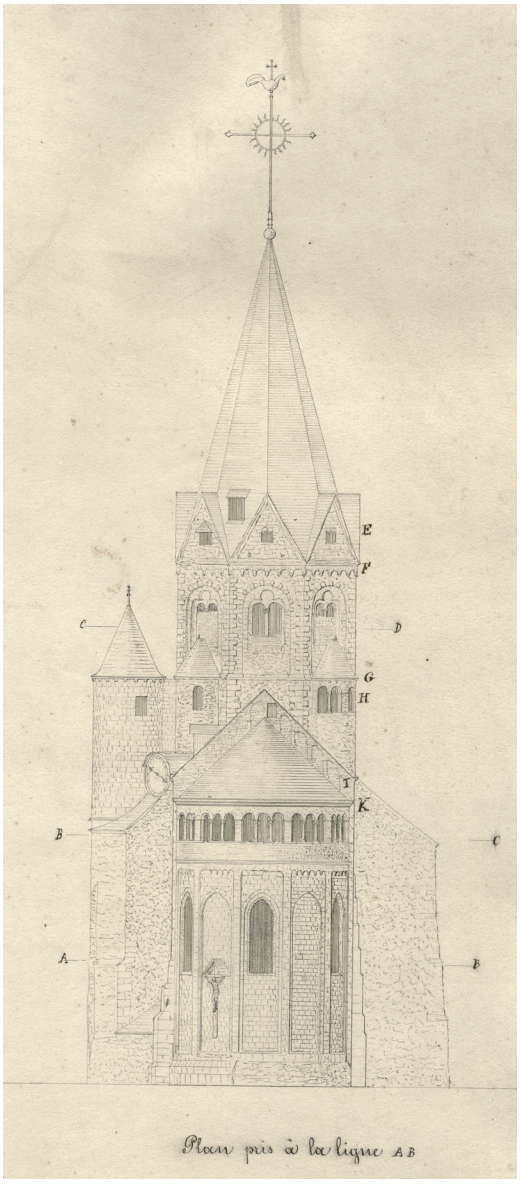


Fig. 6. – Delsaux, Relevé du Westbau en 1843
(© Collection artistiques de l'Université de Liège).

Fig. 7. – Bras occidental : voûte de l'abside
(© M. Piavaux).

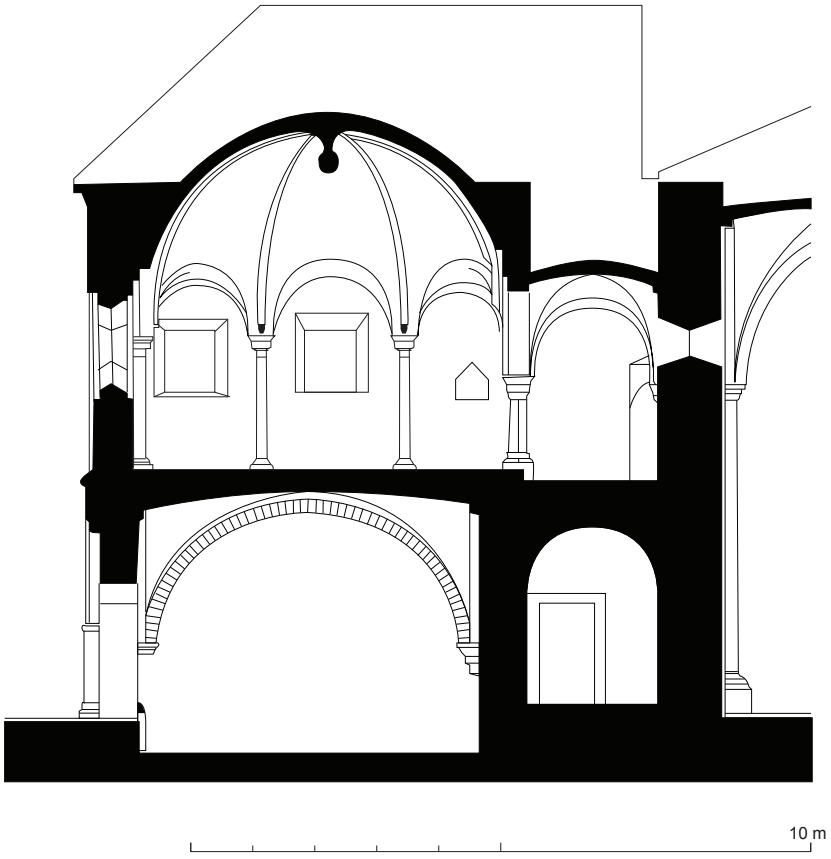


Fig. 8. – Cologne, « Kapitelsaal » de Saint-Pantaléon, coupe
(D'après Kubach & Verbeek 1976, t. 1, p. 592).

Fig. 9. – Différents types de chapiteaux du bras occidental
(© M. Piavaux).

Fig. 10. – Liège, Sainte-Croix, chaîne d'angle de la tour, détail : technique de taille
(© M. Piavaux).

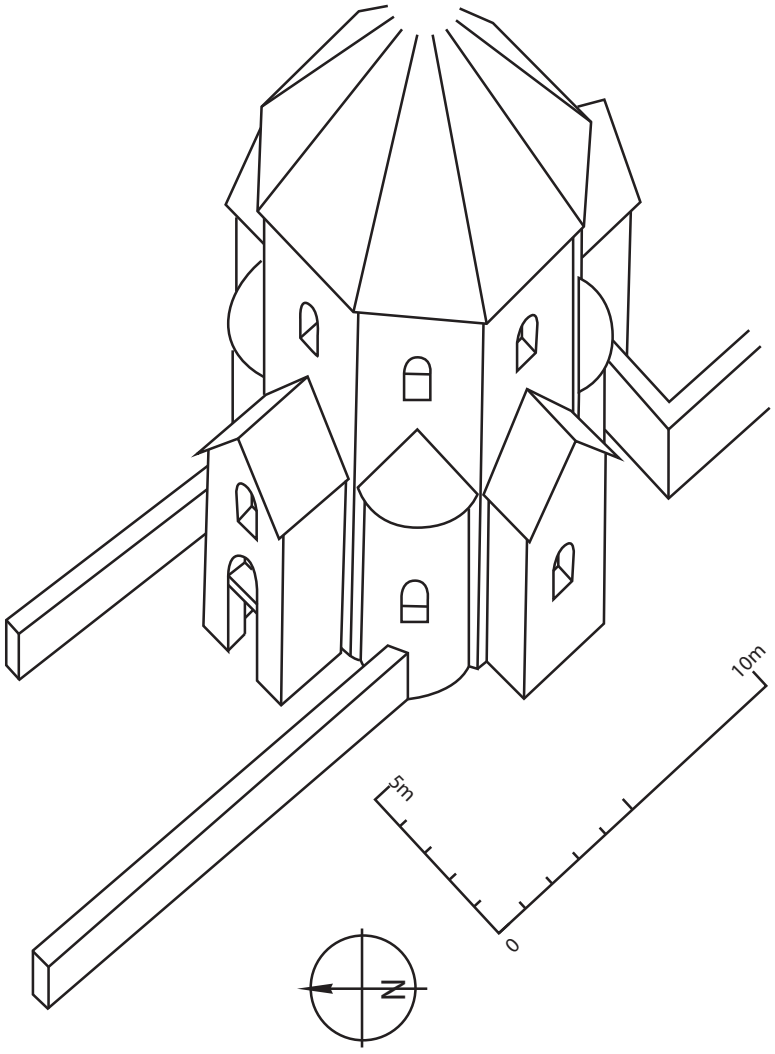


Fig. 11. – Cologne, Saint-Pantaléon, chapelle de la fin du X^e siècle, reconstitution (D'après Fussbroich 1983).

Zwei monumentale Neubauprojekte im hochmittelalterlichen Lüttich: die sogenannten Westchorhallen von Saint-Jacques und Saint-Barthélemy[1]

Friederike Dhein

Zusammenfassung – *Eine intensive Bauuntersuchung sowie die Auswertung der Schriftquellen und Abbildungen haben zu einer neuen Vorstellung der relativen Bauchronologie sowie der ursprünglichen Gestalt der Kirchen Saint-Jacques und Saint-Barthélemy in Lüttich geführt. Daraus ergeben sich eine neue Datierung und mögliche Funktion der Turmanlagen. Anders als bislang angenommen hat man vermutlich bereits im 1. Viertel des 12. Jahrhunderts mit der Errichtung neuer Westbauten im Anschluss an bestehende Gotteshäuser begonnen. In Saint-Jacques wurde nach einer Bauunterbrechung in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts der oktogonale Mittelturm aufgesetzt und nach einem Planwechsel entstanden zusätzlich zwei seitliche Türme. Den Westbau von Saint-Barthélemy hat man zu dieser Zeit mit einer bis dahin von Osten neu gebauten Kirche verbunden und im Inneren fertiggestellt. Während der Erdgeschossraum des neuen Westbaus von Saint-Jacques durch den alten Westbau betreten wurde und mit der Grablege der Stifterin Guda sowie einem Marienaltar eher Kapellencharakter gehabt haben muss, ist die Situation in Saint-Barthélemy als Gegenchor zur Apsis im Osten anzusprechen. In Saint-Jacques war der Obergeschossraum unverstellt und gut belichtet. In Saint-Barthélemy hingegen gibt es kaum Fenster und unterteilen die Substruktionen der seitlichen Türme den Raum unvorteilhaft. Determinierend für den Bau der Turmanlagen war weniger die Nutzung im Inneren, als vielmehr die monumentale Außenwirkung und der damit verbundene Prestigegewinn der am Bau beteiligten Personen.*

Résumé – *La combinaison d'une étude architecturale intensive, du dépouillement des sources écrites et de l'analyse de l'iconographie a permis de revoir la chronologie relative comme la forme primitive des avant-corps des églises Saint-Jacques et Saint-Barthélemy à Liège. De ces recherches découlent également de nouvelles datations et de nouvelles réflexions sur l'utilisation possible de ces massifs. Contrairement à ce qui était avancé jusqu'alors, l'érection des deux* Westbauten *aura probablement débuté dès le premier quart du XII^e siècle, en connexion avec les édifices préexistant. À Saint-Jacques, la tour octogonale centrale est ensuite posée dans la seconde moitié du XII^e siècle, après une interruption du chantier, et deux tours supplémentaires sont édifiées suite à une modification du projet initial. À la même époque, le* Westbau *de Saint-Barthélemy est relié à l'église, qui entretemps était batue à nouveau à l'est, et son aménagement intérieur est achevé. Alors que le rez-de-chaussée du nouveau* Westbau *de Saint-Jacques pénètre dans le volume de l'avant-corps ottonien et, avec un autel dédié à la Vierge et la sépulture de la fondatrice Guda, sert probablement de chapelle, l'avant-corps de Saint-Barthélemy semble servir de contre-chœur, et répond ainsi à l'abside orientale de l'édifice. À Saint-Jacques, l'espace situé à l'étage du* Westbau *est non cloisonné et bien éclairé. À Saint-Barthélemy, en revanche, les fenêtres se réduisent à peu de chose et les parties basses des deux tours divisent l'espace de l'étage. La raison d'être de ces deux tours ne doit dès lors pas être recherchée dans des contingences purement fonctionnelles mais plutôt monumentales ; les commanditaires ayant essentiellement recherché à conférer à l'ensemble une apparence prestigieuse.*

Samenvatting – *Een diepgaande studie van het gebouw en de ontleding van schriftbronnen en afbeeldingen leidden zowel tot een nieuwe visie op de relatieve bouwgeschiedenis als op het oorspronkelijke uitzicht van de Sint-Jakobskerk en de Sint-Bartholomeuskerk in Luik. Hieruit kwam men tot een nieuwe datering en mogelijke functie van de torengebouwen. In tegenstelling tot wat tot op heden werd aangenomen begon men reeds in het eerste kwart van de 12^de eeuw met de oprichting van een nieuwe* Westbau *aansluitend bij deze bestaande kerken. Bij de Sint-Jakob werd, na een bouwpauze in de tweede helft van de 12^de eeuw, de octogonale middentoren geplaatst en na een wijziging in de plannen ontstonden daarbij twee zijtorens. De* Westbau *van de Sint-Bartholomeus werd in die periode verbonden met een aan oostelijke kant nieuw gebouwde kerk en binnenin afgewerkt. De ruimte van het gelijkvloers van de nieuwe* Westbau *van de Sint-Jakob kon men via de oude* Westbau *betreden en doordat men er de stichteres Guda begraven had en er een Maria-altaar plaatste, moet deze eerder het karakter van een kapel gehad hebben. Bij de Sint-Bartholomeus lijkt het daarentegen eerder een tegenkoor als antwoord op de apsis aan de oostelijke kant. In de Sint-Jakob had de verdieping geen onderverdelingen en was goed verlicht. De Sint-Bartholomeus daarentegen heeft amper vensters en door de structuur van de zijtorens is de ruimte ongunstig verdeeld. Bepalend bij het bouwen van deze torens was minder het gebruik van de binnenruimtes maar wel het effect van de monumentaliteit en hiermee gepaard gaand het vermeerderen van het prestige van wie bij de bouw betrokken was.*

Den Ausgangspunkt der hier vorgestellten Forschung bildeten die Ausführungen Verbeeks und Kubachs zu den sogenannten Westchorhallen[2]. Die unter diesem Begriff zusammengefassten Anlagen, zu denen in reinster Form Saint-Jacques (Fig. 1) und Saint-Barthélemy (Fig. 2) in Lüttich sowie Sint Servaas in Maastricht und St. Viktor in Xanten gezählt werden, bestehen aus einem querrechteckigen Baukörper, in der Regel ohne Portal, der im Westen dem Langhaus stark ausladend vorgelagert ist und außen durch Blendarkaden in drei Geschosse gegliedert wird. Er besitzt ein zweischaliges Wandsystem, das im Inneren eine dreijochige,

[1] Der Artikel fasst die Ergebnisse der Dissertation zusammen und enthält einzelne Passagen aus : Dhein 2018.

[2] Verbeek 1936 ; Kubach 1956 ; Kubach 1986 ; Kubach & Verbeek 1989.

zum basilikalen Langhaus mit Bogen geöffnete, kreuzgratgewölbte Halle umgibt (Fig. 3 und 4). In die mehrere Meter dicken Außenmauern sind zwischen einspringenden Pfeilern, die Gurt- und Schildbogen verbinden, meist Nebenräume, Emporen und in den westlichen Ecken Wendeltreppen eingefügt. Im Obergeschoss befindet sich ein weiterer quer gelagerter Raum, der aber nur in Sint Servaas ausgestaltet wurde. Bei allen vier Kirchen wird von ursprünglich mindestens zwei Türmen ausgegangen, die sich über den inneren Mauerschalen eingerückt aus dem Dach erheben. Auch wenn der Bauteil keine Apsis aufweist, scheinen die in Saint-Jacques, Sint Servaas und St. Viktor überlieferten Marienaltäre eine Chorfunktion zu bestätigen. Die Westchorhallen sollen ab dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts am Ende der Bauzeit den romanischen Kirchen angefügt worden sein. Geographisch beschränkt sich das Vorkommen dieses Bautyps auf das Rhein-Maas-Gebiet.

Um die Belastbarkeit des formenanalytisch definierten Typus auf ursprüngliche Gestalt und Datierung zu überprüfen, Gründe für die charakteristische Gestaltung zu finden sowie neue Erkenntnisse zur Nutzung zu gewinnen, wurden mit dem Stift Saint-Barthélemy und dem Kloster Saint-Jacques die Baugeschichten von zwei Kirchen in Lüttich eingehend untersucht, die zwar zur Gruppe der Westchorhallen gezählte Turmanlagen aufweisen, aber für unterschiedliche religiöse Gemeinschaften errichtet worden waren.

Beide westlichen Bauteile sind im Abschnitt des quer gelagerten Blocks nahezu vollständig und im Bereich der Türme teilweise erhalten[3]. Da Saint-Barthélemy während der letzten Restaurierung studiert werden konnte und Saint-Jacques in den vergangenen Jahrhunderten kaum Veränderungen erfahren hat, bildet die Architektur jeweils eine Quelle ersten Ranges. Die schriftlichen Zeugnisse, die auf die Gebäude unmittelbar Bezug nehmen, sind hingegen eher selten. Dennoch lassen sich Hinweise auf die Kirchenanlagen und die damit verbundenen Personen aus erzählenden Texten ab dem 11. Jahrhundert, Visitationsprotokollen, Reiseberichten, Epitaphien, vereinzelten – selten originalen – Urkunden und der Korrespondenz zum Bauerhalt ab dem 19. Jahrhundert sowie für Saint-Jacques zusätzlich aus Äbtelisten, einem fragmentarischen Nekrolog und liturgischen Quellen gewinnen. Insbesondere aus der Zeit des 16.–18. Jahrhunderts, die schriftlich schlecht belegt ist, haben sich einige Stadtansichten von Lüttich erhalten. Seit dem 18. Jahrhundert mehren sich auch die Einzeldarstellungen der Kirchen, die sich ab den 1860er/1870er-Jahren mit frühen Photographien vergleichen lassen. Dem gesteigerten Interesse am baulichen Erbe sind außerdem ab dem 19. Jahrhundert eine Reihe von Plänen und Photodokumentationen zu verdanken.

Vergleicht man die Entstehung und Gestaltung von Saint-Jacques und Saint-Barthélemy, finden sich einige Parallelen. Beide Kirchen wurden ungefähr gleichzeitig Anfang des 11. Jahrhunderts im Süden und Norden außerhalb der Stadtbefestigung in noch kaum besiedeltem Gebiet gegründet (Fig. 5) – Saint-Jacques durch Bischof Balderich II. und Saint-Barthélemy als Projekt des Dompropsts und Bischofskandidaten Godescalc – und bildeten nicht nur spirituelle Landmarken, sondern auch Ausgangspunkte der Stadterweiterung. Die ergrabenen Grundrisse lassen dreischiffige Basiliken mit außen polygonaler und innen halbrunder Apsis erkennen (Fig. 6). Während Saint-Jacques von vornherein eine Krypta besaß, die 1016 geweiht wurde, hatte der erste Bau von Saint-Barthélemy bei seiner Weihe 1015 noch keine Krypta. Saint-Jacques hat man wahrscheinlich bis zur Weihe 1030 mit einem querriegelartigen, mittig vorspringenden und von zwei Türmen bekrönten Westbau in der Breite des Langhauses fertiggestellt. Saint-Barthélemy erhielt ungefähr zur selben Zeit einen nachträglichen Kryptaeinbau und wurde nach Westen um ein Joch sowie einen einjochigen Anbau – eine Kapelle oder einen Turm – ergänzt. Zusätzlich entstand dort etwas nordöstlich der Apsis ein Raum, die spätere Außenkrypta, dessen ursprüngliche Funktion unbekannt ist. Im Laufe des 11. Jahrhunderts mehrten die Mönche und Kanoniker die Reliquienbestände und vergrößerten ihre Besitzungen. Ein Mönch aus Saint-Jacques holte 1056 Reliquien des hl. Jacobus d. Älteren aus Santiago de Compostela[4]. Abt Stephanus II. (1095–1112) nutzte 1101 den Besuch Heinrichs IV. in Liège, um die Besitzungen des Klosters bestätigen zu lassen[5]. Im Gegenzug forderte der Kaiser die Wahrung seiner Memoria durch die Mönche. Damit verbunden war offensichtlich ein Prestigegewinn, der durch die Übernahme der Gebräuche aus Cluny noch gesteigert wurde und sich in

[3] In Saint-Jacques fehlen die seitlichen Türme, und das Satteldach mit First in Nord-Süd-Richtung wurde durch eines mit gedrehtem First und Giebelfeld nach Westen ersetzt. In Saint-Barthélemy lief das Dach über dem Mittelschiff ursprünglich bis zu einem Giebelfeld im Westen durch. Die Konstruktion wurde umgebaut. Außerdem sind die Türme im oberen Bereich stark überarbeitet.

[4] Lamberti Parvi Annales, S. 646.

[5] Gladiss & Gawlik 1959, S. 635–639; Stiennon 1951, S. 38-42, 293-299; Schmid 1984, S. 677 f.

diversen Schenkungen durch Adelige – darunter Tiebaldus de Falkenberge und seine Frau Guda – niederschlug[6]. Auch Saint-Barthélemy erhielt Reliquien seines Titularheiligen von der Spanienreise des Mönchs[7]. Außerdem wurde Mitte des 11. Jahrhunderts die Kanonikerzahl auf dreißig erhöht[8]. Die Aufwertung des Stifts zog wie in Saint-Jacques Schenkungen nach sich, beispielsweise 1078 durch Bischof Henri I. de Verdun und die Gräfin Ermengard[9]. Diese verbesserte institutionelle und wirtschaftliche Basis führte anders als bislang angenommen bereits Anfang des 12. Jahrhunderts unter Propst Alexandre (ca. 1110–1128) zu Neubauplänen (Fig. 7).

Nicht nur bei Saint-Jacques, sondern auch bei Saint-Barthélemy begann man mit der Errichtung der neuen Turmanlage im Westen, so dass die Kirchen durchgängig nutzbar waren[10]. Sie besitzen einen quer gelagerten Block, den außen Gesimse, Lisenen und Blendbogen in drei Geschosse mit westlich sieben sowie seitlich drei Achsen gliedern, der im Inneren aber nur zwei durch Wendeltreppen in den Ecken verbundene Geschosse umfasst. Die Türme entwickeln sich nicht unmittelbar aus den Fassaden darunter, sondern erheben sich etwas nach innen eingerückt aus dem Dach. Für Saint-Jacques ist ein Altar im östlichen Bereich des mittleren Erdgeschossjochs ergraben, der nach Quellenangaben ein Marienpatrozinium besaß, in Saint-Barthélemy lässt sich ein Altar in ähnlicher Position nur vermuten. Altäre im Obergeschoss sind nicht belegt. Im Westbau von Saint-Jacques fand darüber hinaus die Stifterin Guda 1125 ihre letzte Ruhestätte und auch in Saint-Barthélemy hat es eine Bestattungstradition im Bereich des Westbaus gegeben.

Neben diesen Gemeinsamkeiten, die zu der Zuweisung beider Turmanlagen zur Gruppe der sogenannten Westchorhallen geführt hat, lassen sich aber auch eine Reihe von Unterschieden beobachten. Während der Westbau von Saint-Barthélemy mit seinen zwei Türmen den Beginn eines kompletten Kirchenneubaus bildete, bei dem sich das Mittelschiffdach bis zu einem drei Wandfelder umfassenden Giebel auf der Westfassade durchschob, ist bei Saint-Jacques nicht sicher, ob die Mönche ursprünglich planten, die Baukampagne im Osten fortzusetzen. Der neue Westbau der Abtei ergänzte mit seinem oktogonalen Mittelturm den älteren Westbau zu einer an den Westbau des Speyerer Doms zu dieser Zeit erinnernden Anlage[11]. Größere Unterschiede als der Außenbau weist bei beiden Turmanlagen die Gestaltung des Inneren auf. In Saint-Jacques war der neue Westbau zwar wahrscheinlich durch die nur wenig in der Höhe gestaffelten Spitzbogen mit dem älteren Westquerriegel verbunden, er lag aber durch diesen Bauteil vom Langhaus weitgehend abgeschirmt. Sein Erdgeschoss ist absolut schlicht, ohne Nebenräume und Bauskulptur gehalten. Nur einfache Sockel- und Kämpferprofile gliedern die Wandpfeiler. Über vergleichsweise schmale Wendeltreppen in den westlichen Ecken gelangt man in den großen dreijochigen Obergeschossraum, der aus qualitativ hochwertigem Quadermauerwerk, aber ohne jegliche Zierelemente gesetzt ist. Er verfügte mit insgesamt acht rundbogigen Fensteröffnungen nach Norden, Westen und Süden sowie einem großen Spitzbogen zum älteren Westbau nach Osten über eine sehr

---

[6] Zur Verbindung mit Cluny siehe ohne genaue Jahresangabe die 1114/1115 verfasste: Gesta abbatum Trudonensium, S. 278; angenommenes Jahr ist 1103: Sammarthanus 1725, Spalte 980. Zur Schenkung der Falkenberges siehe Ernst 1847, S. 125-127.

[7] Lamberti Parvi Annales, S. 646.

[8] Anselmi gesta episcoporum Tungrensium Traiectensium et Leodiensium, S. 230.

[9] Daris 1875, S. 182-184; Thys 1872, S. 413 f.; Paquay 1935, S. 94 f.

[10] In Saint-Barthélemy entstand der neue Westbau westlich der älteren Kirche und orientierte sich mit seiner Mittelachse an dem später im Osten als Außenkrypta einbezogenen Bau. Das Zusammenspiel von Außengliederung und Innendisposition legt nahe, dass der Westbau in seinen unteren zwei Dritteln ohne Bauunterbrechung und Planwechsel aufgeführt wurde. Auch die beiden eingerückten Türme, die den Obergeschossraum verstellen, waren wohl von vornherein so vorgesehen. Der Wechsel in der Zusammensetzung der Außenwand über dem oberen Geschossgesims – auf Höhe des Obergeschosses im Inneren – liegt vermutlich im Bauablauf begründet, der zunächst die Errichtung der Türme und dann der Obergeschossaußenmauern bedingte. Überdeckt wurde der Westbau zunächst von einem Dach mit First in nordsüdlicher Richtung, das nach Westen ein Giebelfeld ausgeprägt hatte und dessen Balken vermutlich auf den Mauerkronen auflagen. Indizien dafür sind außen die höheren Scheitelpunkte der Zwillingsbogen bei den mittleren drei Wandfeldern und innen ein schemenhaft erkennbarer Dachanschlag an der zum Mittelraum gewandten Turmsüdseite. Nachdem der Westbau den Kanonikern als in sich geschlossener liturgischer Raum zur Verfügung stand, hat man die Bauarbeiten im Osten fortgesetzt. Erst zum Schluss wurde bis 1188 von West nach Ost das Dach über Westbau und Mittelschiff aufgeschlagen. Dazu mussten an den Turmwänden Balkenkammern nachträglich geöffnet und im Anschluss von Mittelschiff und Vierung der Rundbogenfriesrapport ausgeglichen sowie die Verblattungsrichtung gewechselt werden. Ein Dachanschlag für die Seitenschiffdächer war am Westbau im Gegensatz zu den Querhausarmen nicht vorbereitet. Zur dendrochronologischen Datierung des Dachwerks siehe Hoffsummer, Eeckhout & Houbrechts 2001, S. 101 f.

[11] Dabei ist unklar, ob die Türme des älteren Westbaus zunächst noch erhalten blieben, und wann die seitlichen Türme, die es auf dem neuen Westbau bis mindestens Mitte des 17. Jahrhundert gegeben hat, errichtet wurden. Sowohl die Statik als auch das Erschließungssystem deuten darauf hin, dass auf dem neuen Westbau erst nur ein Mittelturm vorgesehen war und die Ergänzung zur Dreiturmanlage nach einem Planwechsel und der Aufgabe der älteren Türme erfolgte.

gute Belichtung. Eine zweiläufige, sich nach oben verengende Steintreppe in der Ostwand führt ins Oktogon, das ursprünglich ein Fenster nach Westen besaß. Bei Saint-Barthélemy war im Erdgeschoss von vornherein mit den drei höhengestaffelten Rundbogen die Öffnung zum basilikalen Langhaus vorgesehen. Assistenzräume und darüber Emporen begleiten die seitlichen Joche im Norden und Süden. Während die nördliche Empore ursprünglich wahrscheinlich ähnlich wie in Sint Servaas/Maastricht ein Chörlein nach Osten besaß und wohl einen Altar aufgenommen haben wird, war die südliche Empore vermutlich ein Verbindungsgang zu den sich im Südosten anschließenden Stiftsgebäuden. Die Wendeltreppen in den westlichen Gebäudeecken beginnen im Erdgeschoss deutlich geräumiger als bei Saint-Jacques und verengen sich anders als dort nach oben. Das Obergeschoss besitzt durch die hineingestellten Türme eine äußerst unvorteilhafte Raumaufteilung und ist nur durch ein zentrales Rundfenster im Westen und zwei kleine, aus der Mittelachse nach Osten verschobene Rundbogenfenster im Norden und Süden spärlich belichtet. Keinerlei Bauzier wertet das Obergeschoss auf, dessen unverputzte Wände lediglich im mittleren Raumabschnitt und bei den Turmsubstruktionen aus relativ sauber gesetztem Quadermauerwerk bestehen, während die Außenmauern und übrigen Wandabschnitte aus einfachem Haustein- bzw. teilweise aus Bruchsteinmauerwerk aufgeführt wurden. So wie in Saint-Jacques der Mittelturm am Ende einer längeren Bauzeit bzw. nach einer Unterbrechung in den 1160er-Jahren aufgesetzt wurde, hat man in Saint-Barthélemy die Ausgestaltung des Erdgeschossraums, der als einziges bauzeitliches Gliederungselement Kämpferprofile besaß, wohl erst in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts fertiggestellt. Es gibt Anzeichen dafür, dass man die Giebelsturzpfostentüren zu den Nebenräumen und den Wendeltreppen, die Plattenfriese, die Aachen zitierenden Drillingsarkaden und die Wölbungen der Emporen, die seitlichen Rundbogenfriese in der westlichen rechtwinkligen Nische des mittleren Jochs und deren baldachinartige Überwölbung mit einer Halbkuppel auf Konsolen sowie möglicherweise auch die Kreuzgratgewölbe der drei Joche nach Abschluss der Arbeiten am Außenbau eingefügt hat. Offensichtlich hatte die schnelle Errichtung der mächtigen Turmanlage Priorität vor der Ausarbeitung des Inneren.

Die Nutzung der beiden Westbauten scheint sich deutlich voneinander unterschieden zu haben. Darauf lassen sowohl die abweichenden Innenraumdispositionen, als auch die handelnden Personengruppen mit ihren verschiedenen Interessen schließen. Der hinter dem alten Westbau von Saint-Jacques verborgen liegende, neue Erdgeschossraum diente als Grablege der Stifterin Guda. Er wurde als Ort der Totenmemoria unter Abt Drogo durch die Gründung eines Marienaltars und das Aufsetzen des Oktogons, das an einen Vierungsturm erinnert, aufgewertet. Wie dem Liber Ordinarius zu entnehmen ist, haben die Mönche das Erdgeschoss zwar bei Prozessionen an Festtagen zu Ehren der Muttergottes und an Turmweih aufgesucht, eine Funktion als Gegenchor zum Hauptchor im Osten ist dem Bereich aber wohl nie zugekommen. Für das über relativ enge Treppen erreichbare Obergeschoss und die Turmstube ließ sich überhaupt keine Nutzung durch die Mönche nachweisen. Mehrere Argumente sprechen dafür, dass sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Männerkonvent eine Frauengemeinschaft aufhielt, die diesen Bauteil genutzt haben könnte: Eine Reihe von Schenkungen Anfang des 12. Jahrhunderts erfolgte durch weibliche Personen, die sich in die Obhut des Klosters begeben wollten; die als Reklusin bezeichnete Guda war im neuen Westbau bestattet; der Altar wurde Maria, der wichtigsten weiblichen Heiligen geweiht; die Räumlichkeiten lagen durch den alten Westbau vom Langhaus abgeschottet und der Chor der Mönche erhielt unter Abt Drogo eine Schranke. Eine optische und akustische Verbindung zur Kirche der Mönche bestand jedoch möglicherweise über eine Empore im Obergeschoss des alten Westbaus. Häufig hat zu dieser Zeit die Anwesenheit einer weiblichen Gemeinschaft keinen Niederschlag in den schriftlichen Quellen gefunden. Für Lüttich sind erst mit der Gründung der neuen Orden Frauenkonvente belegt, obwohl es mit Sicherheit schon vorher Zusammenschlüsse von geistlichen Damen in der Bischofsstadt gab. Neben der Krankenpflege und Handarbeit kümmerten sie sich – wie wahrscheinlich auch in Saint-Jacques – durch Gebete und Gesänge besonders um das Seelengedächtnis.

Zur Verwendung des Westbaus von Saint-Barthélemy gibt es kaum konkrete Hinweise. Der Boden wurde im 14.–16. Jahrhundert neu verfüllt, sodass ältere Altarfundamente verloren sind. Bei Ausgrabungen konnte jedoch eine Begräbnistradition festgestellt werden, denn sowohl in der ausgetauschten Schicht als auch darunter fanden sich Grablegen. Der Umbau zum Eingangsraum im 18. Jahrhundert hat weitere Veränderungen des Bodenniveaus sowie den vollständigen Verlust der liturgischen Ausstattung mit sich gebracht. Und auch die schriftlichen Quellen enthalten zur Aufstellung der Altäre nur Andeutungen. Zwar ist von verschiedenen Altarstellen, darunter ein Marienaltar vor dem Chor und mehrere Altäre im sogenannten alten Chor, die

Rede. Inwieweit es sich dabei aber um Positionen im oder beim Westbau gehandelt hat, bleibt ungewiss. Die Bauuntersuchung, der Vergleich mit dem in seinen Grundzügen ähnlich gestalteten Westbauerdgeschoss von Sint Servaas in Maastricht und die Gesamtdisposition der neuen Kirche lassen vermuten, dass diesem Bereich die Funktion eines Chors zukam. Er lag wie der Ostchor erhöht gegenüber dem Langhaus – das mit seinem Stützenwechsel und den seitlichen Eingängen zentralisierend beide Chöre aufeinander bezieht –, war möglichweise durch eine Schranke vom Mittelschiff abgetrennt, besaß vermutlich im mittleren Joch an östlicher Position einen Altar und war durch die Ausgestaltung mit einer Halbkuppel im Westen sowie Plattenfriesen und Drillingsarkaden an den Emporen nachträglich aufgewertet worden. Es fällt auf, dass das mittlere Westbaujoch an derselben Achse ausgerichtet wurde und ähnliche Maße aufweist wie der als Außenkrypta in den Neubau integrierte Raum im Osten. Ob es zwischen beiden Bauteilen auch eine inhaltliche Verknüpfung gab, die wie in Saint-Jacques in der Wahrung der Totenmemoria lag, bleibt Spekulation. Der Bauherr und spätere Bischof Alexandre fand seine letzte Ruhestätte jedenfalls nicht dort. Die Position und Größe der Durchgänge zwischen Langhaus, Westbau und südlich angrenzenden Stiftsgebäuden sowie der Treppen deuten darauf hin, dass das Westbauerdgeschoss und seine Emporen bei Prozessionen und zu bestimmten Gelegenheiten in die Liturgie der Kanoniker einbezogen wurden. Ohne erkennbare Funktion scheint das Obergeschoss geblieben zu sein. Vielleicht wurde der mittlere Abschnitt, der sich zum Kircheninnenraum geöffnet haben kann, als Kapelle genutzt.

Kehrt man zu den Ausführungen Verbeeks und Kubachs zurück, die den Begriff der Westchorhalle geprägt haben, stellt man fest, dass ihre formenanalytische Herangehensweise und die daraus abgeleitete Klassifizierung von Bautypen grundsätzlich eine wertvolle Basis und einen Ausgangspunkt für weiterführende Untersuchungen bilden. Gerade bei Überblickswerken sind aber eine kritische Quellenanalyse und damit eine Verifizierung von ursprünglicher Gestalt und Datierung kaum möglich. Die hier vorgelegten Fallstudien haben zu diesen beiden Punkten für die betrachteten Lütticher Kirchen grundsätzlich neue Erkenntnisse gebracht und zugleich den hohen Grad an Individualität der einzelnen Lösungen verdeutlicht.

Es konnte gezeigt werden, dass bei Saint-Jacques und Saint-Barthélemy ungefähr gleichzeitig im 1. Viertel des 12. Jahrhunderts, rund fünfzig Jahre früher als bislang angenommen, mit dem Bau neuer Turmanlagen westlich der bestehenden Gotteshäuser begonnen wurde. Auch wenn beide Westbauten bei der Gliederung des heute noch erhaltenen außen drei- und innen zweigeschossigen Querriegels durchaus Ähnlichkeiten zeigen, ließen sich deutliche Unterschiede im ursprünglichen äußeren Erscheinungsbild nachweisen. Während in Saint-Jacques der neue Westbau den alten ergänzte und insgesamt drei Türme besaß, bildete der Westbau von Saint-Barthélemy den Auftakt zu einem kompletten Kirchenneubau und hatte von vornherein nur zwei Türme. Ebenso sind in der Binnenstruktur im jetzigen Zustand einige Parallelen festzustellen: leicht gestaffelte, dreijochige Hallenräume im Erdgeschoss; kein Außenportal, sondern Erschließung durch Bogenstellung von Osten; Wendeltreppen in den westlichen Ecken; Einsatz von Rundbogen an den Außenfassaden und konstruktiven Spitzbogen im Inneren u. a. Betrachtet man allerdings die bauzeitliche Situation und die Einbindung in den gesamten Kirchenbau, überwiegen die Verschiedenheiten, die aus den jeweiligen Nutzungsanforderungen erwachsen: in Saint-Jacques lag der Raum durch den alten Westbau vom Langhaus getrennt, weist weder Assistenzräume noch Emporen auf, das mittlere Joch mit der Grablege der Stifterin Guda wird durch den oktogonalen Mittelturm nach außen angezeigt, der weite Obergeschossraum ist bestens belichtet; in Saint-Barthélemy wird das mittlere Erdgeschossjoch durch die Innenraumdisposition mit überkuppelter Nische in der Westwand und seitlichen Emporen sowie die Fensteranordnung als Altarstandort hervorgehoben, den düsteren Obergeschossraum verstellen die Turmsubstruktionen. Auf der Suche nach einer gemeinsamen Motivation, die die Mönche und die Kanoniker zur Errichtung der neuen Westbauten und zur Art ihrer Gestaltung veranlasst haben, ist der Wunsch nach einer außenwirksamen Architektur zu nennen. Beide Kirchen wurden vor der Stadtbefestigung als wichtiger Bestandteil der spirituellen Umwehrung des Bischofssitzes gegründet und bildeten mit ihren dreigeschossigen turmbekrönten Querriegeln im Norden und Süden Lüttichs an den Hauptverkehrsachsen – der Straße nach Maastricht bzw. der Maas gelegen – wichtige Orientierungspunkte. Ihre Gestaltung erinnerte nicht nur an Stadttore wie die Porta Nigra in Trier, sondern auch an Reliquienschreine, die damals von den international anerkannten Lütticher Goldschmieden gefertigt wurden. Zweifelsohne besaßen die Turmanlagen Signalcharakter und erweckten die gesteigerte Aufmerksamkeit der An- und Abreisenden. Der Westbau von Saint-Jacques war geprägt durch die starken Persönlichkeiten der Äbte Stephanus II. und

Drogo sowie den Memorialauftrag Kaiser Heinrichs IV. und die geistliche Nähe der Mönche zu Cluny. Bei Saint-Barthélemy wollte Propst Alexandre, der zuvor schon Archidiakon des Hesbaye sowie Schatzmeister und Vertreter Bischof Otberts gewesen war und auch dem Stift Saint-Martin als Propst vorstand, in der Tradition der großen Bischöfe Everacrus und Notger die als *via triumphalis* bezeichnete Straße zwischen Saint-Martin und Saint-Lambert Richtung Maastricht bis zu seiner zweiten Stiftskirche ausdehnen und durch deren Neubau – wie schon der Gründer Godescalc – auf sich als Bischofskandidat aufmerksam machen. Als 1131 unter dem Episkopat Alexandres I. (1128–1135) die Festkrönung König Lothars III. von Süpplingenburg und seiner Gemahlin Richenza durch Papst Innozenz II. stattfand, zu der über 150 geistliche und weltliche Persönlichkeiten mit ihrem Gefolge nach Lüttich reisten, hat vermutlich nicht nur der um einen Querriegel erweiterte Zweiturmwestbau von Saint-Jacques die von Süden Kommenden empfangen, sondern wohl auch der bereits in seinen Außenmauern errichtete neue Westbau von Saint-Barthélemy eine Art Eintrittskarte im Nordosten der Stadt gebildet. Unmittelbare persönliche Bezüge zwischen Auftraggebern oder Handwerkern ließen sich bei den beiden Bauprojekten nicht finden. Die Ähnlichkeiten der Kirchen scheinen weniger aus einem freundschaftlichen bzw. konkurrierenden Verhältnis der Institutionen oder ihrer Leiter zu resultieren, als vielmehr Ausdruck der architektonischen Vorstellungen der Zeit zu sein.

Für das methodische Vorgehen ergibt sich, dass formenanalytisch geprägte Architekturtypologien einen relativ hohen Fehlerquotienten in den zugrunde gelegten Informationen enthalten. Dadurch verliert die Systematik von Datierungen und Verbreitungen einzelner Gestaltungsmerkmale an Aussagekraft und führt bei der Einschätzung von Bauten durch vergleichendes Sehen zu falschen Ergebnissen. Auch wird zu wenig beachtet, dass gleiche Formen unabhängig voneinander zur selben Zeit an unterschiedlichen Orten auftreten können. Bis eine Vielzahl von Einzeluntersuchungen die variable Vielschichtigkeit von äußerer Form und Inneneinteilung, von Außenwirkung und Raumnutzung in den historischen Kontext einbetten, bleibt das überwiegend auf Formenvergleich fußende Referenzsystem als Datierungsgrundlage und Ordnungsinstrument instabil.

Grundsätzlich zeigt sich, dass die unter dem Begriff der Westchorhallen zusammengefassten Bauten keine homogene Gruppe bilden. Eher ergeben sich einzelne Bezugspunkte innerhalb eines größeren Variantenreichtums[12]. Zukünftig sollte nicht nur die Frage nach formalen Analogien gestellt, sondern vermehrt auch nach lokalen, politischen, personellen und städtebaulichen Zusammenhängen gesucht werden.

BIBLIOGRAPHIE

Anselmi gesta episcoporum Tungrensium Traiectensium et Leodiensium (661–1048), ed. Koepke R., 1846, in: Pertz G. H. (Hrsg.), *Monumenta Germaniae historica inde ab Anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum. Scriptorum*, Bd. 7, Hannover, S. 189-234.

Azzaoui A. & Léotard J.-M., 2006, Liège/Liège: église Saint-Barthélemy : état d'avancement des recherches dans le cadre du rapport final, in: *Chronique de l'archéologie wallonne* 13, S. 122-124.

De Cat I., Deléhouzée L., Genicot L. F. & Lethé J.-N., 2001, Eléments de lecture archéologique du bâtiment avant sa restauration, in: *Études préalables à la restauration de l'église Saint-Barthélemy à Liège* (Dossier de la Commission royale des monuments, sites et fouilles, 8), Namur, S. 29-80.

Daris J., 1875, Cartulaire de l'église Saint-Barthélemi a Liége, in: Daris J., *Notices sur les églises du diocèse de Liége*, Bd. 6, Liège.

Dhein F., 2018, *Zwei monumentale Neubauprojekte im hochmittelalterlichen Lüttich: die sogenannten Westchorhallen von Saint-Jacques und Saint-Barthélemy* (Kölner Architekturstudien. Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, 95), Köln.

Ernst M. S. P., 1847, *Histoire du Limbourg, suivi de celle des comtés de Daelhem et de Fauquemont, des annales de l'abbaye de Rolduc*, Bd. 6, Liège.

[12] So fand beispielsweise der Erdgeschossinnenraum von Saint-Jacques Nachfolge in Sint Germanus in Tienen, der Obergeschossinnenraum von Sint Servaas in Sainte-Gertrude in Nivelles und die Gesamtgestaltung von Saint-Barthélemy zunächst in Sint Servaas und dann in St. Viktor in Xanten.

Gesta abbatum Trudonensium, ed. Koepke R., 1852, in: Pertz G. H. (Hrsg.), *Monumenta Germaniae historica inde ab Anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum. Scriptorum*, Bd. 10, Hannover, S. 213-448.

Gladiss D. & Gawlik A. (Bearb.), 1959, *Die Urkunden der deutschen Könige und Kaiser: die Urkunden Heinrichs IV*. (Monumenta Germaniae historica. Diplomata, 6/2), Weimar.

Hoffsummer P., Eeckhout J. & Houbrechts D., 2001, Analyses dendrochronologiques et étude typologique des charpentes, in: *Études préalables à la restauration de l'église Saint-Barthélemy à Liège* (Dossier de la Commission royale des monuments, sites et fouilles, 8), Liège, S. 99-103.

Kubach H. E., 1956, Die Verbundenheit von Maas- und Rheingebiet in der romanischen Baukunst, in: *De Maasgouw* 75, S. 27-38.

Kubach H. E., 1986, Zum Problem der Westchorhallen an Rhein und Maas, in: Schlink W. & Sperlich M. (Hrsg.), *Forma et Subtilitas: Festschrift für Wolfgang Schöne zum 75. Geburtstag*, Berlin, S. 26-32.

Kubach H. E. & Verbeek A., 1976, *Romanische Baukunst am Rhein und Maas*: Katalog der vorromanischen und romanische Denkmäler (Denkmäler Deutsche Kunst), Berlin.

Kubach, H. & Verbeek A., 1989, *Romanische Baukunst an Rhein und Maas. 4: Architekturgeschichte und Kunstlandschaft*, Berlin.

Lamberti Parvi Annales (988–1193), 1859, in: Pertz G. H. (Hrsg.), 1859, *Monumenta Germaniae historica inde ab Anno Christi quingentesimo usque ad annum millesimum et quingentesimum. Scriptorum*, Bd. 16, Hannover, S. 645-650.

Lethé J.-N., 2016, L'église ottonienne : essai de restitution d'un édifice disparu, in: Allart D., Piavaux M., Van den Bossche B. & Wilkin A. (éds.), *L'église Saint-Jacques à Liège : templum pulcherrimum : une histoire, un patrimoine*, Namur, p. 29-39.

Paquay J., 1935, *La collégiale Saint-Barthélemy à Liége : inventaire analytique des chartes précédé d'une notice archéologique par le Chanoine Joseph Coenen* (Analecta ecclesiastica Leodiensia, 1), Liège.

Sammarthanus D., 1725, *Gallia christiana in provincias ecclesiasticas distributa qua series et historia archiepiscoporum et abbatum*, t. III, Paris.

Muller F. & Sokoloff A., 1997, Fondations de l'église : Marquette, in: *Cure de Saint-Jacques*, Liège.

Schmid K., 1984, Die Sorge der Salier um ihre Memoria: Zeugnisse, Erwägungen und Fragen, in: Schmid K. & Wollasch J. (Hrsg.), *Memoria: der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter* (Münstersche Mittelalter-Schriften, 48), München, S. 666-726.

Stiennon J., 1951, *Étude sur le Chartrier et le Domaine de l'Abbaye de Saint-Jacques de Liège (1015–1209)*, Paris.

Thys E., 1872, Notice sur l'église primaire de S^{t}-Barthelemi a Liége, in: *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois* 11, S. 367-426.

Verbeek A., 1936, Romanische Westchorhallen an Maas und Rhein: die Entwicklung einer Bauform in Lüttich, Maastricht und Xanten im späten 12. Jahrhundert und die Anfänge der Rheinischen Zweischalen-Wandgliederung, in: *Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 9, S. 59-87.

Fig. 1. – Saint-Jacques, Außenansicht von Südwesten
(© F. Dhein).

Fig. 2. – Saint-Barthélemy, Außenansicht von Nordwesten
(© F. Dhein).

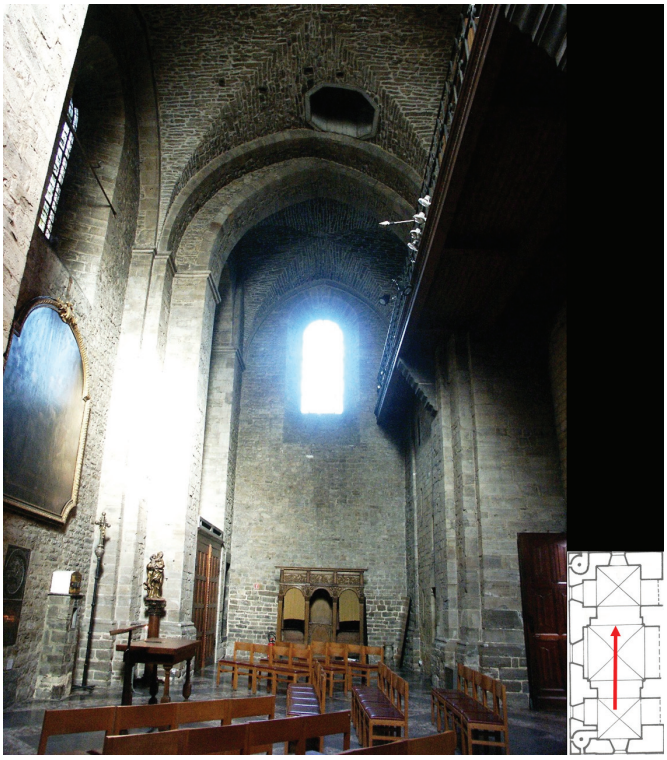


Fig. 3. – Saint-Jacques, Innenansicht von Süden
(© F. Dhein).

Fig. 4. – Saint-Barthélemy, Innenansicht von Süden
(© F. Dhein).

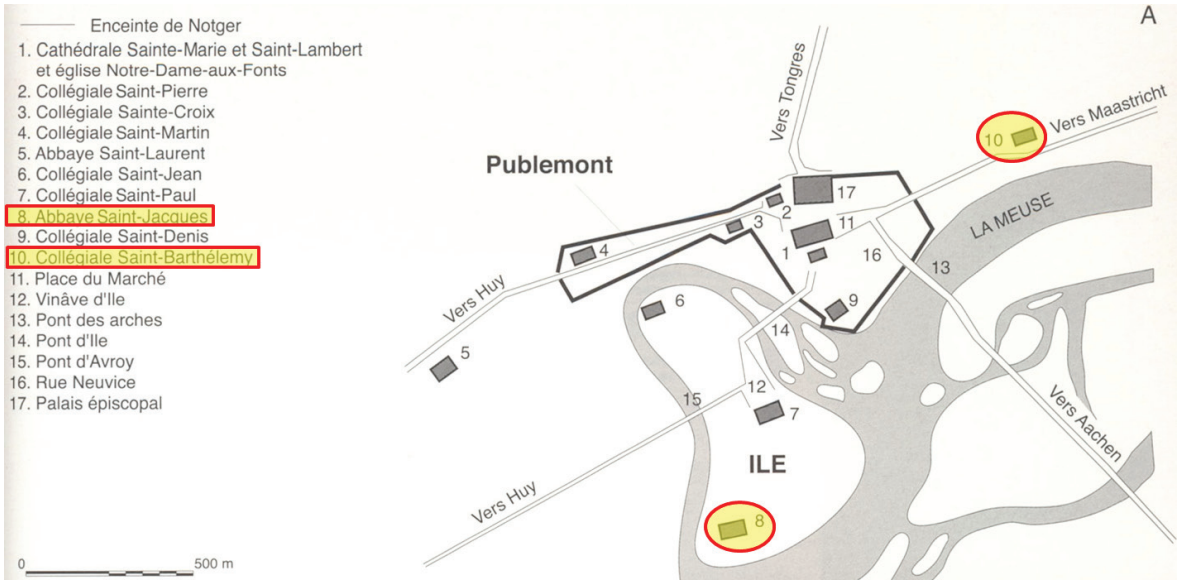


Fig. 5. – Liège im 11. Jahrhundert
(Nach De Cat, Deléhouzée, Genicot & Lethé, 2001, S. 67).

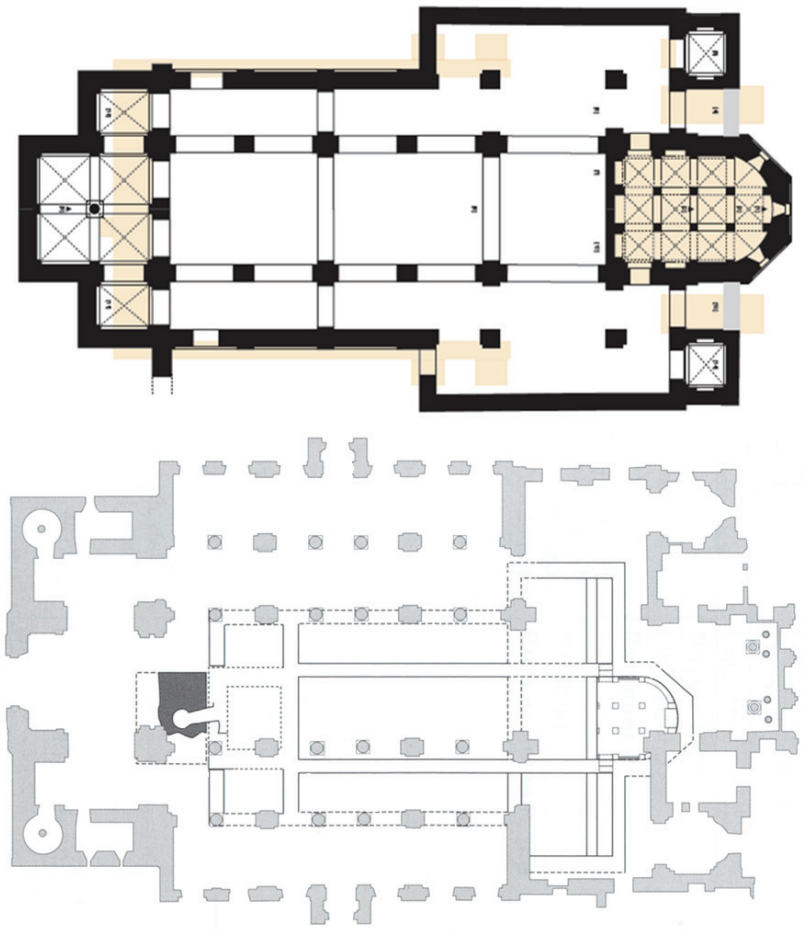


Fig. 6. – Saint-Jacques und Saint-Barthélemy, um 1030
(Nach Azzaoui & Léotard 2006, S. 123).

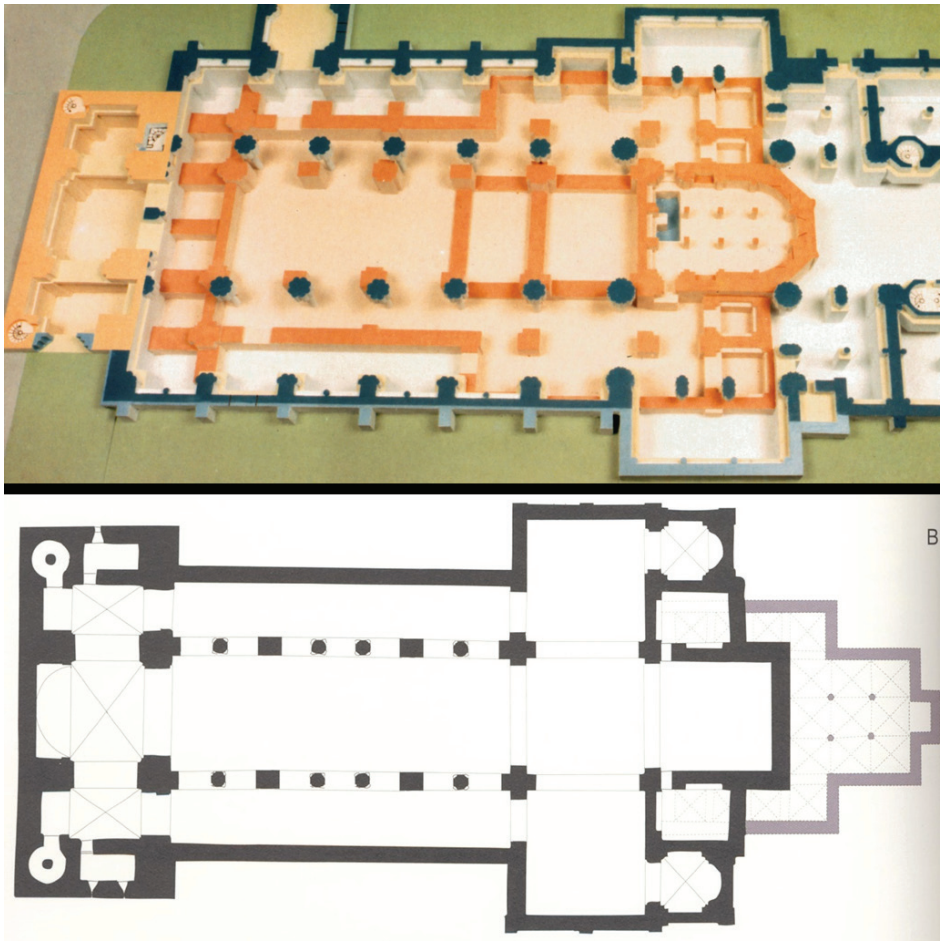


Fig. 7. – Saint-Jacques und Saint-Barthélemy, 12. Jahrhundert
(Nach Muller & Sokoloff 1997; De Cat, Deléhouzée, Genicot & Lethé, 2001, S. 76).

Dans les limites du diocèse de Liège : le réseau des paroisses et son architecture religieuse de 1000 à 1250

Julie Dury

Résumé – *Jusqu'en 1559, année de la création des nouveaux évêchés dans les Pays-Bas espagnols, le territoire du diocèse de Liège s'étendait sur près de 250 km du nord au sud et 150 km d'ouest en est. L'espace considéré était immense : un diocèse riche d'environ 1.791 paroisses et un contour long d'approximativement 1.000 km. La majorité des paroisses étaient situées en Belgique, le reste du diocèse de Liège dépassant les limites du territoire belge actuel. Il comprenait le Limbourg et le Brabant hollandais, une partie des Länder allemands de Rhénanie du Nord-Westphalie et de Rhénanie-Palatinat, une partie du grand-duché de Luxembourg et du nord de la France, dans la région de Champagne-Ardenne. Cette contribution a pour objectif de présenter le diocèse de Liège, héritier de la* civitas Tungrorum*, mais aussi ses limites, ainsi que l'évolution de son réseau paroissial entre 1000 et 1250, grâce notamment aux premières mentions d'églises, aux traces archéologiques, aux données architecturales relatives à ces églises paroissiales, des églises à considérer comme mosanes (?). L'espace géographique qu'est le diocèse de Liège est un cadre institutionnel ecclésiastique. Est-il valide ou non pour délimiter l'art mosan ? Les historiens de l'art sont prudents à ce sujet et semblent indiquer que l'art mosan est présent au-delà des limites diocésaines.*

Samenvatting – *Tot in 1559, het stichtingsjaar van de nieuwe bisdommen in de Spaanse Nederlanden, strekte het bisdom Luik zich van noord naar zuid uit over ongeveer 250 km en van west naar oost over 150 km. Het gebied in kwestie was immens groot: een rijk bisdom met ongeveer 1791 parochies binnen een omtrek van ongeveer 1000 km. Het merendeel van deze parochies ligt op het grondgebied van België, de rest van het bisdom Luik overschrijdt de grenzen van het huidige Belgische grondgebied. Limburg en Hollands Brabant waren inbegrepen, een deel van de Duitse Länder van Noordrijn-Westfalen en Rijnland-Palts, een deel van het groothertogdom Luxemburg en van het noorden van Frankrijk, in de streek van Champagne-Ardenne. Deze bijdrage heeft tot doel het bisdom Luik voor te stellen, erfgenaam van de* civitas Tungrorum*, maar ook de grenzen ervan, verder ook de evolutie van het parochiale netwerk tussen 1000 en 1250, meer bepaald dankzij de eerste vermeldingen van kerken, de archeologische sporen, de architecturale gegevens met betrekking tot deze parochiekerken, kerken die als Maaslands beschouwd moeten worden(?). Het geografische gebied van het bisdom Luik is een institutioneel kerkelijk kader. Kan dit al dan niet gebruikt worden om de Maaslandse kunst af te bakenen ? Kunsthistorici zijn hieromtrent voorzichtig en lijken erop te wijzen dat de Maaslandse kunst over de grenzen van het bisdom aanwezig is.*

L'espace géographique du diocèse de Liège est un cadre institutionnel ecclésiastique. Est-il valide ou non pour localiser l'art mosan ? Ce cadre a été retenu pour l'étude de l'architecture religieuse notamment par Luc Francis Genicot et Elisabeth den Hartog. Selon Alain Dierkens, en revanche, la superposition d'une forme artistique à un diocèse est un postulat indéfendable[1]. Les historiens de l'art sont prudents à ce sujet et semblent indiquer que l'art mosan est présent au-delà des limites diocésaines. La dénomination d'art mosan et son existence sont elles-mêmes remises en question, du moins utilisées plus fréquemment avec nuance, dans le domaine de l'architecture essentiellement. E. den Hartog écrit : « Il est clair que l'architecture de la vallée de la Meuse était beaucoup plus variée aux x^e^ et xi^e^ siècles qu'on ne le pense généralement. Un type de construction régional mosan à l'évidence n'existait pas. Entre les nombreux édifices, il y a autant de différences que de similitudes. L'architecture de la Meuse n'était pas isolée des grands courants de la pensée architecturale, et (...) les formes architecturales étaient souvent connectées aux idées politiques et au symbolisme religieux »[2].

Un autre espace souvent sollicité pour circonscrire l'art mosan est celui de la Lotharingie entre Escaut et Rhin. Ici encore, il n'y a pas de consensus. Les travaux récents de Jens Schneider vont jusqu'à remettre en cause l'existence d'un espace lotharingien cohérent et d'une conscience identitaire propre pour les siècles lotharingiens des IX^e^ et X^e^ siècles. Cette conscience identitaire ne semble se manifester que bien après la fin d'un espace lotharingien, c'est-à-dire au XI^e^ siècle, « période marquée par le début des manifestations identitaires dans l'espace de l'ancien empire franc »[3].

[1] Dierkens 1994, p. 224.

[2] "It is clear that the architecture of the Meuse valley was a great deal more varied during the tenth and eleventh centuries than is generally suggested. A regional Mosan type of building obviously did not exist. Between the numerous building there are as many differences as there are similitaries. Meuse-valley architecture was not isolated from the mainstream of architecture thought, and (...) architectural form was often connected to political ideas or to religious symbolism", Den Hartog 1992, p. 27-28.

[3] Schneider & Martine 2014, dans leurs conclusions.

Marc Suttor définit le « pays mosan » : « *c*omme la région constituée par le bassin moyen du fleuve, entre Sedan et Maastricht »[4]. L'espace du diocèse de Liège, quant à lui, déborde largement le bassin de la Meuse moyenne. La Meuse est en quelque sorte sa colonne vertébrale (Fig. 1). Il faut noter au nord l'existence de la région côtière et de la Meuse : la région septentrionale du diocèse a dû faire face à de nombreux raz-de-marée et inondations. L'inondation la plus importante fut celle de la nuit du 18 au 19 novembre 1421. Consécutive à un raz-de-marée, celle-ci provoqua, en creusant le Hollands Diep et en enfantant le Biesbosch (delta baigné par les eaux du Rhin, de la Meuse et de la Mer du Nord), la destruction de plusieurs églises, notamment des églises situées aux confins du diocèse. Une vingtaine de villages fut totalement détruite et il y aurait eu environ 10.000 victimes, un nombre probablement surévalué [5].

Jusqu'en 1559, année de la création des nouveaux évêchés dans les Pays-Bas espagnols, le territoire du diocèse de Liège s'étendait sur près de 250 km du nord au sud et 150 km d'ouest en est. L'espace considéré était immense : un diocèse riche d'environ 1.791 paroisses et un contour long d'approximativement 1.000 km (Fig. 1). 1.328 paroisses se trouvaient sur un territoire faisant aujourd'hui partie de la Belgique, le reste du diocèse de Liège dépassant les limites de ce territoire. En effet, l'ancien diocèse comprenait le Limbourg et le Brabant hollandais (344 paroisses), une partie des *Länder* allemands de Rhénanie du Nord-Westphalie et de Rhénanie-Palatinat (75 paroisses), une partie du grand-duché de Luxembourg (30 paroisses) et du nord de la France, dans la région de Champagne-Ardenne (13 paroisses).

Le diocèse de Liège chevauchait plusieurs principautés. Les principautés qui sont majoritairement représentées sont la principauté de Liège (659 paroisses), le duché de Brabant (499), le duché de Luxembourg (192) et le comté de Namur (171). Toutes ces principautés sont autant de territoires susceptibles de renfermer des caractéristiques régionales au sein de l'art mosan.

On remarquera que le diocèse de Cambrai partageait avec le diocèse de Liège la plus longue limite, suivi des diocèses de Cologne, d'Utrecht, de Trèves et de Reims. L'archidiaconé de Campine était le plus étendu des archidiaconés. Il s'ouvrait sur trois évêchés voisins (Cambrai, Utrecht et Cologne), tout comme celui de Famenne (Trèves, Reims et Cambrai). Les 1.791 paroisses étaient réparties en 8 archidiaconés et 28 doyennés.

Nous défendons le principe d'un espace géographique ecclésiastique délimité dès son origine. La continuité souvent évoquée entre les limites des cités antiques et les limites des diocèses a été prouvée pour des diocèses bien documentés. Dans le cas de la *civitas Tungrorum* et du diocèse de Liège, la documentation le démontre pour certaines zones. On peut affirmer que l'évêque de Tongres-Maastricht-Liège, installé dans le chef-lieu de la cité des Tongres, avait conscience de détenir une autorité basée sur un territoire précis et circonscrit par les limites de la cité.

Le sujet de notre thèse de doctorat est l'étude de la mise en place du réseau paroissial dans le diocèse de Liège (des origines à 1559), essentiellement d'après les sources écrites. Il s'agit d'une recherche qui relève de la géographie historique. Cette étude est basée sur un corpus organisé sous la forme d'une base de données qui reprend les 1.791 paroisses du diocèse de Liège. Parmi ces 1.791 paroisses, 159 sont des paroisses urbaines (à Liège, Louvain, Namur …).

Le corpus comprend de nombreuses données dont nous citerons ici uniquement celles utiles à notre propos. Sont recensées les premières mentions des localités où se situent les paroisses, les premières mentions des églises, des données relatives à la datation de l'édifice, le vocable de l'église, le(s) collateur(s), le(s) décimateur(s), la présence sur le territoire des paroisses d'abbayes, de collégiales, de prieurés, de chapelles (mais aussi de châteaux, de léproseries, de béguinages, d'hôpitaux, d'ermitages). Des données démographiques ont été rassemblées dans la mesure du possible. La présence de fonts baptismaux, de cryptes, de cimetières, de cloches est également renseignée. Sur la base du corpus, les vocables, leur représentation et leur distribution à l'échelle du diocèse, mais aussi plus localement par archidiaconés et doyennés peuvent être analysées, comme, par exemple, la titulature de saint Remi.

---

[4] Marchandisse & Suttor 2007, p. 47.

[5] Lambert 1971, p. 120-124 ; Gottschalk 1975, p. 51-100.

Concernant la datation des églises dans la tranche chronologique ici retenue (1000-1250), nous pouvons observer, dans les sources écrites, une augmentation du nombre de premières mentions de localités et d'églises du XI^e^ au XII^e^ siècle, augmentation qui reflète l'apparition de localités nouvelles, liée à l'essor démographique durant ces siècles. Par contre, le nombre de premières mentions de localités diminue au XIII^e^ siècle, mais ce n'est pas le cas du nombre de premières mentions d'églises, lesquelles sont généralement créées après la mise en place des communautés et donc des localités. On observe en quelque sorte un effet de glissement dans le tableau ci-après entre la ligne des premières mentions de localités au XII^e^ siècle et celles des églises au XIII^e^ siècle. Pour la datation de l'église, la dernière ligne du tableau prend en compte, en complément des sources écrites, les données fournies par l'architecture et l'archéologie, et permet ainsi de remonter parfois dans le temps la date d'apparition de certaines églises. J'en veux pour preuve, pour le XIII^e^ siècle, le chiffre de 437 églises existant encore aujourd'hui, attestées par des vestiges archéologiques ou par les sources écrites, qui est moins élevé par rapport au chiffre de 514 églises mentionnées dans les seules sources écrites. Cela s'explique par la ventilation des premières traces d'églises calculée pour les siècles précédents (Tab. 1).

	XI^e^ s.	XII^e^ s.	XIII^e^ s.	Non datés (tous siècles confondus)	Total en 1559
1^ère^ mention localité (sources écrites)	292	509	272	204	1.791
1^ère^ mention église (sources écrites)	149	497	514	135	
Sources monumentales + sources archéologiques + 1^ère^ mention église (sources écrites)	245	509	437	102	

Tab. 1. – Les premières mentions des localités et des églises d'après les sources écrites, et la datation des églises proposée sur la base de la confrontation des sources monumentales, archéologiques et écrites.

Les rites de dédicace et de consécration, connus par des actes ou des pierres dédicatoires, sont intéressants pour la datation des églises, car souvent pratiqués peu de temps après l'érection ou la construction/reconstruction des lieux de culte. Toujours pour la même période (1000-1250), nous comptabilisons 66 dédicaces/consécrations d'églises, ce qui est peu. Parmi les plus anciennes pierres dédicatoires conservées, on peut citer, à titre d'exemple, celle de l'église paroissiale Sainte-Gertrude à Riksingen (doyenné de Tongres), datée du 29 mars 1036, ainsi que celle de la paroisse Saint-Étienne à Waha (doyenné de Rochefort), datée du 20 juin 1050 (Fig. 2)[6]. Notons que ces pierres ne constituent pas pour autant des preuves que les églises actuelles sont les premières églises de Riksingen et de Waha. On dénombre également une quarantaine de destructions, une trentaine de reconstructions et une demi-douzaine de déplacements.

La chronologie de l'architecture romane mosane débute conventionnellement à la fin du X^e^ siècle avec l'épiscopat de Notger (972-1008), essentiellement en raison du manque d'informations pour la période antérieure (pas de vestiges hors sol à l'exception de Lobbes) et se poursuit jusqu'à l'introduction du style gothique au début du XIII^e^ siècle et même, concernant les églises paroissiales, dans le second tiers du XIII^e^ siècle[7]. Il ne subsisterait plus qu'un tiers des églises paroissiales médiévales de cette époque dans le diocèse de Liège[8].

[6] Stiennon & Hasenohr 1973, p. 135 ; Kurth 1900, p. 97-124. Stéphanie Lambot est d'avis que ces deux pierres dédicatoires sont contemporaines des évènements, Lambot 2009, p. 321-324 ; 339-344.
[7] Stiennon 1977, p. 241, 247 ; Genicot 1970, p. 7 ; Genicot 2007, p. 62.
[8] Genicot 1972, p. 215 ; Den Hartog 1992, p. 171.

Les églises paroissiales forment la « couche inférieure » de l'architecture du diocèse selon Luc Francis Genicot qui en 1972 note dans son ouvrage consacré aux églises mosanes dans le diocèse de Liège (au niveau de la Meuse moyenne) que « *l'*église rurale est encore traitée en parent pauvre. On ne s'est point encore vraiment départi d'une conception 'hyperbolique' de l'histoire de l'architecture, et de l'art en général, qui prétend ne pister l'évolution qu'à la suite des grands monuments, et qui s'attache trop peu à la reconstitution d'un milieu sensiblement moins exceptionnel dans sa totalité. Les édifices campagnards en étaient eux aussi »[9]. Pour rappel, cet auteur fit en effet le choix d'établir une distinction entre les églises mosanes sur la base de leur statut, reflet de « la pyramide socio-religieuse », mais sans pour autant rejeter dans son approche une perméabilité entre les couches[10]. La première couche regroupe les grands monuments impériaux, c'est-à-dire la cathédrale de Liège, les abbatiales de Saint-Trond, Nivelles, Lobbes et Stavelot, et la collégiale de Saint-Servais à Maastricht. La deuxième couche comprend les abbatiales et collégiales moyennes. La couche inférieure est consacrée enfin aux églises paroissiales et aux chapelles. Notons que certaines des églises de la couche moyenne sont également paroissiales.

Pour la zone du diocèse de Liège prise en compte dans son étude (la Meuse moyenne), Luc Francis Genicot observe que les églises paroissiales et les chapelles rurales, d'inspiration basilicale, sont généralement, dans un premier temps, des églises mononefs (*Saalkirche*, *zaalkerk*, église-salle) avec un chœur de préférence à chevet plat ou, moins fréquemment, avec abside. Globalement pour les premiers siècles, ce programme, selon Luc Francis Genicot, « n'est guère plus mosan qu'autre chose »[11]. À partir vraisemblablement des IX^e^ et X^e^ siècles, les églises sont composées d'une nef munie de bas-côtés (en raison de l'essor démographique entre 950 et 1150), d'un chœur et d'une tour régulièrement occidentale (tour seigneuriale). Luc Francis Genicot distingue au XI^e^ siècle cinq types principaux d'églises paroissiales et de chapelles rurales[12] : les églises mononefs, les églises à triple nef et tour; les églises à « bas-côtés prolongés » et les églises avec tour d'avant chœur (Fig. 3)[13]. Il note l'absence de transept et de crypte. Nous dénombrons en effet seulement 30 cryptes dans les 1.791 paroisses. Cette typologie a connu une grande fixité, ce qui rend la datation des édifices difficile. Ces églises étaient de taille plus réduite que celles des couches 1 et 2 (Fig. 4). Étant donné que le plan mononef est partagé par les chapelles, c'est la confrontation de toutes les sources qui peut déterminer ou aider le chercheur à opter pour le statut de paroisse ou de chapelle. Citons l'exemple du lieu de culte situé à Falen (doyenné de Rochefort), près de l'abbaye de Saint-Remy à Rochefort, dont le statut reste incertain (Fig. 5)[14].

Se pose une fois encore la question des limites géographiques de l'art mosan. Le plan mononef avec un chœur rectangulaire remonte à la fin de l'époque romaine et à l'époque mérovingienne. À partir de l'époque carolingienne, ce plan est largement présent en Europe occidentale. Pourquoi dès lors ne pas intégrer dans l'étude des églises mosanes de la couche inférieure le nord du diocèse, l'archidiaconé de Campine (le Limbourg et une partie du Brabant hollandais) où on retrouve ce type de plan à la fois pour les églises en bois et en pierre ?[15]

Abordons la question de l'architecture en bois. Pour sa zone d'étude, Luc Francis Genicot note que le bois n'est plus utilisé que de façon exceptionnelle dans les édifices religieux après le tournant des X^e^ et XI^e^ siècles[16]. Cette observation se confirme au travers de notre base de données. Pour ce qui est du nord du diocèse, en l'absence de carrières, on peut penser que les églises en bois depuis longtemps disparues[17] et qui sont connues dès la période courant du IV^e^ au VI^e^ siècle par les sources écrites et archéologiques ont plus durablement prévalu. Nous y reviendrons. Cette architecture religieuse en bois est également majoritairement composée de mononefs difficilement datables. Quant à l'introduction de l'architecture en pierre aux Pays-Bas (début VIII^e^ siècle),

[9] Genicot 1972, p. 210-211.
[10] Genicot 2007, p. 61-62.
[11] Genicot 2007, p. 82 ; Genicot 1972, p. 219, n. 1.
[12] Pour une région comprise entre Meuse et Rhin, P. Polfer distingue cinq types différents de chapelles et d'églises rurales jusqu'au X^e^ siècle (église mononef sans chœur, église mononef à chœur rétréci, église à trois nefs, église mononef à chœur non rétréci, église mononef avec abside), Polfer 2010, p. 332-335.
[13] Genicot 1972, p. 219-247.
[14] Voir Matthys & Van Iterson 1981, p. 19-34 ; Dury 2014, p. 36-65.
[15] Voir pour les Pays-Bas, Stoepker 1990, p. 212-216 où on retrouve la trace de mononefs sans chœur, Stoepker 2016, p. 152, et pour la France, Schneider 2014, p. 454-464.
[16] Genicot 1972, p. 299 ; Genicot 2007, p. 63.
[17] La durée de vie des bâtiments en bois construits sur poteaux enterrés est controversée : habituellement entre 30 et 50 ans, selon Stoepker 2016, p. 93.

l'archéologue H. Stoepker[18] juge qu'il faut à la fois considérer l'importation de traditions de construction en pierre et la tradition locale de construction d'églises en bois, mais aussi de bâtiments domestiques (comme les granges dont le plan est similaire à celui des églises en bois de plan mononef rectangulaire sans chœur, ce qui rend la distinction difficile)[19]. Il faut noter qu'aucune des églises-salles du X^e^ siècle, qu'elles soient en bois ou en pierre, n'a subsisté en élévation[20]. Les plus anciennes traces d'églises en tuffeau, quant à elles, remontent aux alentours de l'an 1000 (par exemple, Geertruidenberg et Oosterhout, doyenné d'Hilvarenbeek, et Geysteren, doyenné de Cuijk). L'usage du tuffeau est peu courant dans la région[21]. Employée dans la plupart des régions des Pays-Bas dans le courant du XIII^e^ siècle, et donc dans le nord du diocèse de Liège, la brique est utilisée ici plus précocement qu'ailleurs. C'est ainsi qu'on peut y rencontrer des églises complètement ou partiellement en brique, à une époque relativement haute, bien avant le XVI^e^ siècle en tout cas. Citons l'exemple de l'église d'Engelen (paroisse de Saint-Lambert, doyenné d'Hilvarenbeek) édifiée en partie en brique au XIII^e^ siècle et reconstruite à la fin du XIV^e^ (après 1372) et en 1486, en brique toujours[22].

Dans notre base de données, nous dénombrons 43 cas d'églises en bois pour 1.791 paroisses, ce qui fait à peine 2 %. Néanmoins, ce qu'il est important de noter c'est que 86 % de ces 2 % d'églises en bois sont situées dans des doyennés du nord du diocèse de Liège, en grande majorité dans l'archidiaconé de Campine (29 sur 43). Ce constat est également celui de M. Polfer pour l'entre Meuse et Rhin. Ce dernier s'arrête au X^e^ siècle, jalon retenu pour désigner la disparition du bois[23]. Peut-être faudrait-il reculer ce moment pour le nord du diocèse ? Car les églises en bois dans cette zone ont semble-t-il plus longtemps fait partie du paysage[24], ce qui est suggéré par notre base de données. Nous allons présenter quelques exemples.

À Gemonde (paroisse de Saint-Lambert, doyenné d'Hilvarenbeek), sous l'église édifiée en tuffeau au XII^e^ siècle (?) et aujourd'hui détruite, se sont succédé plusieurs églises en bois (deux ou trois selon les auteurs) entre le VIII^e^ et le X^e^ siècle ou entre le X^e^ et le XI^e^ siècle (Fig. 6)[25].

À Aalst (paroisse de Notre-Dame, doyenné de Woensel), des fouilles ont également mis au jour en 1996 deux églises en bois successives du XII^e^ siècle. Sur le site, on note un hiatus pour les XIII^e^ et XIV^e^ siècles, puis on trouve les traces d'une nef en brique construite à quelques mètres des églises en bois vers 1450 (Fig. 7 et 8) ; l'église d'Aalst fut reconstruite et réparée entre 1648 et 1821, et finalement détruite en 1906[26].

La présence tardive du bois, en parallèle à celle de la pierre, est démontrée par l'archéologie, mais également par les actes.

Ainsi, la chapelle Saint-Willibrord à Gemert (doyenné de Woensel) est séparée en 1437 de la paroisse de Bakel et devient paroisse avec l'ajout de fonts baptismaux et d'un cimetière (voir pièce justificative). Les raisons qui ont permis ce changement de statut sont traditionnelles : la distance, le danger, les chemins boueux. Gemert est donc autorisée à construire une nouvelle église. Dix-huit ans plus tard, en 1455, l'évêque de Liège autorise la consécration de la nouvelle église dédiée désormais à saint Jean-Baptiste, des autels, du chœur, du cimetière par son suffragant (évêque auxiliaire). L'évêque rappelle par ailleurs que, de mémoire d'homme, la chapelle de Gemert a toujours été en bois et que son état de ruine a nécessité la construction d'une nouvelle église en

---

[18] Stoepker 1990, p. 200, 215-216.

[19] Citons l'exemple de l'église de Brunssum. Des fouilles menées en 1995 ont démontré que la première église en pierre de Brunssum (paroisse de Saint-Grégoire, doyenné de Susteren) date d'environ 1200. Il s'agit d'une mononef (*zaalkerk*) avec un chœur rectangulaire rétréci et fermé. Cette église a probablement été précédée avant 1150 par une église en bois, puis éventuellement par une deuxième. Cette incertitude provient du fait que les traces de poteaux appartiennent peut-être à un bâtiment profane, mais H. Stoepker n'est pas de cet avis. Vers 1300, une tour a été adjointe sur le côté ouest de la nef. L'église du XII^e^ siècle a été détruite en 1840. Stoepker 2016, p. 90-91, 169-178.

[20] Polfer 2010, p. 328-329 ; Vermunt 1993, p. 19.

[21] Den Hartog 2003, p. 73, 76.

[22] Vermunt 1993, p. 19 ; Stoepker 1990, p. 210-211.

[23] « Il apparaît en effet clairement que la construction en bois, quelle que soit la technique utilisée, est l'apanage de la seule partie septentrionale de notre territoire de référence (entre Meuse et Rhin) », Polfer 2010, p. 329.

[24] Voir Ahrens 2001, p. 146-162.

[25] Stoepker 1990, p. 203-206 ; Ahrens 2001, p. 154-155.

[26] Arts 1998, p. 15-42 ; van Dijk 1998, p. 125-152.

pierre (Fig. 9). Il donne son accord quant à la destruction de l'ancienne chapelle dont on conserve l'autel, mais également quant au débitage du bois afin qu'il puisse être vendu[27]. Nous avons donc dans la première moitié du XV[e] siècle, la preuve de la présence toujours bien réelle de lieux de culte en bois dans le diocèse.

Contrairement à la fugace existence de l'espace politique lotharingien, on ne peut ignorer la réalité permanente de l'espace diocésain liégeois. On peut douter de la pertinence de limiter l'étude de l'art mosan à travers tous ses aspects au seul territoire du diocèse. Pour la couche inférieure de l'architecture religieuse mosane (paroisses et chapelles), au regard du succès en Europe occidentale de l'église mononef (*Saalkirche*, *zaalkerk*, église-salle), le doute subsiste assurément : justesse du cadre diocésain ? Existence d'une architecture paroissiale mosane caractéristique ? Du moins, ne faut-il pas limiter le cadre géographique de cette couche inférieure d'églises au bassin de la Meuse moyenne et laisser ainsi de côté tout le nord du diocèse. Par ailleurs, l'utilisation prolongée du bois dans l'architecture des églises et des chapelles semble évidente au moins pour la Campine. En conclusion, tenir compte du cadre institutionnel ecclésiastique (dirigé par une seule et même autorité, l'évêque de Liège) nous semble défendable voire opportun dans le cadre de l'étude d'un art essentiellement religieux. Pour l'étudier, il est en tout cas nécessaire d'appréhender précisément le territoire du diocèse de Liège, d'avoir une bonne connaissance de sa géographie ecclésiastique et de décrire correctement l'évolution de son réseau paroissial.

BIBLIOGRAPHIE

Source :

's Hertogenbosch, Brabants Historisch Informatie Centrum, *Commanderij Duitse Orde in Gemert*, n° 1094, regeste n° 311.

Travaux :

Ahrens C., 2001, *Die frühen Holzkirchen Europas* (Schriften des Archäologischen Landesmuseums, 7), Stuttgart.

Arts N. M. A., 1998, Het archeologisch onderzoek: doel, methode en resultaten, in : Arts N. M. A. & Bijsterveld A. J. A. (éds.), *De schaduw van een heiligdom: de geschiedenis van Aalst en zijn middeleeuwse kerk*, Waalre, p. 15-42.

Aubert R., 1983, Gemert, in : *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques* 20/115-116, Paris, col. 333-334.

Den Hartog E., 1992, *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley* (Maaslandse monografieën. Groot formaat, 8), Leeuwarden.

Den Hartog E., 2003, *Geertruid op de berg: de oudste stenen kerk van Geertruidenberg*, in : *Brabants Heem* 55, p. 69-77.

Dierkens A., 1994, En guise de conclusion : existe-t-il un « art lotharingien », in : Schroeder J. (éd.), *Productions et échanges artistiques en Lotharingie médiévale : actes des 7[es] journées lotharingiennes* (Publications de la section historique de l'Institut Grand-Ducal de Luxembourg, 110 ; Publications du CLUDEM, 7), Luxembourg, p. 221-230.

Dury J., 2014, Données nouvelles sur la paroisse, les abbés et la sécularisation de l'abbaye de Saint-Remy, in : Toussaint J. (éd.), *Curvata resurgo : histoire et patrimoine de l'abbaye Notre-Dame de Saint-Remy de Rochefort*, Namur, p. 36-65.

Genicot L. F., 1970, *Les églises romanes du pays mosan : témoignage sur un passé*, Liège.

Genicot L. F., 1972, *Les églises mosanes du XI[e] siècle. 1 : Architecture et société* (U.C.L. Recueil de travaux d'histoire et de philologie, 4[e] série, 48), Louvain.

Genicot L. F., 2007, L'architecture religieuse aux XI[e] et XII[e] siècles, in : Van den Bossche B. (éd.), *L'art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XI[e] au XIII[e] siècle*, Liège, p. 61-93.

[27] 's Hertogenbosch, Brabants Historisch Informatie Centrum, *Commanderij Duitse Orde in Gemert*, n° 1094, regeste n° 311.

Gottschalk M. K. E., 1975, *Stormvloeden en rivieroverstromingen in Nederland. 2: De periode 1400-1600* (Sociaal geografische studies, 13) Assen, p. 51-100.

Kurth G., 1900, L'inscription dédicatoire de l'église de Waha, in : *Bulletin de la Commission royal d'histoire. 5e série* 10/3, p. 97-124.

Lambert A. M., 1971, *The Making of the Dutch Landscape, an historical Geography of the Netherlands*, Londres.

Lambot S., 2009, *Epigraphie et histoire culturelle : apport des inscriptions médiévales à l'histoire de la liturgie et des mentalités religieuses (« espace belge », v. 500-v. 1300)* (ULB. Thèse de doctorat).

Marchandisse A. & Suttor M., 2007, L'histoire du pays mosan à l'époque romane (1000-1250), in : Van den Bossche B. (éd.), *L'art mosan : Liège et son pays à l'époque romane du XIe au XIIIe siècle*, Liège, p. 37-60.

Matthys A. & Van Iterson A., 1981, Varia II : l'église disparue de Saint-Remy de Falen (Rochefort), in : *Archaeologia Belgica* 241, Bruxelles, p. 19-34.

Otten A., 1987, *De vestiging van de Duitse Orde in Gemert: 1200-1500* (Bijdragen tot de geschiedenis van Gemert, 13), Gemert.

Polfer M., 2010, Églises et chapelles rurales entre Meuse et Rhin des origines au Xe siècle : les données archéologiques, in : Yante J.-M. & Bultot-Verleysen A.-M. (éds.), *Autour du « village » : établissements humains, finages et communautés rurales entre Seine et Rhin (IVe-XIIIe siècles) : actes du colloque international de Louvain-la-Neuve, 16-17 mai 2003* (UCL. Publications de l'Institut d'études médiévales : textes, études, congrès, 25), Louvain-la-Neuve, p. 325-353.

Schneider J. & Martine T., 2014, La production d'un espace : débuts lotharingiens et pratiques de la frontière (IXe-XIe siècle), in : *Revue de géographie historique* 4.
(http://rgh.univ-lorraine.fr/articles/view/43/La_production_d_un_espace_debuts_lotharingiens_et_pratiques_de_la_frontiere_ixe_xie_siecle).

Schneider L., 2014, Les églises rurales de la Gaule (Ve-VIIIe siècles) : les monuments, le lieu et l'habitat : des questions de topographie et d'espace, in : Gaillard M. (éd.), *L'empreinte chrétienne en Gaule du IVe au IXe siècle* (Culture & sociétés médiévales, 26), Turnhout, p. 419-468.

Stiennon J., 1977, L'art mosan : un âge d'or, in : Lejeune R. & Stiennon J. (éds.), *La Wallonie, le pays et les hommes : lettres-arts-culture. 1 : Des origines à la fin du XVe siècle*, p. 231-250.

Stiennon J. & Hasenohr G., 1973, *Paléographie du Moyen Âge* (Collection «U». Série histoire médiévale), Paris.

Stoepker H., 1990, Church Archaeology in the Netherlands: Problems, Prospects, Proposals, in : Besteman J. C., Boset J. M. & Heidinga H. A. (éds.) *Medieval Archaeology in the Netherlands: Studies presented to H. H. van Regteren Altena* (Studies in prae- en protohistorie, 4), Assen, p. 199-218.

Stoepker H., 2016, *De middeleeuwse parochiekerk van Brunssum (Limburg): archeologisch onderzoek in een regionaal-historische context* (Archeocoach Studies, 6), Wijlre.

van Dijk T. F., 1998, Reconstructie van het bakstenen kerkgebouw, in : Arts N. M. A. & Bijsterveld A. J. A. (éds.), *De schaduw van een heiligdom: de geschiedenis van Aalst en zijn middeleeuwse kerk*, Waalre, p. 125-152.

Vermunt M. J. A., 1993, De oudste christelijke architectuur in ons gebied, in : Neve P. L., van Hontem J. A. C. (éds.), *Sittard, uit bronnen geput*, Sittard, p. 15-39.

PIÈCE JUSTIFICATIVE

Jean de Heinsberg, évêque de Liège, donne son consentement à la construction d'une nouvelle église, en pierre, à Gemert, en lieu et place de l'église en bois. 11 avril 1455

Johannes Dei gracia episcopus leodiensis, universis et singulis presencia visuris seu audituris salutem in Domino. Exhibita siquidem nobis pro parte dilectorum in Christo Nicolai commendatoris communiter nuncupati de Ghemert ordinis beate Marie Theutonicorum cenobii seu domus de Junccis[28] nostre dyocesis et Johannis fratris huiusmodi ordinis investiti[29] ac mamburnorum ecclesie parrochialis ipsius ville de Ghemert dyocesis eiusdem peticio continebat quod cum ab antiquo ultra hominum memoriam ecclesia predicta pridem capella cum suis choro et membris de materia lignea constructa appareret ac ex operis vetustate ad ruinam notorie declinaret, inspirante tandem altissimo ipsi exponentes de bonis potissime dicti ordinis per suffragium tamen parrochianorum quamdam novam ecclesiam lapideam cum choro accommodo fundarunt altare unum materiale in choro ipso quod iam coopertum existit adaptandum. Sine tamen eo quod navem predicte ecclesie nisi in muris suis perficere potuerint. Et cum ad perfectionem huiusmodi navis et alias ad aptandum chorum predictum. In quo plerumque per fratres ordinis et alios ministros ad hoc assumendos principales hore divinorum maxime in diebus celebribus decantari debere sperantur, sumptus quamplures requiri dinoscuntur. Atque si ex redditibus fabrice et luminaris eiusdem ecclesie decem et sex modii siliginis perpetuo venderentur huiusmodi pretio ac suffragio ordinis et parrochianorum predictorum mediante. Ipsam ecclesiam in suis membris necessariis verisimiliter perficerent. Fuit nobis pro parte exponentium predictorum indubie confedentium quod perfecta talismodi ecclesia ex legatis parrochianorum ad summam vendendam pretactam pro ipsa fabrica et luminari in satis brevi tempore denemetur quatenus in dicta venditione fienda et preterea ut predictam ecclesiam ligneam cum suo choro deponere et frangere lignaque huiusmodi ecclesie ac chori vendere atque necessariis uti. Necnon altare consecratum ipsius lignee ecclesie sine fractura sigilli sui inquantum commode fieri poterit in dicta nova ecclesia ante chorum sub cruce transponi seu transferri atque predictum altare materiale in novo choro consistens et duo alia altaria materialia in capellis dicte nove ecclesie per modum crucis adaptatis. Similiter et altare unum materiale in vestiario novo choro adiacente consistente unacum ecclesia et choro huiuscemodi et cymiterio adaptato per nostrum suffraganeum consecrari et benedici facere possent, ipsis annuere ac licenciam desuper impartiri dignaremur. Nos igitur peticioni huiusmodi cupientes condescendere quatenus pretactum perpetuum redditum iidem exponentes premissorum ex causa vendere ac dictam ecclesiam ligneam cum suo choro deponere et frangere lignaque huiusmodi ecclesie et chori similiter alienare ac necessariis uti, necnon altare consecratum supratactum sine fractura sigilli sui inquantum commode fieri poterit in dicta nova ecclesia ante chorum sub cruce transponi et transferri atque singula altaria materialia predicta in locis perexpressis. Eciam altare antiquum predictum inquantum in translatione sua sigillum illius frangi contingat denuo unacum ecclesia et choro vestiarioque huiuscemodi ac cymiterio adaptato per nostrum suffraganeum cui id committimus consecrari et benedici facere possint eisdem exponentibus in Domino annuimus atque licenciam desuper impartimur. Ita tamen quod pretium antetactum ad talismodi opus vere convertatur. Harum nostrarum tenore litterarum sigillo nostro ad causas sigillatarum sub anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo quinquagesimoquinto mensis aprilis die undecima.

'S Hertogenbosch, Brabants Historisch Informatie Centrum, *Commanderij Duitse Orde in Gemert*, n° 1094, regeste n° 311.

[28] Nicolas van der Dussen était le commandeur de Gemert, une commanderie de l'ordre Teutonique dépendant d'Alden Biesen, siège de la grande commanderie des Vieux-Joncs. Voir Aubert 1983, col. 333-334.

[29] Frère Jean, vesti de Gemert.

Fig. 1. – Le diocèse de Liège avant 1559
(© J. Dury).

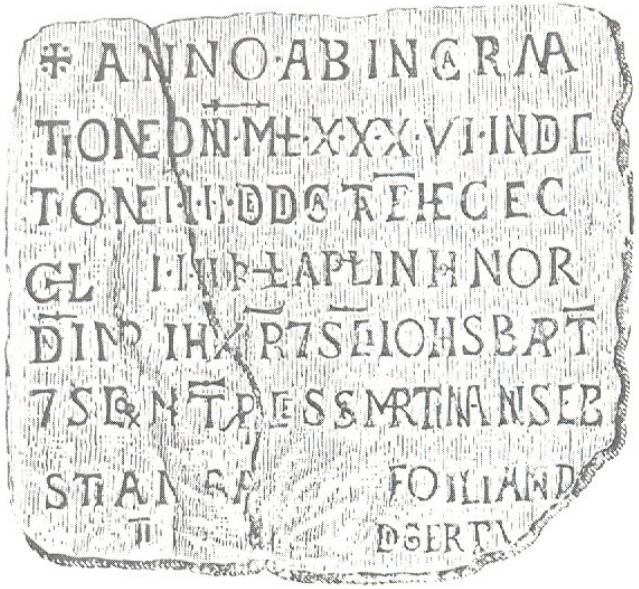


Fig. 2. – La pierre dédicatoire de l'église Sainte-Gertrude de Riksingen (29 mars 1036)
(D'après Stiennon & Hasenohr 1973, p. 135).

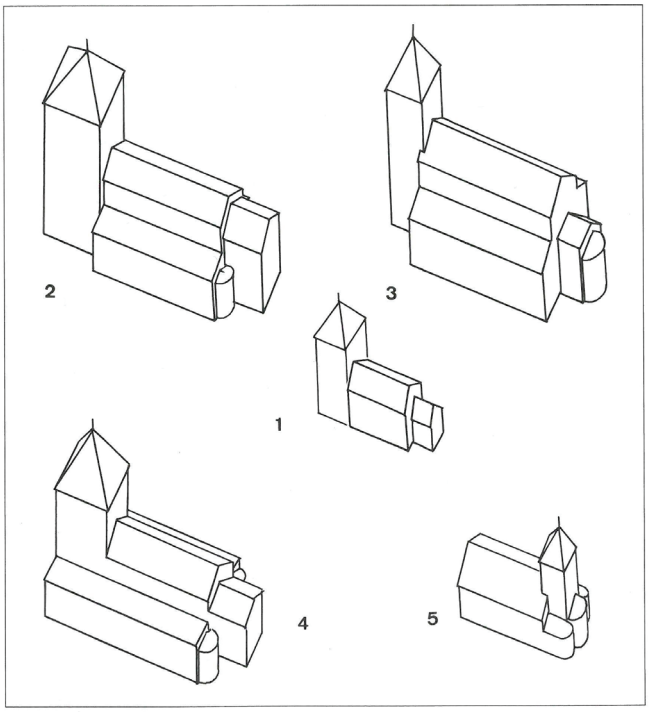


Fig. 3. – Les types principaux d'églises rurales mosanes d'époque romane
(D'après Genicot 2007, p. 85).

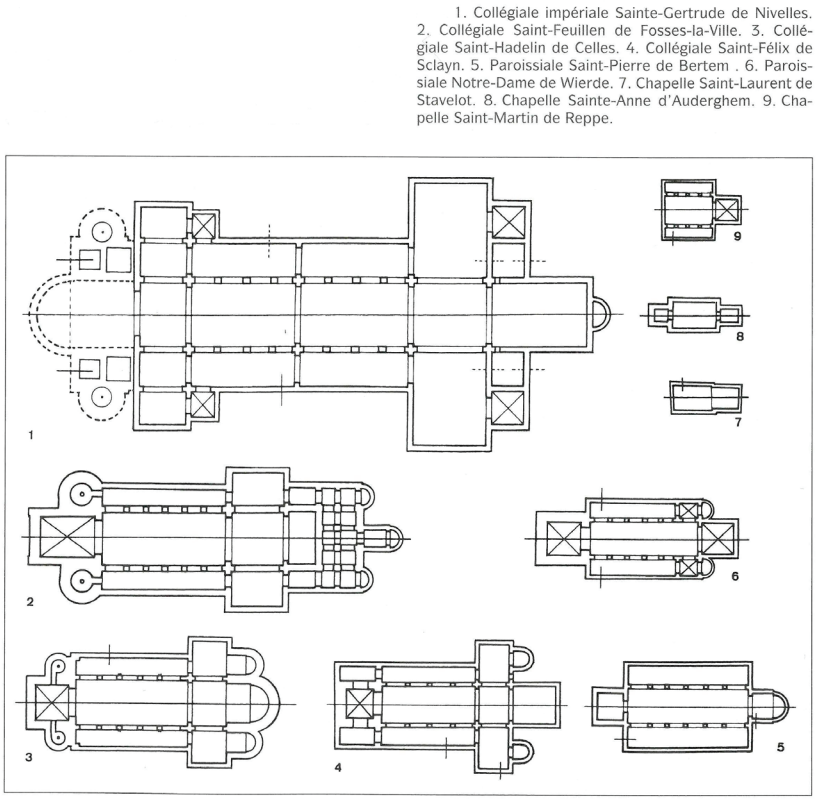


Fig. 4. – Plans à même échelle d'églises mosanes des XI^e^ et XII^e^ siècles
(D'après Genicot 2007, p. 70).

Fig. 5. – L'église de Falen (doyenné de Rochefort)
(© J. Dury).

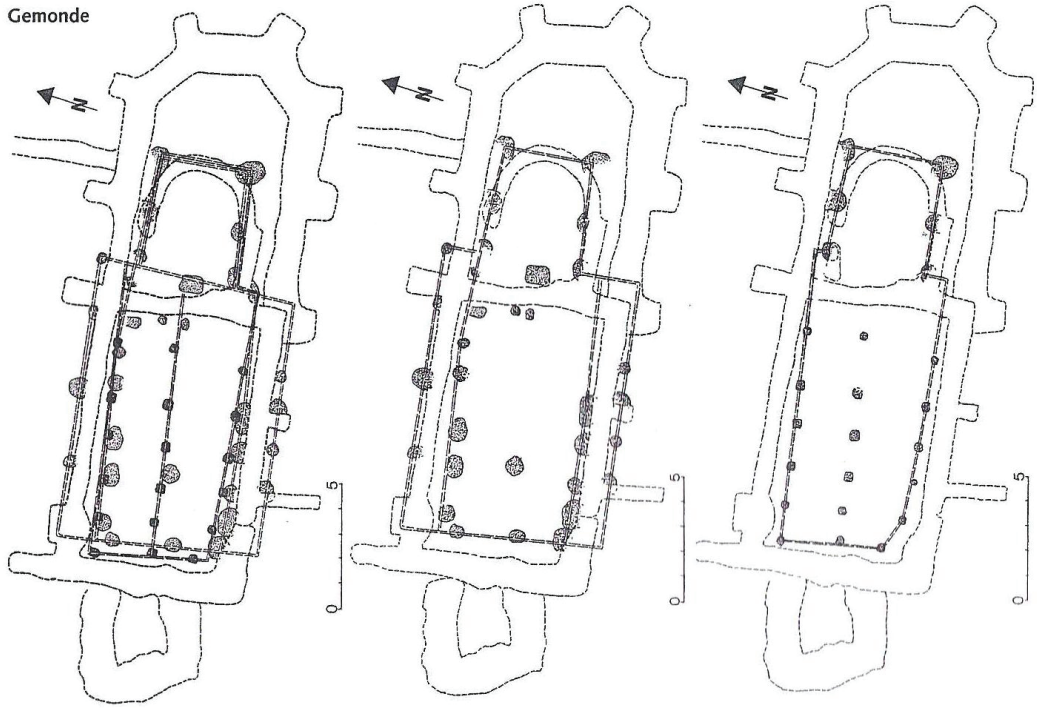
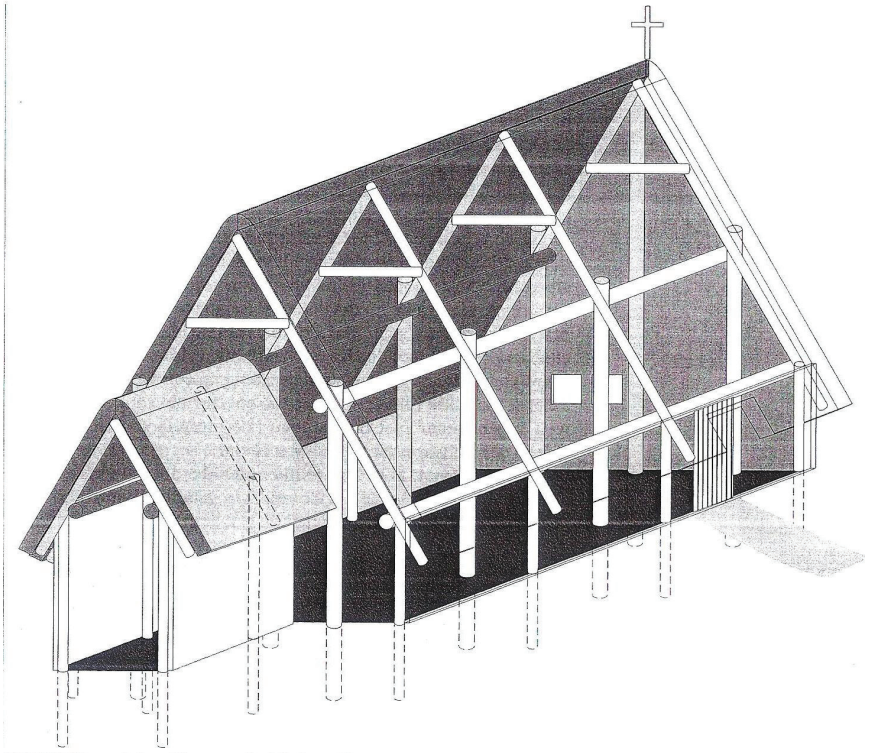
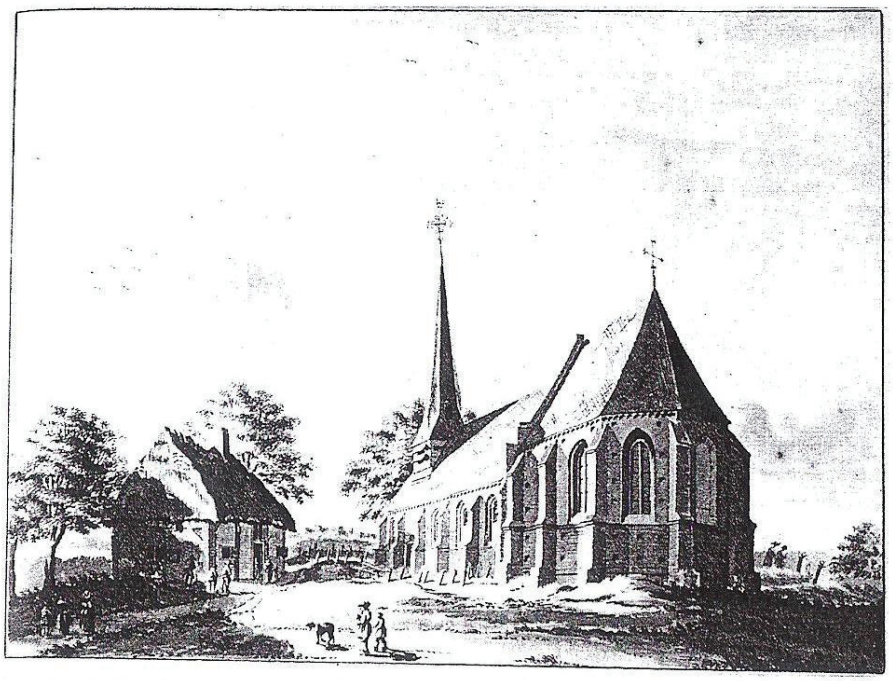


Fig. 6. – Une succession d'églises en bois à Gemonde (doyenné d'Hilvarenbeek)
(D'après Ahrens 2001, p. 154).



Reconstructie van de twaalfde eeuwse kerk (gebouw 7).

Fig. 7. – Reconstitution de la deuxième église en bois à Aalst (doyenné de Woensel) du XII^e siècle
(D'après Arts 1998, p. 29).



'Gezicht in Aelst'. Pen- en penseeltekening van Jan de Beijer uit 1737. Afm. 19,7x25,7cm (Rijksmuseum Amsterdam inv. nr. R.P-.T-1894-A-2851).

Fig. 8. – Gravure de l'église en brique d'Aalst en 1737
(D'après Van Dijk 1998, p. 125).

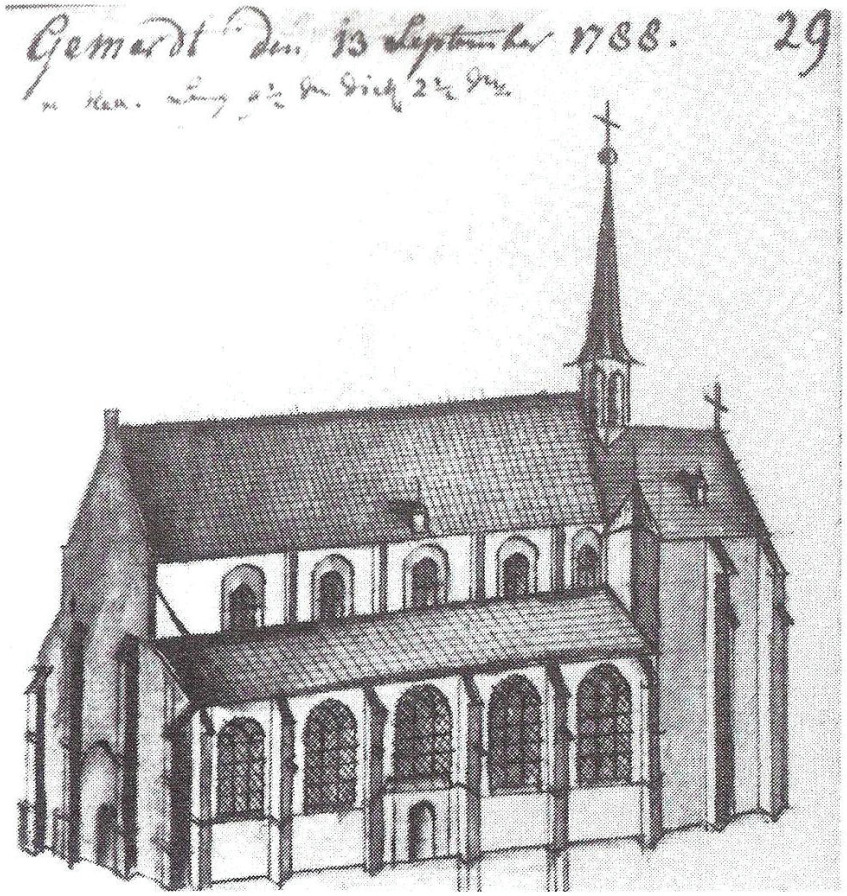


Fig. 9. – Croquis réalisé en 1788 de l'église de Gemert comme elle était en 1455 (avant l'agrandissement de 1853) par Hendrik Verhees, architecte, arpenteur et cartographe hollandais (1744-1813) (D'après Otten 1987, p. 115).

Transferts artistiques entre le nord de la France – de la Flandre du nord à la Champagne – et l'espace mosan (XI^e^-XIII^e^ siècle)

Christine Descatoire & Marc Gil

Résumé – *La présence et la circulation, sur un arc territorial septentrional entre Mer du Nord et Champagne, d'artistes mosans et insulaires ou d'artistes locaux ayant enrichi leur pratique en intégrant une culture artistique mosane ou anglaise sont depuis longtemps une certitude. Ce constat se vérifie pour le haut-Moyen Âge aussi bien que pour les XI^e^ et XII^e^ siècles. Cette mobilité et ces échanges ont été facilités non seulement par les déplacements des commanditaires, laïcs ou clercs, souvent accompagnés de leurs artistes et scribes favoris, mais également par les trois grandes réformes monastiques qui se sont succédées entre la fin du X^e^ et le début du XII^e^, dans un mouvement de balancier entre Est et Ouest. Ces phénomènes se sont amplifiés avec l'ouverture successive de nombreux chantiers du XII^e^, tant romans que gothiques, créant un puissant appel d'air pour les artistes de toutes les disciplines. On observe alors une intensification des échanges artistiques entre France du Nord et espace mosan, tant dans le domaine du manuscrit enluminé que celui de la sculpture ou de l'orfèvrerie, soulevant bien souvent la question de la polyvalence des pratiques. Tendances stylistiques communes, transferts artistiques entre les régions du nord de la France et l'aire mosane, les deux phénomènes se conjuguent. À l'aube de l'époque gothique, les liens étroits entre les divers arts de ces régions témoignent d'une culture visuelle commune, d'un art septentrional original, l'art 1200.*

Samenvatting – *De aanwezigheid en de verspreiding van Maaslandse kunstenaars en eilandbewoners of van lokale kunstenaars die hun vaardigheid verrijkten door de Maaslandse of Engelse cultuur te integreren, zijn sinds lang een zekerheid voor het noordelijk gebied tussen de Noordzee en Champagne. Deze vaststelling is van toepassing op zowel de vroege middeleeuwen als voor de 11^de^ en 12^de^ eeuw. Deze mobiliteit en deze uitwisselingen werden niet enkel vergemakkelijkt door de verplaatsingen van mecenassen, zowel leken als geestelijken, die vaak vergezeld waren door hun favoriete kunstenaars en schrijvers, maar ook door drie grote monastieke hervormingen die elkaar opvolgden tussen het einde van de 10^de^ eeuw en het begin van de 12^de^, in een balansbeweging tussen Oost en West. Deze fenomenen vermenigvuldigen wanneer talrijke bouwwerven elkaar opvolgen in de 12^de^ eeuw, zowel romaans als gotisch, waardoor allerhande kunstenaars aangetrokken worden. Men stelt vast dat de artistieke uitwisselingen tussen het noorden van Frankrijk en het Maasland intenser worden, zowel op vlak van verluchte handschriften als van de beeldhouwkunst of de edelsmeedkunst, waarbij de vraag naar de polyvalentie van de vaardigheden vaak naar voor komt. Gemeenschappelijke stilistische tendensen, artistieke transferts tussen de gebieden in het noorden van Frankrijk en het Maasland, beide fenomenen versmelten. Aan het begin van de gotische periode getuigen nauwe banden tussen de verschillende kunstvormen van deze regio's van een gemeenschappelijke visuele cultuur, een originele noordelijke kunst, de kunst van 1200.*

La présence depuis le haut Moyen Âge, sur l'arc territorial qui va de la mer du Nord à la Champagne, d'artistes mosans et insulaires ou d'artistes locaux ayant enrichi leur pratique en intégrant les cultures artistiques mosane ou anglaise est depuis longtemps une certitude. Cet accueil plus que bienveillant à des arts exogènes, en particulier dans les établissements monastiques, a sans doute été favorisé par le déplacement, entre Angleterre, France du Nord et pays mosans, des œuvres elles-mêmes ou d'artistes (sculpteurs, peintres ou orfèvres), clercs ou laïcs, parfois polyvalents, ou encore de commanditaires princiers et ecclésiastiques, souvent accompagnés de leurs artistes et de leurs scribes favoris[1].

Par ailleurs, les relations entre *scriptoria* septentrionaux ont sans doute été favorisées par les trois réformes monastiques successives dont deux sont parties de l'espace mosan, l'une initiée par Gérard de Brogne à la fin du X^e^ siècle[2], l'autre par Richard de Saint-Vannes dans la première moitié du siècle suivant[3]. La troisième, partie de Cluny, venue de Bourgogne via Reims et diffusée depuis la Flandre, a permis l'introduction des *consuetudines cluniacenses* à partir de 1080, avec le soutien du pouvoir séculier acquis à Cluny, comtes de Flandre et de Hainaut en tête[4]. Ainsi en Flandre, l'abbaye Saint-Sauveur d'Anchin, de fondation récente (1079), s'est rapidement placée à la tête de ce renouveau bénédictin, aux côtés de l'abbaye Saint-Bertin[5]. Avec l'abbé Lambert (1095-†1125),

[1] En dernier lieu, Descatoire & Gil 2013.

[2] [Anon.] 1960 ; Vanderputten & Meijns 2010, p. 271-295 ; Vanderputten 2013.

[3] Sabbe 1928, p. 551-570.

[4] Sabbe 1928, p. 561-564, et 1930, p. 135-136.

[5] Gerzaguet 1993, cartes n° 2, *Expansion clunisienne dans la province de Reims et « réception » des coutumes clunisiennes avant* 1130, et surtout n° 3, *Diffusion des coutumes clunisiennes dans la province ecclésiastique de Reims au XII^e^ siècle*, qui montre clairement la diffusion de la réforme de

ami de l'archevêque de Canterbury Anselme et soutien des réformes grégorienne et clunisienne, le monastère bertinien avait été le point de départ de ce renouveau dans le comté[6]. Les deux abbayes flamandes ont alors exercé un magistère fondamental sur les établissements de la région, tissant un réseau étroit de relations théologiques et confraternelles[7] jusqu'en Hainaut et pays mosans, où Lobbes, Florennes, Liessies, Saint-Trond et Saint-Jacques et Saint-Laurent de Liège adoptèrent la réforme clunisienne sous l'influence d'Anchin[8]. En définitive, ce renouveau bénédictin, parti du nord de la France vers l'est, a constitué un mouvement inverse à celui du XI^e^ siècle, où les disciples de Saint-Vannes, Léduin de Saint-Vaast et Poppon de Stavelot à leur tête, avaient réformé, d'est en ouest, les abbayes du Hainaut et de Flandre, après celles du diocèse de Liège[9].

Ces relations croisées entre institutions ecclésiastiques septentrionales, sur près de deux siècles, peuvent sans doute expliquer en grande partie la production de manuscrits à peintures dans ces régions. Dans ce domaine, les travaux de Richard Gameson, par exemple, ont bien montré, pour les X^e^ et IX^e^ siècles, l'importance des échanges intellectuels et artistiques entre l'Angleterre et la Flandre[10]. Une œuvre enluminée audomaroise de premier plan illustre parfaitement, par ailleurs, les liens artistiques entre Liège et Saint-Omer peu après le milieu du XI^e^ siècle. Il s'agit d'une *Vie de saint Omer* illustrée pour la collégiale de Saint-Omer, par un atelier liégeois qui collabora pour l'occasion avec des enlumineurs locaux auxquels il emprunta certains traits stylistiques[11]. Cet atelier peut-être itinérant, dont l'enluminure témoigne de liens étroits à la fois avec la production ottonienne et avec un évangéliaire luxueux réalisé pour Saint-Laurent de Liège, peut-être dans le scriptorium même de l'abbaye[12], a sans doute également exécuté la décoration du *Sacramentaire de Manassès*[13] et celle de l'*Évangéliaire de Judith de Flandre*[14]. Le manuscrit que Manassès, ancien moine de Saint-Airy de Verdun, emporta avec lui quand il fut élu, en 1078, abbé de Saint-Winnoc de Bergues (filiale de Saint-Bertin)[15], était destiné à Saint-Laurent de Liège, même si son lieu d'exécution reste inconnu. Son programme iconographique et certains détails stylistiques trouvent leur origine dans l'art de Reichenau et Echternach, ou même peut-être à Mayence, cependant que quelques miniatures trahissent l'usage de modèles du nord de la France (Saint-Bertin ?)[16]. Trois autres évangéliaires témoignent enfin de cette cohabitation ou de cette fusion originale de styles d'origines diverses, l'un exécuté sans doute à Liège vers 1066-1071 pour Judith de Flandre[17], le deuxième dit de Bonviller (Liège, troisième quart du XI^e^ siècle)[18], et un dernier dont la décoration relève aussi bien de la production audomaroise que liégeoise[19].

Au siècle suivant, l'ouverture continue de nombreux chantiers (Fig. 1) crée un véritable appel d'air pour les artistes, sculpteurs, peintres, verriers, orfèvres, enlumineurs et copistes « de nombreuses nations », pour reprendre le mot de Suger. On pense en particulier aux *scriptoria* très actifs des grandes abbayes septentrionales, qui augmentent alors considérablement le fonds de leurs bibliothèques, ou encore au chantier de la collégiale de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne, pour lequel ont travaillé cinq sculpteurs différents[20], mais aussi aux travaux de reconstruction du chœur roman de la cathédrale de Reims, par l'archevêque Samson au milieu du siècle[21] - un chœur dont les quelques chapiteaux survivants présentent des affinités à la fois avec

Cluny à partir de trois centres réformateurs d'envergure, les abbayes d'Anchin et de Saint-Bertin en Flandre et de Saint-Thierry à Reims, et 1997, p. 9-10, 186-197.

[6] Sabbe 1930, p. 122-125.

[7] En une soixantaine d'années, ce sont près de dix-neuf établissements, en Flandre, Artois, Hainaut et Picardie, qui furent alors réformés par des moines venus d'Anchin, cf. Gerzaguet 1997, p. 199, Gerzaguet 2001 & 2005.

[8] Sabbe 1928, p. 563.

[9] Vanderputten 2011, p. 259-289.

[10] Gameson 2000, p. 161-198 et Gameson 2002, p. 165-206 ; voir aussi Oursel, Deremble-Manhès & Thiebaut 1994, p. 268-290.

[11] Svoboda 1983 ; Oursel, Deremble-Manhès & Thiebaut 1994, p. 293-297.

[12] Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 18383, cf. Lapière 1981, p. 110-120, 390, cat. 83 (avec bibliographie) ; Oursel, Deremble-Manhès & Thiebaut 1994, p. 294.

[13] Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Latin 819. Voir, en dernier lieu, Gil (à paraître), avec en annexe notice complète et bibliographie mise à jour.

[14] Fulda, Hessische Landesbibliothek, ms. Aa 21.

[15] Huyghebaert 1947, p. 1-11.

[16] Schott 1931, p. 25 et suiv., 183-185 ; Stiennon & Lejeune 1972, p. 229-230, cat. F 24 (notice de A. Von Euw) ; Lapière 1981, p. 120-123, 135-136, 391-392, cat. 85 (avec bibliographie) ; Oursel, Deremble-Manhès & Thiebaut 1994, p. 294, 296-297 ; Gil (à paraître).

[17] Stiennon & Lejeune 1972, p. 230, cat. F 25 (notice de A. Von Euw).

[18] Paris, BnF, mss. Latin 278, cf. Stiennon & Lejeune 1972, p. 228 cat. F 22 (notice de A. Von Euw ; avec bibliographie).

[19] Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, ms. II 175, cf. Stiennon & Lejeune 1972, p. 229, cat. F 23 (notice de A. Von Euw). Sur cette question voir Von Euw 1973, p. 347-349 ; Lapière 1981, p. 123 ; Gil (à paraître).

[20] Pressouyre L. 1976, p. 205-206 ; Pressouyre S. 1976, p. 91-112 ; Gil 2012, p. 183-185.

[21] Reinhardt 1963, p. 51-53 et 59-60.

certains éléments du décor sculpté de Saint-Lambert de Liège et avec des chapiteaux provenant du cloître de Notre-Dame-en-Vaux[22]. Ce sont aussi les commandes des comtes de Champagne, pour Troyes et Provins, et par ailleurs le développement du marché du livre à Sens à la faveur de l'accueil par l'archevêque et frère du comte de Champagne, de la cour papale et de Thomas de Canterbury alors en exil[23].

Certaines œuvres produites montrent une telle fusion des styles, qu'il est difficile de déterminer si ce sont des créations locales ou d'importation. Ce sont, par exemple, les commandes de la comtesse Sybille de Flandre au milieu du XII[e] siècle, que l'on peut attribuer aussi bien à Liège qu'à Saint-Omer[24], ou un ensemble de manuscrits, appartenant au *Channel style*, situé longtemps entre Audomarois, Champagne et Île-de-France et que Patricia Stirnemann a rendu récemment à la production des ateliers sénonais[25]. Ce style eut d'ailleurs un tel impact sur les peintres septentrionaux que l'on retrouve des manuscrits qui s'en inspirent aussi bien en Picardie que dans le Nord, entre le dernier tiers du XII[e] et le début du siècle suivant. D'autres créations témoignent plutôt de recherches parallèles, à l'exemple de cette plaque en pierre de Marquise (village près de Boulogne-sur-Mer), gravée vers 1170 aux effigies de Daniel Longu et de sa femme, provenant de l'ancienne cathédrale de Saint-Omer[26]. Le dessin renvoie sans conteste aux productions mosanes contemporaines, tant dans le domaine des émaux que dans celui du livre enluminé, en particulier aux miniatures du premier maître d'un exemplaire des *Dialogues de saint Grégoire* exécuté à Saint-Laurent de Liège, dans le troisième quart du XII[e] siècle, pour l'église Saint-Jean l'Évangéliste de la même ville[27]. Par ailleurs, la technique d'incrustation de mortier coloré, propre à la région qui va de l'Artois au sud de l'Angleterre, rappelle celle de l'émail champlevé[28]. Il faut souligner également que c'est à la même époque que le pied de croix de Saint-Bertin est commandé sous l'abbatiat de Godelscalc (1163-1176) ou celui de Simon II (1176-1186) et que, dans le scriptorium de la même abbaye, travaille alors le Maître de Zacharie de Besançon. L'œuvre de cet enlumineur, dessinateur exceptionnel et par ailleurs sans doute orfèvre, montre une profonde connaissance de l'architecture des premiers chantiers gothiques d'Île-de-France aussi bien que de l'orfèvrerie des pays rhéno-mosans[29].

Les échanges artistiques entre la France du Nord et l'espace mosan sont constants dans le milieu des enlumineurs septentrionaux, entre le milieu du XII[e] siècle et les premières décennies du siècle suivant, comme les quelques cas que nous allons à présent détailler le montrent.

Deux sacramentaires méconnus témoignent d'une collaboration ponctuelle d'artistes étrangers au sein des *scriptoria* monastiques. Le premier, à l'usage de la cathédrale d'Arras, date au plus tard du milieu du XII[e] siècle[30]. Il est d'une exécution assez médiocre et enluminé dans le goût des manuscrits bretons du siècle précédent ; les neumes sont du type normand. Une Crucifixion à l'encre noire frottée de vert a été ajoutée au début du canon (fol. 103 ; Fig. 2). Par le style des drapés et la figure du Christ, l'œuvre évoque l'enluminure anglaise autour de la Bible de Saint-Edmund de Bury ou de la Bible de Lambeth, cependant que la monumentalité des silhouettes drapées dans d'épais manteaux rapproche plutôt cette œuvre de l'art rhéno-mosan, teinté de byzantinisme. Le goût du dessin à l'encre relevé de vert, de bleu ou de rouge est partagé par plusieurs enlumineurs arrageois contemporains montrant une même connaissance de l'orfèvrerie mosane[31]. Le second manuscrit, inédit,

---

[22] Gil 2012, p. 196-197.

[23] Delcourt 1999 ; Stirnemann 2007, p. 303-311 ; Descatoire & Gil 2013, p. 102-107 et 128-137.

[24] Descatoire & Gil 2013, p. 84 (notice de M. Gil), p. 97, cat. 32 (notice de J. Durand).

[25] Stirnemann 2007 ; voir par exemple la Bible de Saint-André-au-Bois (Boulogne-sur-Mer, Biblio. mun., ms. 2), exécutée à Sens par un scribe anglais et des enlumineurs du *Channel Style*, peut-être pour l'abbaye royale de Corbie, près d'Amiens, cf. Descatoire & Gil 2013, p. 104-105, cat. 38-38bis (notice de P. Stirnemann).

[26] Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, inv. 1636, cf. Descatoire & Gil 2013, p. 118-119, cat. 52 (notice de S. Barrère-Lamadon).

[27] Bruxelles, BrB., ms. 9916-17. Sur ce manuscrit, voir en dernier lieu Lapière 1981, p. 158-165 et 386, cat. 74. Le style pictural du second peintre (f. 46v-*ad fine*), plus naturaliste et antiquisant, a été rapproché dans von Euw 1973, p. 343-360, 352 et 356, fig. 32, des fragments de deux psautiers, Liège (feuillet Wittert, Bibl. de l'Université, ms. 2313) et Londres (Victoria and Albert Museum, ms. 8982), d'une part, et Berlin (Kupferstichkabinett, Inv. 78 A 6) de l'autre. Le rapprochement entre la plaque gravée et les miniatures du manuscrit liégeois a été fait dès 1974 par Buschhausen 1974, p. 8 et pl. 6a, 6d ; pour d'autres rapprochements, tant avec l'orfèvrerie que l'enluminure mosanes, voir Barrère-Lamadon 2009, p. 167-168.

[28] Barrère-Lamadon 2009.

[29] Sur cet enlumineur et sa culture artistique, voir Tixier 2010, p. 130-133 ; Gil 2012, p. 192-196 , Descatoire & Gil 2013, p. 121-122, cat. 56-59 (notice de F. Tixier).

[30] Paris, Biblio. Sainte-Geneviève, ms. 126, cf. Gameson 2007, p. 239, 283-284 ; Leroquais 1924, p. 272-274, n° 132. Pour les enluminures voir les bases *Initiale* et *BVMM* de l'IRHT.

[31] Voir par exemple le *De Trinitate* de Boèce, provenant de Saint-Vaast d'Arras [Arras, Médiathèque mun., ms. 907 (581)], cf. Descatoire & Gil 2013, p. 122, cat. 60 (notice de F. Tixier).

était destiné à la cathédrale de Cambrai, mais possède toutefois un calendrier pour Saint-Vaast d'Arras[32]. Son enluminure, d'une facture soignée, a probablement été exécutée dans le *scriptorium* de l'abbaye d'Anchin, comme le montrent ses grandes initiales peintes dans le goût du Maître aux grotesques, actif à Anchin vers 1160-1180. À l'instar du sacramentaire précédent, le canon de la messe (fol. 61v) a été illustré, après coup, d'une Crucifixion dessinée à l'encre noire relevée d'or liquide et de traits rouges, verts et bleus (Fig. 3), dans les mêmes tons que les grandes initiales. Les délicates figures ont des visages menus aux joues relevées de rouge. L'inspiration est ici sans conteste mosane, renvoyant, d'une part à un recueil de sermons de saint Bernard et de Guéric de Tournai, provenant de Saint-Laurent de Liège (v. 1160-1170)[33], et d'autre part à un exemplaire en deux volumes des *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe (v. 1170), exécuté pour les bénédictins de Saint-Trond, et en particulier au peintre (laïc ?) du frontispice, *In principio* (vol. I, fol. 3)[34]. Ces deux manuscrits se rattachent, par ailleurs, au groupe prémontré de Floreffe-Averbode. L'auteur était-il un artiste mosan de passage à l'abbaye ou bien un peintre d'Anchin se contentant de recopier un modèle graphique ou une œuvre d'orfèvrerie ? L'excellence d'un dessin au trait sûr, sans la moindre hésitation ni repentir, fait pencher pour la première hypothèse. Tous les peintres n'étaient pas des orfèvres, mais il est possible que celui-ci en fut un, tant la composition, le type des figures et la mise en couleur rappellent une pièce émaillée.

Ce rapport direct à l'orfèvrerie, évoqué régulièrement comme source d'inspiration pour les enlumineurs ou les sculpteurs septentrionaux, nous le retrouvons de manière tout à fait originale chez un peintre de talent, peut-être un laïc, ayant décoré, vers 1180, deux manuscrits pour l'abbaye Saint-Vaast[35]. Ses rares lettrines historiées, à la palette lumineuse, montrent l'usage, sur la feuille d'or, de poinçons, simple et double, appliqués en cercle autour des figures en buste ou en ligne verticale le long de la hampe des grandes initiales. Détail singulier, l'artiste donne l'illusion subtile que la lettrine « P » qui introduit au folio 2 le texte de saint Jérôme est en fait une plaque émaillée clouée sur la feuille de parchemin, par l'usage de minuscules ronds noirs, placés en bordure du fond bleu cerné de noir[36].

Deux autres manuscrits locaux, contenant des textes théologiques et hagiographiques, nous intéressent ici pour leurs initiales figurées. Le premier a été exécuté à Anchin ou à Saint-Amand vers 1165-1170, pour l'abbaye prémontrée de Vicoigne, non loin de l'abbaye elnonienne (Fig. 4)[37] ; le second, datable de peu après 1174, est une production du scriptorium d'Anchin pour l'abbaye même (Fig. 5)[38]. Le premier historieur est un artiste local, qui relève néanmoins d'une double culture artistique, comme l'a souligné Patricia Stirnemann[39]. En effet, il adopte du *Channel Style* le feuillage en coquille et la queue de dragon entortillée et, de l'art mosan, le dragon aux oreilles se terminant en feuilles et les têtes humaines à la lourde mâchoire arrondie et à la chevelure se divisant en deux arcs séparés par un toupet sur un front haut. De plus, il nimbe la tête des personnages saints d'une série de petits ronds noirs. Le type des têtes et le détail des nimbes évoquent directement certains émaux champlevés rhéno-mosans, à l'exemple de ces plaques émaillées ornant une reliure conservée à Sens[40]. Les figures renvoient par ailleurs à celles du manuscrit d'Anchin, en particulier pour le détail des mains aux longs doigts écartés et légèrement courbés. En revanche, les drapés diffèrent. Moins graphiques, plus en volume, ils rappellent la sculpture contemporaine, telle celle du cloître de Notre-Dame-en-Vaux[41].

Dans ces mêmes années, un autre peintre d'Anchin, le moine Olivier, exécute dans un manuscrit des *Louanges à la sainte Croix* de Raban Maur, copié sur le célèbre exemplaire carolingien de l'abbaye de Corbie, un Arbre de Jessé en pleine page[42]. Cette peinture, qui n'appartient pas au cycle iconographique original, s'inspire de l'art du vitrail d'Île-de-France, dans une composition alors inédite dans l'enluminure ou la peinture monumentale du Nord. Les figures, certaines dessinées dans un raccourci quelque peu maladroit, présentent une silhouette au canon court et des drapés assouplis aux plis épais, rappelant la sculpture et l'orfèvrerie septentrionales du troisième

---

[32] Cambrai, Médiathèque d'Agglomération, ms. 43, cf. Leroquais 1924, p. 263-264, n° 127.

[33] Bruxelles, BrB., ms. 9645-49, fol. 43, cf. Lapière 1981, p. 159-167, fig. 166 (fol. 43) et p. 382-383, cat. 68. Nos remerciements à Sophie Balace pour nous avoir signalé ce manuscrit.

[34] Chantilly, Musée Condé, mss. 774 (1632)-775 (1633), cf. Lapière 1981, p. 224-234 et 395, cat. 93-94, Von Euw 1973, p. 351 et pl. 17.

[35] Arras, Médiathèque mun., ms. 79 (127), *Contra Jovinianum* et autres textes de saint Jérôme, et ms. 571 (461), *Concordances des Évangiles* de Zacharie de Besançon, cf. Descatoire & Gil 2013, p. 127, cat. 65-66 (notice de F. Tixier).

[36] Voir la reproduction en couleur dans Descatoire & Gil 2013, p. 127.

[37] Cambrai, Média. d'Agglo., ms. 965, Chroniques d'Eusèbe, de Sigebert de Gembloux et d'Hugues de Saint-Victor.

[38] Douai, Biblio. mun., ms. 392, *Speculum caritatis* d'Ailrede de Rielvaux ; *Vita Caroli Magni* d'Einhard ; *Passion de Thomas Becket* (anonyme).

[39] Dans Descatoire & Gil 2013, p. 119, cat. 54 ; pour les images des lettrines, voir les sites *Initiale* et BVMM de l'IRHT.

[40] Gil 2018.

[41] Gil 2012, p. 182-185.

[42] Douai, Biblio. mun., ms. 340, fol. 11, cf. en dernier lieu, Descatoire & Gil 2013, p. 124, cat. 62 (notice de M. Gil).

quart du siècle. Le compartimentage de la composition, les drapés et la palette chromatique se retrouvent dans une œuvre contemporaine, une Crucifixion d'un missel destiné à l'abbaye Saint-Humbert de Maroilles, à l'est de Cambrai, puis adapté à l'usage d'Arras[43]. Dès 1954, Swarzenski situait l'exécution de ce missel à Saint-Amand ou à Arras[44]. La Crucifixion, dont la Vierge et saint Jean évoquent aussi bien les évangélistes du Pied de croix de Saint-Bertin que les statues-colonnes du cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons, peut être mise en parallèle avec une série de Crucifixions tant locales que flamandes ou mosanes. Le canon étiré du Christ, avec ses longues et fines jambes serrées se terminant par deux pieds formant un angle aigu, renvoie d'une part au Christ d'un sacramentaire de Saint-Amand, dont le modèle byzantin est passé au filtre de l'art anglais[45], de l'autre à celui d'un missel de l'abbaye prémontrée Saint-Michel d'Anvers[46]. Dans le cas de ce missel flamand, Herbert Kölner soulignait, en 1973, à la fois le rapport étroit de la figure de la Vierge avec l'art de la Bible de Floreffe et le fait que le Christ ne relevait pas de l'art mosan mais pouvait être rapproché du Christ du missel de Maroilles[47]. De plus, dans ce dernier manuscrit comme dans le sacramentaire de Saint-Amand apparaît le même détail, dérivant peut-être d'un modèle byzantin : un pan du voile de la Vierge s'envolant sur le côté. Enfin, le perizonium du Christ de Maroilles est une image inversée de celui du Christ sur la croix émaillée mosane, conservée à Baltimore[48], qui dérive lui-même d'un modèle assez courant comme le montrent les Crucifixions du sacramentaire de Cambrai ou de celui de la cathédrale de Cologne, exécuté à Liège vers 1164[49] et dont le fond compartimenté renvoie lui-même au missel de Maroilles.

Toutes ces Crucifixions peintes ou émaillées reflètent une approche plus naturaliste des corps que traduisent également les rares sculptures de la seconde moitié du XII^e^ siècle encore conservées dans le nord de la France, tel le torse de Christ d'une Descente de Croix provenant du Cambrésis et conservé au Palais des Beaux-Arts de Lille[50]. Ces œuvres appartiennent à un style désormais international dont témoignent par exemple, en Angleterre, le Maître de Mathusalem, peintre « classicisant » des premiers vitraux du nouveau chœur gothique de la cathédrale de Canterbury[51] et, en Flandre occidentale, le Maître de Zacharie de Besançon de Saint-Omer. Les recherches ont montré depuis longtemps que cette attention nouvelle au corps humain passait par l'étude, entre autres, de la petite statuaire, des sarcophages remployés et des monuments antiques régionaux[52]. Ces œuvres antiques locales ou d'importation, ayant survécu jusque-là, ont pu servir de modèles aussi bien à la sculpture qu'à la peinture, ainsi que le montrent, à nos yeux, les rapports étroits qu'entretiennent entre elles une série d'œuvres enluminées et sculptées produites en Artois et en Champagne et qui relèvent des mêmes sources visuelles, probablement antiques pour certaines d'entre elles (Fig. 6-7)[53].

Si la présence d'artistes mosans dans les monastères du nord de la France est ainsi bien attestée dans les *scriptoria* et le domaine de la peinture de manuscrits, elle l'est également dans celui de l'orfèvrerie et de l'émaillerie. Le pied de croix de Saint-Bertin est un exemple intéressant de ce phénomène, par ses émaux et par ses statuettes en ronde bosse[54]. Peut-être commandé par Godescalc, abbé de Saint-Bertin de 1163 à 1176,

---

[43] Paris, Biblio. Mazarine, ms. 431, fol. 125v, cf. en dernier lieu, Descatoire & Gil 2013, p. 126, cat. 64 (notice de M. Gil).

[44] Swarzenski 1954, p. 63-64, pl. 141/fig. 317.

[45] Valenciennes, Biblio. mun., ms. 108, fol. 58v, cf. en dernier lieu, Dion 2007, p. 68-69, cat. 21 (notice de F. Simeray).

[46] Berchem, église Saint-Willibrord, *Missel à l'usage de l'abbaye Saint-Michel d'Anvers,* cf. Lefèvre 1955, p. 208-216, pl. 28-29. Pour une reproduction en couleur de la Crucifixion, voir Smeyers 1998, p. 101, ill. 59.

[47] Köllner 1973, p. 372 et 375, fig. 22.

[48] Walters Art Gallery and Museum, Inv. 44.98, cf. Verdier 1961, p. 115-173.

[49] Cologne, Biblio. de la cathédrale, ms. 157, cf. en dernier lieu, Legner 1985, p. 442-444, cat. C 19 (notice de A. Von Euw), avec reproduction en couleur du début du canon et de la Crucifixion (ff. 18v-19) ; pour les rapports à l'enluminure ornementale mosane du troisième quart du XII^e^ siècle du ms. 157, voir Lapière 1981, p. 345-347, fig. 293-294.

[50] Inv. lap. 14, en dernier lieu voir Descatoire & Gil 2013, p. 70, cat. 9 (notice de M. Gil).

[51] Grodecki 1977, p. 205, ill. coul. 178.

[52] Voir l'article fondamental de Vitali 2002 ; également les études récentes de Terrier-Aliferis 2010, 2012 & 2015.

[53] Gil 2012, p. 199-200. Le thème du gnome nu, armé d'un gourdin ou d'une lance et chevauchant des dragons (ici Fig. 7) est peut-être issu du motif des amours nus et armés de flèches chevauchant des oiseaux (échassiers, cygnes) de l'époque romaine (cf. Andreae 1973, p. 445, fig. 561, mosaïque du III^e^ siècle, Tunis, musée du Bardo) et que l'on retrouve, transformé, sur un chapiteau de la nef romane de Saint-Lazare d'Autun. Le détail du gourdin pourrait aussi renvoyer à David ou Hercule nu terrassant le lion, un genou appuyé sur l'échine du fauve (Crippa & Zibawi 1998, p. 421, fig. 392-393). Dans le célèbre chapiteau du Portail royal de Chartres, illustrant l'éducation d'Achille, le héros grec est représenté nu, tel un putto, chevauchant Chiron et saisissant de la main droite une oie (Adhémar 1939 (rééd. 1996), fig. 95). Par son traitement naturaliste, Achille enfant est très proche des gnomes du manuscrit artésien et du chapiteau châlonnais.

[54] Blazy 1992, p. 30-34, cat. 1 (notice de J. Durand) ; Descatoire & Gil 2013, p. 114-115, n° 47 (notice de C. Descatoire).

ou plus vraisemblablement par Simon II, abbé de 1176 à 1186, il semble avoir été exécuté vers 1170-1180. Il présente des émaux champlevés très proches des émaux mosans, qu'il faut probablement situer à la suite des commandes de l'abbaye de Stavelot des années 1150-1160, voire dans le sillage de l'orfèvre Godefroid de Huy († 1174). Leurs effets diaprés les rapprochent de pièces émaillées mosanes comme l'*armilla* de la Résurrection (vers 1170-1180)[55]. De même les statuettes des évangélistes sont voisines, par leur mouvement et leurs drapés assouplis (sans être encore fluides), d'œuvres mosanes comme la statuette *Mare* (vers 1170) du Victoria and Albert Museum[56].

Il est probable qu'un artiste mosan (ou plusieurs) ait travaillé à cette œuvre et qu'il se soit déplacé dans l'Audomarois. Les liens artistiques entre Saint-Omer et Liège peuvent expliquer le séjour d'orfèvres mosans à l'abbaye Saint-Bertin. L'œuvre a pu être réalisée dans l'atelier d'orfèvrerie que possédait fort probablement la grande abbaye audomaroise et où pouvaient travailler des artistes extérieurs. Comme Suger à Saint-Denis faisant venir des « artistes lotharingiens », l'abbé de Saint-Bertin a pu faire appel à des artistes mosans. L'atelier d'orfèvrerie de Saint-Bertin semble avoir été, comme son scriptorium, un lieu d'échanges artistiques entre les différentes régions septentrionales, attestant des liens étroits entre pays mosan et Audomarois, entre Liège et Saint-Omer.

Par ailleurs, les parentés entre les statuettes du pied de croix de Saint-Bertin et certaines figures enluminées témoignent des liens étroits entre orfèvrerie et enluminure et de l'impact des manuscrits à peintures ou à dessins audomarois sur la production orfévrée réalisée à Saint-Bertin. Les statuettes des évangélistes du pied de croix sont proches des figures dessinées par le Maître de Zacharie de Besançon, enlumineur bertinien déjà évoqué[57]. Artiste d'origine mosane, cet habile dessinateur, qui a travaillé au *scriptorium* de Saint-Bertin vraisemblablement sous l'abbé Godescalc (1163-1176), est sans doute aussi orfèvre. Les statuettes du pied de croix peuvent également être rapprochées de figures enluminées de manuscrits septentrionaux, comme le missel de l'abbaye Saint-Humbert de Maroilles (Hainaut ou Anchin (?), vers 1170-1180)[58].

Certaines œuvres se trouvent à l'évidence à la croisée de cultures artistiques différentes. Le triptyque d'Alton Towers (vers 1150-1160)[59], par la difficulté même dans laquelle nous nous trouvons de lui attribuer un lieu de création, est révélateur des échanges artistiques entre les régions septentrionales : aire mosane, nord-est de la France et aussi Rhénanie. Les figures en réserve sur fonds émaillés et la palette aux couleurs froides l'apparentent aux émaux rhénans, bien que la parenté évoquée avec le style d'Eilbertus de Cologne paraisse peu probante. La composition géométrique rigoureuse, complétée d'inscriptions, trouve des échos dans l'enluminure mosane (*Bible de Floreffe*, milieu du XII[e] siècle[60]). La division de l'espace renvoie en effet à l'art mosan (autel portatif de Stavelot, vers 1150-1160[61]), même si elle n'en est pas l'apanage. Surtout, le triptyque a été rapproché de la verrière typologique de la *Rédemption* de la cathédrale Saint-Étienne de Châlons-en-Champagne (avant 1147) par sa structure spatiale et la similitude de certaines scènes : *Pêche au Léviathan*, thème commenté par Rupert de Deutz et rarement figuré ; *Moïse et le serpent d'airain*, thème fréquent mais dont le serpent s'enroulant autour de la colonne n'apparaît que sur ces deux œuvres. Le triptyque d'Alton Towers semble résulter d'échanges artistiques intenses entre les différentes régions septentrionales, en particulier entre l'aire mosane et la Champagne.

D'autres pièces révèlent à la fois la proximité entre les réalisations mosanes et celles du nord de la France et la spécificité de ces dernières. Les deux plaques émaillées du Louvre figurant Isaïe, Jérémie et Ezéchiel pour l'une, Salomon, David et Jessé pour l'autre (vers 1170-1180)[62] – provenant d'un autel portatif ou d'une châsse dont d'autres éléments sont conservés au musée de Calais et au British Museum – sont proches des figures mosanes comme celles de la plaque de croix typologique *Elie et la veuve de Sarepta* (vers 1160-1170) conservée au musée de Cluny[63]. Mais certaines caractéristiques les en distinguent, comme une schématisation accrue des visages et des drapés et une palette colorée légèrement différente, ce qui autorise à les rattacher plutôt au nord de la France qu'à la région mosane. La composition des émaux est la même que celles des émaux mosans – ce

---

[55] Durand, Giovannoni & Rapti 2010, p. 192-193, cat. 81 (notice de J. Durand & Rodina) ; Descatoire & Gil 2013, p. 142, n° 73 (notice de J. Durand).

[56] Inv. 630-1864, Williamson 1995, p. 25, pl. 36.

[57] *Supra* note 29.

[58] *Supra* note 43.

[59] Halbachs 2006 ; Müller 2012, p. 79-89.

[60] Londres, British Library, Add. ms. 17737-17738 ; Stiennon & Lejeune 1972, p. 297, cat. J 27 (notice de J. Stiennon).

[61] Dumortier, Van der Elst & Zambon 1999, p. 24-27, cat. 2 (notice de S. Balace).

[62] Durand & Gaborit-Chopin 2005, p. 174-175 ; Descatoire & Gil 2013, p. 889, cat. 25 (notice de J. Durand).

[63] Descatoire 2008, p. 26-34.

qui indique plutôt une culture technique commune qu'une production nécessairement mosane –, mais l'emploi pour les deux plaques d'un même bronze du Louvre, avec une teneur en zinc assez forte et une même teneur en étain, indique à la fois leur unité et leur spécificité régionale[64]. Par-delà les parentés très étroites des émaux septentrionaux, notamment entre les régions du nord de la France et l'aire mosane, il existe de sensibles variantes locales.

Les émaux du trésor de la cathédrale de Troyes des années 1170-1180 témoignent à la fois des liens artistiques entre région mosane (voire Rhénanie) et Champagne, et de la spécificité des émaux champenois, ainsi que des affinités stylistiques entre les arts dans la Champagne de la seconde moitié du XII[e] siècle[65]. Trois groupes peuvent être distingués parmi ces émaux, en fonction de leur provenance et de leur style. Un premier groupe – réputé provenir des tombeaux des comtes de Champagne dans la collégiale Saint-Étienne[66], ce qui est loin d'être certain – présente des parentés avec les émaux mosans des années 1160 à 1180, mais avec un dessin plus nerveux et davantage de mouvement (Fig. 8). La plaque semi-circulaire figurant *Moïse et le serpent d'airain* peut être comparée à une plaque mosane de même sujet conservée au British Museum (vers 1160-1170), appartenant à une paire de phylactères consacrés à des scènes typologiques et aux évangélistes, dispersée entre Londres, Trèves et Nuremberg[67] : sur les plaques semi-circulaires de Troyes, la part des éléments en réserve est bien plus importante, avec un graphisme nerveux et acéré. En outre, la pratique de l'inscription des noms des personnages est moins développée que dans l'aire mosane. Enfin, les visages, proches de ceux des plaques mosanes, sont pourtant légèrement différents. De même, si les vertus des plaques de ce premier groupe s'apparentent, par les traits du visage et le voile, aux figures féminines des émaux mosans, telles les saintes femmes au tombeau des triptyques-reliquaires du Petit Palais (vers 1165-1175)[68], elles apparaissent beaucoup plus dynamiques.

Les plaques du deuxième groupe d'émaux (autrefois clouées sur le tabernacle de l'église du Gault-La-Forêt)[69] sont peut-être les plus proches des émaux mosans ou rhéno-mosans. Léon Pressouyre (1971)[70] les a comparées aux médaillons du toit de la châsse de saint Héribert de Deutz[71]. Elles se rapprochent des émaux mosans par le dessin ferme et stylisé, les formes solides, les lignes bien marquées et les couleurs, dont la pose est néanmoins différente, jouant davantage sur la juxtaposition que sur la fusion. L'étude technique menée par Isabelle Biron au C2RMF corrobore le constat des affinités entre les émaux de la cathédrale de Troyes des deux premiers groupes et les émaux mosans. Elle montre l'existence parmi les émaux de Troyes de deux ensembles répartis en fonction de critères techniques. Un premier ensemble comprend les plaques des premier et deuxième groupes (sauf les trois plaques décoratives du deuxième groupe), pour lesquelles les techniques employées (le travail du champlevé en fond de cavité, visible exclusivement d'après les radiographies) sont conformes aux pratiques mosanes recensées dans la base de données d'Isabelle Biron[72]. Cela signifie que ces émaux ont pu être créés par des émailleurs mosans (en Champagne ou ailleurs), ou par des émailleurs champenois utilisant des techniques en usage en pays mosan ou semblables aux pratiques mosanes. Les similitudes dans les techniques peuvent être interprétées comme des transferts technologiques de pratiques mosanes dans les ateliers d'orfèvres champenois, à moins que ces similitudes n'attestent tout simplement la coexistence de techniques similaires.

Les émaux du troisième groupe, de provenance inconnue (Fig. 9), sont stylistiquement très différents de ceux des deux autres groupes, par leurs silhouettes trapues, leurs drapés amollis, leurs visages aux grands yeux et leurs chevelures aux mèches volumineuses. Les accords colorés, avec l'association de couleurs particulières (vert/rouge), sont bien différents de ceux des émaux mosans. Mais la palette et la pose des couleurs, caractérisées par des limites plus irrégulières et par l'aspect granité de certaines plages colorées, sont également différentes de celles des autres émaux troyens. Ces émaux diffèrent aussi par leur technique de ceux des deux autres groupes. Isabelle Biron distingue parmi les émaux de Troyes un second ensemble qui comprend les plaques du troisième groupe et les plaques décoratives du deuxième groupe. Le travail du champlevé en fond de cavité de ces plaques ressemble beaucoup à celui des plaques rhénanes et rhéno-mosanes de sa base de données. Ces émaux sont peut-être dus à des émailleurs rhénans ou rhéno-mosans (travaillant en Champagne ou ailleurs) ou à des émailleurs

[64] Biron 2015, p. 258.
[65] Descatoire & Gil 2013, p. 132-137, cat. 71 (notice de C. Descatoire) ; Descatoire 2018.
[66] Dectot 2004.
[67] Stratford 1993, p. 77-81, cat. 5-8, pl. XV, pl. 58-62.
[68] Descatoire & Gil 2013, p. 80-81, cat. 18 (notice de C. Descatoire).
[69] Boinet 1907, p. 142-146.
[70] Pressouyre 1971, p. 131-149.
[71] Stiennon & Lejeune 1972, p. 277-278, cat. H 17 (notice de A. Von Euw) ; Legner 1985, p. 314-323, cat. E 91 (notice de M. Seidler).
[72] Biron 2015, p. 438-441, Annexe H, Tableau 6.

champenois utilisant des techniques rhénanes ou rhéno-mosanes ou similaires à celles-ci. Pour les émaux décoratifs, une influence technique rhénane ou rhéno-mosane s'accorde bien avec les affinités esthétiques entre ces plaques et celles des châsses rhéno-mosanes. Pour les émaux figuratifs du troisième groupe, qui n'ont pas vraiment d'équivalent stylistique dans la production émaillée septentrionale, ce rapprochement technique avec les pratiques rhénanes peut sembler étonnant. Pour les unes et les autres plaques, faut-il parler d'adoption des techniques rhénanes ou rhéno-mosanes ou de partage de processus similaires de fabrication ?

Les émaux du trésor de la cathédrale de Troyes, sans doute exécutés par des mains différentes, peut-être dans plusieurs ateliers, présentent des traits spécifiques qui permettent de les regarder comme des productions champenoises, voire troyennes. Ils peuvent être rapprochés d'un ensemble d'œuvres champenoises des années 1170-1180, nées dans un contexte artistique très dynamique stimulé par le mécénat des comtes de Champagne et les commandes ecclésiastiques. Ces enluminures, peintures murales, sculptures et vitraux présentent entre eux de fortes affinités stylistiques. Le second Maître de la Bible dite des Capucins[73] – sans doute commandée par Henri I^er^ le Libéral –, un peintre champenois de culture mosane, semble avoir joué un rôle clé dans l'élaboration de ce style. Un des apôtres en pied de Gault-la-Forêt est proche du Christ de l'*Union du Christ et d'Ecclesia* (vol. 3, fol. 112v), image qui en retour s'inspire de l'orfèvrerie (fonds d'or guillochés, plages réticulées, emploi du gris évoquant le métal). Il est possible que les émailleurs aient utilisé des modèles venant de cet artiste, qui fut peut-être également orfèvre. Ce dernier est probablement aussi l'auteur des peintures murales de la chapelle absidiales de Saint-Quiriace de Provins, aujourd'hui disparues mais connues par des relevés de 1868[74], ainsi que des carton des vitraux provenant peut-être de la collégiale Saint-Étienne de Troyes[75], stylistiquement proches des peintures des volumes 1 et 3 de la Bible des Capucins et des émaux du trésor de la cathédrale. Les évangélistes des plaques émaillées (Fig. 8) rappellent, par les drapés, les attitudes et les traits du visage, le personnage assis dans *La charité de saint Nicolas* ou encore le Christ dans *Le Christ réconforté par les anges*. Enfin, la plupart des statues-colonnes du cloître de la collégiale Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-en-Champagne[76] peuvent être rapprochées de ces vitraux, enluminures et émaux. Celles de *La Tempérance* et de *La Veuve de Sarepta* (dues au maître des Christophores) s'apparentent, par les silhouettes dynamiques et les lignes courbes et fluides des drapés, aux allégories de l'Église et de la Synagogue des plaques émaillées semi-circulaires de la cathédrale de Troyes.

Les émaux de la croix de Saint-Vincent de Laon (vers 1205) (Fig. 10)[77] présentent eux aussi des traits stylistiques originaux qui les distinguent des émaux mosans et des autres émaux septentrionaux : canon court des personnages, compositions chargées et dynamiques, couleurs vives. Longtemps considérés comme mosans et antérieurs à la croix, ils lui sont probablement contemporains et ont peut-être été exécutés à Laon même.

Dans les premières décennies du XIII^e^ siècle, alors que la production émaillée diminue (peut-être à cause de la concurrence limousine), l'orfèvrerie non émaillée présente un paysage un peu différent. Les liens demeurent étroits entre les différentes régions septentrionales, les échanges artistiques nourris, mais avec une prééminence des régions du nord de la France. Les filigranes enrichis d'éléments végétaux semblent apparaître d'abord dans ces régions. Les croix de Saint-Vincent de Laon, de Clairmarais, du Paraclet, de Bonnefontaine, de Douchy-les-Mines (Fig. 11)[78], créées entre 1205 et 1225 environ en Artois, Flandre, Picardie, Hainaut, témoignent de la variété des expérimentations de ce décor naturaliste. Celui-ci se retrouve sur les productions mosanes et d'Entre-Sambre-et-Meuse, surtout sur celles de l'orfèvre Hugo d'Oignies et de son atelier – plats de reliure d'Évangéliaire (après 1228-vers 1230)[79], reliquaire de la côte de saint Pierre (1238)[80], au décor végétal et cynégétique –, avec une certaine sécheresse pour les œuvres dues à l'atelier seul. Si Hugo d'Oignies a pu exercer une influence sur l'orfèvrerie des régions environnantes, ses sources d'inspiration sont à rechercher non seulement à Liège mais aussi dans le nord de la France et particulièrement en Artois, que ce soit pour les techniques ou pour le style du décor, comme l'a montré Sophie Balace à propos du reliquaire-phylactère du doigt de Marie d'Oignies (1226-

[73] Paris, BnF, mss. Lat. 16743-16746, les vol. 1 et 4 ont été enluminés par un peintre anglais ayant eu des contacts avec l'art mosan, et les vol. 2 et 3 par un artiste champenois ; un troisième enlumineur également champenois est intervenu ponctuellement dans le vol. 4, cf. Delcourt 1999, p. 68, cat. 37 (notice de P. Stirnemann), et Descatoire & Gil 2013, p. 106, cat. 39 (premier enlumineur) et p. 129, cat. 67 (deuxième).

[74] Delcourt 1999, p. 70, cat. 40 (notice de P. Stirnemann), et Descatoire & Gil 2013, p. 129, cat. 68.

[75] Grodecki 1963, p. 565-580 ; Lagabrielle 2006, p. 19-25.

[76] Pressouyre 1968, p. 68-79 ; Descatoire & Gil 2013, p. 110, cat. 44 (notice de M. Gil) & p. 132, cat. 70 (notice de M. Gil).

[77] Taburet-Delahaye 2004-2005, p. 344-352.

[78] Descatoire & Gil 2013, p. 148, cat. 81, p. 152-153, cat. 89, p. 173, cat. 114, p. 172, cat. 113, p. 174-175, cat. 115 (notices de C. Descatoire).

[79] Didier & Toussaint 2003, p. 193-198, cat. TOSND 1.

[80] Didier & Toussaint 2003, p. 204-210, cat. TOSND 5.

1230)[81], qui peut être rapproché d'œuvres comme le phylactère de la dent de saint Nicolas (Artois (?), début du XIII[e] siècle)[82], ou encore, pour son décor gravé de grandes feuilles dentelées, celui de saint Maclou (Artois ou Flandre, vers 1220-1230)[83]. De même, le crosseron de la crosse de sainte Aldegonde de Maubeuge (Hainaut, vers 1210-1230)[84] a peut-être inspiré les créations de l'orfèvre Hugo plutôt qu'il n'a été influencé par elles.

Faut-il invoquer des tendances stylistiques communes ou des transferts artistiques entre les régions du nord de la France et l'aire mosane ? Les deux phénomènes se conjuguent. Les liens étroits entre les arts (notamment les arts précieux) des régions du nord de la France (de la Flandre à la Champagne) et de l'aire mosane, mais aussi les relations entre l'enluminure, l'orfèvrerie, le vitrail et la sculpture des différentes régions septentrionales témoignent bien de l'art 1200, cet art septentrional original qui éclot dans la seconde moitié du XII[e] siècle et se prolonge dans la première moitié du XIII[e] siècle, de cette culture visuelle commune au pays mosan et du nord de la France.

BIBLIOGRAPHIE

Adhémar J., 1939, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français : recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration* (Studies of the Warburg Institute, 7) Londres (réédition, Paris, 1996).

Andreae B., 1973, *L'art de l'ancienne Rome* (L'art des grandes civilisations), Paris.

[Anon.], 1960, *Gérard de Brogne et son oeuvre réformatrice : études publiées à l'occasion du millénaire de sa mort (959-1959)* (Revue bénédictine 70/1), Maredsous.

Barrère-Lamadon S., 2009, *Les pavements à incrustation de la France du Nord (XII[e]-XIV[e] siècle) : mise en œuvre et place dans le décor de l'édifice religieux* (Université de Lille 3. Thèse de doctorat).

Belot É., 1990, *Les dieux et les morts : collections d'antiquités romaines du Château-Musée de Boulogne-sur-Mer* (Mémoires de la Société académique du Boulonnais, 9), Boulogne-sur-Mer.

Biron I. (éd.), 2015, *Émaux sur métal du IX[e] au XIX siècle : histoire, technique et matériaux*, Dijon.

Blazy G. (dir.), 1992, *Trésors des églises de l'arrondissement de Saint-Omer*, Saint-Omer.

Boinet A., 1907, Émaux et fonts baptismaux dans l'église du Gault-la-Forêt, in : *Bulletin de la Société des antiquaires de France*, p. 142-146.

Buschhausen H., 1974, The Klosterneuburg Altar of Nicholas of Verdun: Art, Theology and Politics, in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 37, p. 1-32.

Cartier N., 2015, *Reflets d'un trésor dispersé : le trésor du chapitre de Sainte-Aldegonde de Maubeuge, 1482-1693*, Gand.

Caviness M. H., 1990, *Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims and Braine: ornatus elegantiae, varietate stupendes*. Princeton.

Coipel R., 2004, *Le style 1200 dans le nord de la France : étude des reliquaires de saint Nicolas, de saint Maclou, de la sainte chandelle et de la croix de Clairmarais* (Université de Lille 3. Mémoire de maîtrise).

Crippa M. A. & Zibawi M., 1998, *L'art paléochrétien : des origines à Byzance* (Les grandes saisons de l'art chrétien), Saint-Léger-Vauban.

Dectot X., 2004, Les tombeaux des comtes de Champagne (1151-1284) : un manifeste politique, in : *Bulletin monumental* 162/1, p. 3-62.

Delcourt T. (éd.), 1999, *Splendeurs de la Cour de Champagne au temps de Chrétien de Troyes*, Troyes.

Descatoire C., 2008, Une plaque émaillée mosane : Élie et la veuve de Sarepta, in : *Revue du Louvre et des musées de France* 5, p. 26-34.

Descatoire C., 2018, *Un ensemble d'émaux de la seconde moitié du XII[e] siècle : les plaques de la cathédrale de Troyes, influences et spécificités*, in : George P. (éd.), *Orfèvrerie septentrionale XII[e]-XIII[e] siècle*, Turnhout, p. 49-66.

Descatoire C. & Gil M. (éds.), 2013, *Une renaissance : l'art entre Flandre et Champagne, 1150-1250*, Paris.

Didier R. & Toussaint J. (éds.), 2003, *Autour de Hugo d'Oignies* (Monographies du Musée provincial des arts anciens du namurois, 25), Namur.

[81] Descatoire & Gil 2013, p. 178-179, cat. 117 (notice de S. Balace).

[82] Coipel 2004.

[83] Blazy 1992, p. 45-47, cat. 4 (notice de É. Taburet-Delahaye) ; Coipel 2004.

[84] Maubeuge, Valenciennes, Cambrai ou Mons (?) ; Cartier 2015, p. 114-121, cat. 34 (notice de R. Coipel).

Dion M.-P. (éd.), 2007, *La représentation de l'invisible : trésors de l'enluminure romane en le Nord-Pas-de-Calais*, Valenciennes.

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.

Durand J., Giovannoni D. & Rapti I. (éds.), 2010, *Sainte Russie : l'art russe des origines à Pierre le Grand*, Paris.

Durand J. & Gaborit-Chopin D., 2005, *L'art roman au Louvre*, Paris.

Gameson R. 2000, Winchester e Canterbury, in : Castelfranchi Vegas L. (éd.), *L'arte dell'anno mille in Europa 950-1050*, Milan, p. 166-168.

Gameson R., 2002, L'Angleterre et la Flandre aux X^e^ et XI^e^ siècles : le témoignage des manuscrits., in : *Les échanges culturels au Moyen Âge : actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 32^e^ congrès*, *Dunkerque, 2001*, Paris, p. 165-206.

Gameson R., 2007, The earliest Books of Arras Cathedral, in : *Scriptorium* LXI-2, p. 233-285, pl. 28-39.

Gerzaguet J.-P., 1993, *L'Abbaye d'Anchin de sa fondation (1079) au XIV^e^ siècle : essor, vie et rayonnement d'une grande communauté bénédictine* (Université de Lille 3. Thèse de doctorat ; parue sous le même titre aux Presses du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, en 1997).

Gerzaguet J.-P., 1997, *L'abbaye d'Anchin de sa fondation (1079) au XIV^e^ siècle : essor, vie et rayonnement d'une grande communauté religieuse*, Villeneuve d'Ascq.

Gerzaguet J.-P., 2001, *Les communautés religieuses bénédictines de la vallée de la Scarpe (Saint-Vaast, Anchin, Marchiennes, Hasnon, Saint-Amand) du XI^e^ au début du XIV^e^ siècle : travaux, recherches, perspectives*, s.l.

Gerzaguet J.-P., 2005, *Les chartes de l'abbaye d'Anchin (1079-1201)* (Atelier de recherche sur les textes médiévaux, 6), Turnhout.

Gil M., 2012, Innovations plastiques et transferts artistiques en Champagne au XII^e^ siècle : les sculptures du cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne (ca. 1152-1180), in : Toussaint J. (éd.), *Pierres-papiers-ciseaux : architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)* (Monographies du Musée des arts anciens du Namurois, 52), Namur, p. 177-206.

Gil M., 2018, *Huit plaques émaillées du XII^e^ siècle, remployées sur la reliure d'un évangéliaire de l'abbaye Saint-Pierre-le-Vif de Sens des années 1240-1250*, in : George P. (éd.), *Orfèvrerie septentrionale XII^e^-XIII^e^ siècle*, Turnhout, p. 67-84.

Gil M., (à paraître), Le sacramentaire dit de l'abbé Manassès de Saint-Winoc (1078-1081) et l'enluminure entre Saint-Omer et Liège, dans la deuxième moitié du XI^e^ siècle, in : Mériaux C. & Masingarbe P. (éds.), Saint-Winoc (717-2017), le saint, l'abbaye, la ville (Comité Flamand de France, n° spécial), Hazebrouck.

Grodecki L., 1963, Problèmes de la peinture en Champagne pendant la seconde moitié du XII^e^ siècle, in : Meiss M. (éd.), *Romanesque and Gothic art: Studies in Western Art: Acts of the 20^th^ International Congress of the History of Art*, Princeton, p. 129-141.

Grodecki L., 1977, *Le vitrail roman*, Fribourg.

Halbachs M., 2006, *Das Triptychon von Alton Towers im Victoria & Albert Museum* (Université de Vienne. Thèse de doctorat).

Huyghebaert N.-N., 1947, Le sacramentaire de l'abbé Manassès de Bergues-Saint-Winoc, in : *Annales de la Société d'émulation de Bruges* 84, p. 1-11.

Köllner H., 1973, Zur Datierung der Bibel von Floreffe: Bibelhandschriften als Geschichtbücher ?, in : Legner A. (éd.), *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400. 2: Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Austellung und des Katalogs*, Cologne, p. 361-376.

Lagabrielle S., 2006, *Vitraux : Musée national du Moyen Âge – Thermes et hôtel de Cluny*, Paris.

Lapière M.-R., 1981, *La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XI^e^-XII^e^ siècles)*, Paris.

Lefèvre P., 1955, Un témoin nouveau de la liturgie de Prémontré du XII^e^ siècle : le missel d'Anvers, in : *Scriptorium* 9/2, p. 208-216.

Legner A. (éd.), 1985, *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, Cologne.

Leroquais V., 1924, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, Paris.

Müller K., 2012, Manuelle Exegese: Bild und Ding beim *Alton Towers Triptychon* (um 1150), in : Wolf G. (éd.), *Bild, Ding, Kunst: Aspekte einer Dreiecksbeziehung* (I mandorli, 13), Berlin, p. 81-91.

Oursel H., Deremble-Manhès C. & Thiébaut J., 1994, *Nord roman : Flandre, Artois, Picardie, Laonnois* (La nuit des temps, 82), Saint-Léger-Vauban.

Pressouyre L., 1968, Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne, in : *Archeologia* 24, p. 68-79.

Pressouyre L., 1971, 'Bertolomeus me fecit' ou les brouillons d'un orfèvre inconnu, in : *Bulletin archéologique* 7, p. 131-149.

Pressouyre L., 1976, Les sculpteurs du cloître de Châlons-sur-Marne, in : *Bulletin de la Société des antiquaires de France* 1/2, p. 205-206.

Pressouyre S., 1976, *Images d'un cloître disparu, Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne*, Paris.

Reinhardt H., 1963, *La cathédrale de Reims : son histoire, son architecture, sa sculpture, ses vitraux*, Paris.

Sabbe É., 1928, Notes sur la réforme de Richard de Saint-Vannes dans les Pays-Bas, in : *Revue belge de philologie et d'histoire* 7/2, p. 551-570.

Sabbe É, 1930, La réforme clunisienne en Flandre au début du XII^e^ siècle, in : *Revue belge de philologie et d'histoire* 9/1, p. 121-138.

Schott M., 1931, *Zwei Lütticher Sakramentare in Bamberg und Paris und ihre Verwandten: zur Geschichte der Lütticher Buchmalerei im XI. Jahrhundert* (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 284), Strasbourg.

Smeyers M., 1998, *L'art de la miniature flamande du VIII^e^ au XVI^e^ siècle,* Tournai.

Stiennon J. & Lejeune R. (éds.), 1972, *Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400*, Bruxelles.

Stirnemann P., 2007, En quête de Sens, in : Hofmann M. & Zöhl C. (dir.), *Quand la peinture était dans les livres : mélanges en l'honneur de François Avril à l'occasion de la remise du titre de docteur honoris causa de la Freie Universität Berlin* (Ars nova. Studies in the late Medieval and Renaissance northern Painting and Illumination, 15), Turnhout, p. 303-311.

Stratford N., 1993, *Catalogue of the Medieval Enamels of the British Museum. 2: Northern Romanesque Enamel*, Londres.

Svoboda R. A., 1983, *The Illustrations of the Life of Saint-Omer (Saint-Omer, Bibliothèque municipale, Ms. 698*) (Université de Minnesota. Thèse de doctorat).

Swarzenski H., 1954, *Monuments of Romanesque Art: the Art of Church Treasures in North-Western Europe*, Chicago (2^e^ éd. 1974).

Taburet-Delahaye É., 2004-2005, La croix de Saint-Vincent-de-Laon au département des Objets d'art du Louvre, in : *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, p. 344-352.

Terrier-Aliferis L., 2010, Les sculptures de l'Église et de la Synagogue de Strasbourg : réflexions sur la connaissance de l'art antique du maître du transept sud de la cathédrale, in : *Cahier alsaciens d'archéologie, d'art et d'histoire* 53, p. 95-107.

Terrier-Aliferis L., 2012, L'utilisation de bustes antiques dans le style 1200, in : Mühlethaler J.-C. & Burghgraeve D. (éds.), *Actualiser le passé : figures antiques du Moyen Âge à la Renaissance*, Lausanne, p. 167-183.

Terrier-Aliferis L., 2015, Le style 1200 et ses sources antiques, in : *Strasbourg 1200-1300 : la révolution gothique*, Strasbourg, p. 118-125.

Tixier F., 2010, L'illustration des passages évangéliques dans l'*In unum ex quatuor* de Zacharie de Besançon : tradition iconographique ou innovations plastiques ?, in : Adda M. (éd.), *Textes sacrés et culture profane : de la révélation à la création* (Recherches en littérature et spiritualité, 17), Berne, p. 111-135.

Vanderputten S., 2011, Identité collective et mémoire des réformes « richardiennes » dans l'historiographie bénédictine en Basse-Lotharingie et au Nord-Est de la France (XI^e^-XII^e^ siècles), in : *Le Moyen Âge* 127/2, p. 259-289.

Vanderputten S., 2013, *Monastic Reform as Process: Realities and Representations in Medieval Flanders, 900-1100*, Ithaca.

Vanderputten S. & Meijns B., 2010, Gérard de Brogne en Flandre : état de la question sur les réformes monastiques du X^e^ siècle, in : *Revue du Nord* 92/385, p. 271-295.

Verdier P., 1961, Un monument inédit de l'art mosan : la Crucifixion symbolique de la Walters Art Gallery, in : *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 30, p. 115-173.

Vitali S., 2002, Sicut Explorator et Spoliorum Cupidus: zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun, in : *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 52/1, p. 9-46, 161-176.

Von Euw A., 1973, Zur Buchmalarei im Maasgebiet von der Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, in : Legner A. (éd.), *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400. 2: Berichte, Beiträge und Forschungen zum Themenkreis der Austellung und des Katalogs*, Cologne, p. 343-360.

Williamson P., 1995, *Gothic Sculpture 1140-1300* (Pelican History of Art), New Haven.

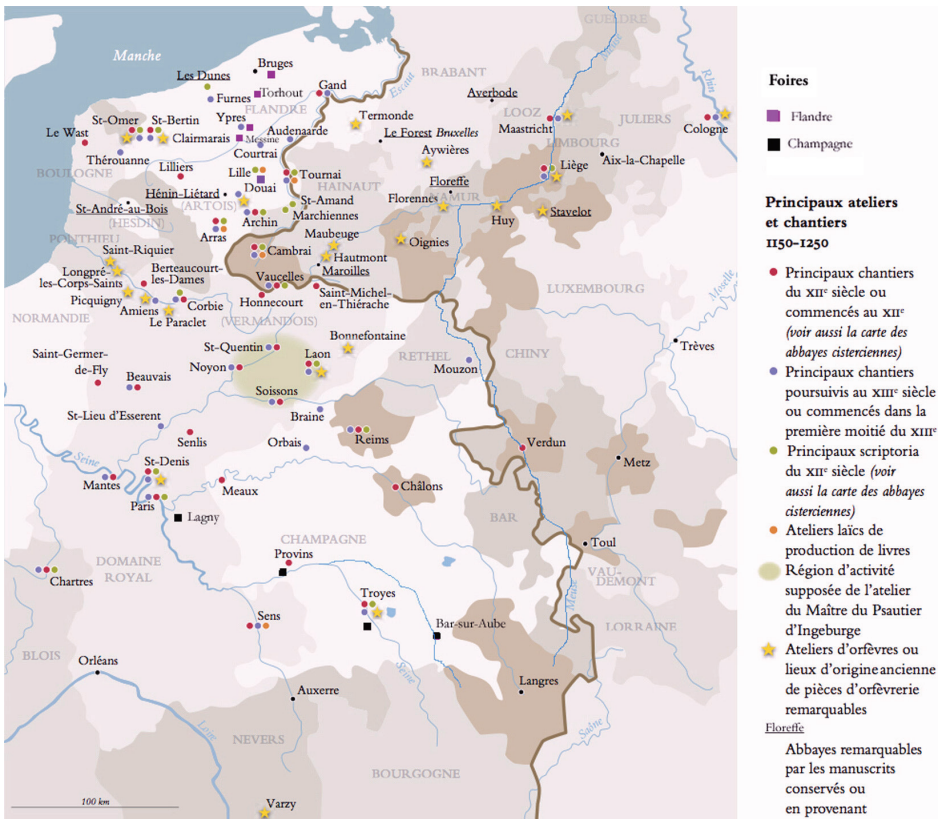


Fig. 1. – Carte des principaux chantiers et ateliers entre Seine et Rhin
(M. Gil, reprise, corrigée et augmentée de Descatoire & Gil 2013, p. 48, fig. 19).

Fig. 2. – Crucifixion, Paris, Bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 126, fol. 103
(© Bibliothèque Sainte-Geneviève).

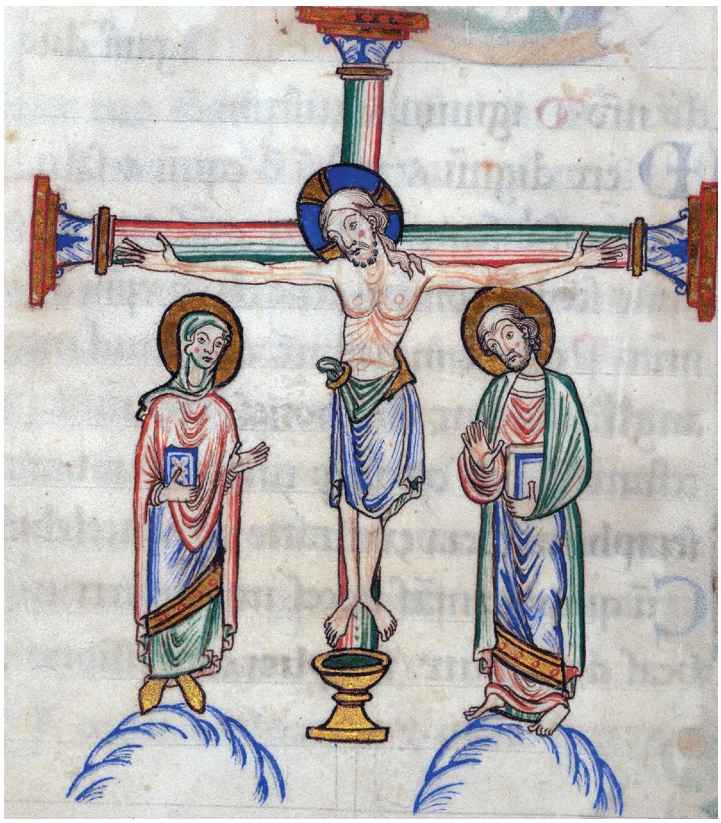


Fig. 3. – Crucifixion, Cambrai, Médiathèque de l'Agglomération de Cambrai, ms. 43, fol. 61v (© M Gil).

Fig. 4. – Cambrai, Bibliothèque d'Agglomération, ms. 963, fol. 1r, Saint Jérôme ; fol. 2r, Moïse (© M. Gil).

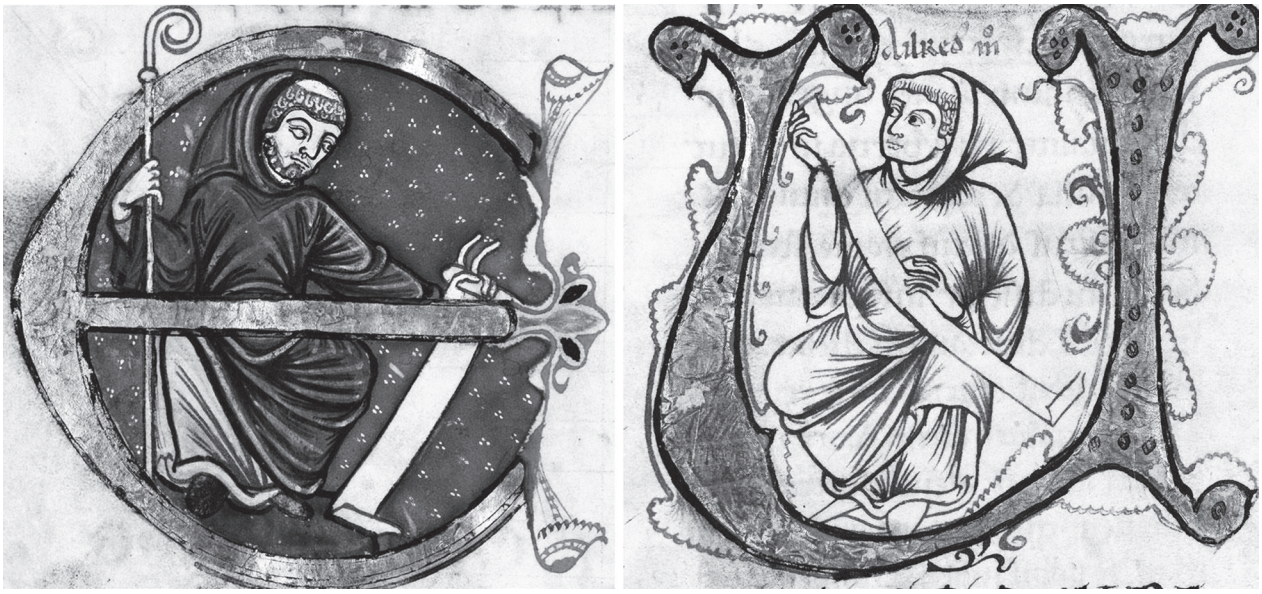
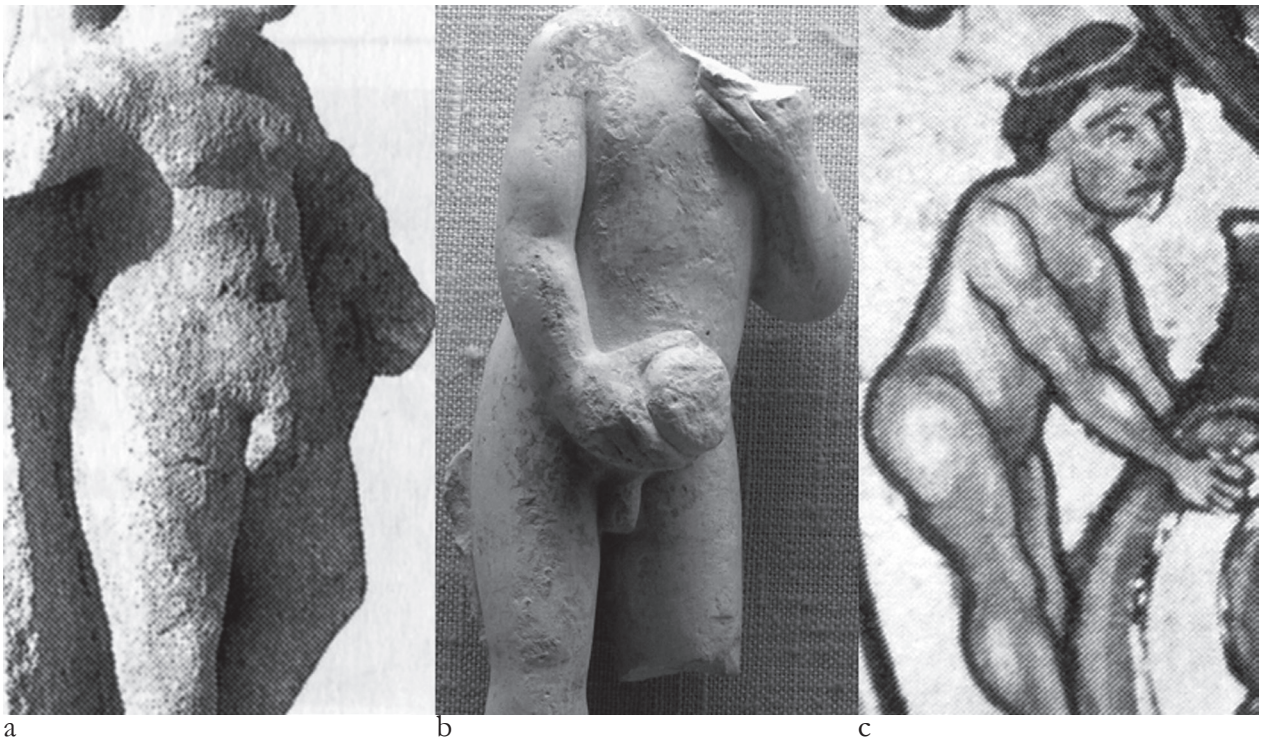


Fig. 5. – Douai, Bibliothèque municipale, ms. 392, fol. 2v Saint Bernard de Clairvaux ; fol. 3, Ailrede de Rielvaux (© M. Gil).



a b c

Fig. 6. – a) Dioscure, détail, pierre locale de Marquise, Ht. 59 cm, Art gallo-romain, Boulogne-sur-Mer, Château-musée (D'après Belot 1990, p. 128) *; b) Adam, fragment de chapiteau provenant du cloître de Notre-Dame-en-Vaux, Châlons-en-Champagne, musée du cloître de Notre-Dame-en-Vaux ; c) Reims, Bibliothèque municipale, ms. 460, fol. 1, détail de la lettrine* (D'après Caviness 1990, p. 371, fig. R.B.15C).

a b

Fig. 7. – a) Gnome nu chevauchant un dragon, Arras, Bibliothèque municipale, ms. 79 (127), fol. 119, détail de l'initiale ; b) Châlons-en-Champagne, musée du Cloître de Notre-Dame-en-Vaux, détail d'un chapiteau
(© M. Gil).

Fig. 8. – Plaque émaillée : L'évangéliste Marc, Champagne (Troyes ?), vers 1170-1180, Troyes, trésor de la cathédrale, inv. 013
(© C. Descatoire).

Fig. 9. – Plaque émaillée : Apôtre, Champagne (Troyes ?), vers 1170, Troyes, trésor de la cathédrale, inv. 041-C
(© C. Descatoire).

Fig. 10. – Médaillon émaillé du pied de la croix de Saint-Vincent-de-Laon : Moïse et le buisson ardent, nord de la France (Laon?), vers 1205, Paris, musée du Louvre, département des Objets d'Art, inv. OA 4
(© M. Gil).

Fig. 11. – Croix-reliquaire de la Vraie Croix, Hainaut (Valenciennes ?), premier tiers du XIII^e^ siècle, Douchy-les-Mines (Nord), propriété communale (© C. Descatoire).

Nicolas de Verdun à Reims : diffusion de l'art mosan et développement du style 1200

Laurence Terrier Aliferis

Résumé – *Si le lien entre l'orfèvrerie mosane – celle de Nicolas de Verdun en particulier – et la première sculpture de style 1200 à Reims et à Laon a été repéré depuis plusieurs décennies, il n'a toutefois pas encore été expliqué. Plusieurs indices amènent à supposer un séjour de Nicolas de Verdun à Reims, avant son départ autour de 1175 pour Klosterneubourg suivi après 1181 d'un long séjour à Cologne. Cette présence dans la ville contribue à propager parmi les sculpteurs un nouveau style dynamique, naturaliste et antiquisant et permet de saisir un vecteur des transferts stylistiques entre orfèvrerie et sculpture.*

Samenvatting – *De link tussen de Maaslandse edelsmeedkunst, meer bepaald het werk van Nicolas de Verdun, en de vroegste beeldhouwkunst van de 1200 stijl in Reims en Laon werd reeds tientallen jaren geleden herkend, maar er werd nog steeds geen verklaring voor gegeven. Meerdere aanwijzingen laten vermoeden dat Nicolas de Verdun in Reims verbleef, voor zijn vertrek rond 1175 naar Klosterneuburg, waarop na 1181 een lang verblijf in Keulen volgde. Zijn aanwezigheid in de stad droeg ertoe bij om onder de beeldhouwers een nieuwe stijl te verspreiden die dynamisch, naturalistisch en op de oudheid geïnspireerd was. Op die manier kan men een vector bepalen voor de stilistische transfert tussen edelsmeedkunst en beeldhouwkunst.*

Évoquer l'art mosan amène nécessairement à traiter la question de sa contribution au développement du style 1200. En effet, depuis plusieurs décennies, il est admis que l'orfèvrerie mosane conditionna en grande partie l'évolution artistique du dernier tiers du XII[e] siècle sur la partie nord de l'Europe[1]. C'est surtout à son plus célèbre représentant, Nicolas de Verdun, qu'est attribuée la responsabilité de la mise en place d'un style empreint de naturalisme au caractère nettement antiquisant. L'impact des orfèvres mosans sur la sculpture des cathédrales dans les années 1180 puis sur la statuaire rémoise autour de 1220-1225 a été souligné à plusieurs reprises[2]. On admet que le style assoupli et fluide de celles-ci provient directement de l'orfèvrerie ; quant aux sculptures du cloître de Notre-Dame en Vaux à Châlons-en-Champagne et des portails de Senlis ou de Mantes, elles n'auraient bénéficié d'un pareil traitement de la pierre sans de prestigieux précédents orfévrés. Il est certain que les figures des voussures ou des tympans et leur disposition renvoient à l'orfèvrerie dont le centre d'excellence était la région mosane. Néanmoins, les modalités et les vecteurs de diffusion de ce transfert stylistique n'ont pas été précisés. Nous souhaitons montrer ici qu'un séjour de Nicolas de Verdun à Reims, autour de 1170, contribua de façon décisive à infléchir l'évolution artistique à Reims et à Laon et à participer à l'élaboration du style antiquisant autour de 1200.

Si l'influence déterminante de l'orfèvrerie mosane sur la statuaire des édifices religieux dans le dernier tiers du XII[e] siècle est supposée, il est difficile d'affiner les liens stylistiques et de préciser les conditions de la diffusion. Et pour cause. Il y a, en effet, peu de rapprochements à proposer entre œuvres orfévrées et sculptures, les rapports s'effectuant généralement au niveau d'une parenté générale. Trois facteurs participent de la difficulté d'établir des parallèles entre orfèvrerie et sculpture au moment de la genèse du style 1200. En premier lieu, la rareté des copies fidèles entrave la possibilité de proposer des rapprochements convaincants. Lorsqu'on décèle une influence mosane, celle-ci est adaptée et parfaitement intégrée. Il s'agit non pas d'une copie mais de l'appropriation d'un langage formel. En ce sens, on peut parler de transfert stylistique. Par exemple, le décor sculpté vers 1180 au portail central de la collégiale Notre-Dame de Mantes présente indéniablement une proximité de style avec l'orfèvrerie mosane antérieure[3]. La variété des gestuelles et des poses, les drapés enveloppant les corps et la mise en évidence des anatomies imposent de faire un parallèle avec le retable de la Pentecôte de Stavelot. Néanmoins, il est impossible de trouver des œuvres plus proches ; la parenté stylistique

[1] En particulier depuis l'exposition *The Year 1200…* (Hoffmann 1970) et Sauerländer 1970. Voir également notre ouvrage (Terrier Aliferis 2016) duquel nous reprenons ici plusieurs éléments.

[2] Sauerländer 1970 ; Plein 2005 ; Kasarska 2008 ; George 2011 ; Kurmann 1987.

[3] Sauerländer 1970, p. 89.

est d'ordre général. L'épineux problème des datations constitue un deuxième facteur rendant ardue la tâche de définir en détail la contribution de l'orfèvrerie mosane au style 1200. La plupart des pièces orfévrées de la deuxième moitié du XII[e] siècle sont datées en fonction de l'ambon de Klosterneubourg ou du reliquaire de Cologne, tous deux réalisés par Nicolas de Verdun. Cette chronologie relative s'appuie en général sur des présupposés qui peuvent s'avérer erronés. Les deux statuettes de Moïse et d'un prophète en bronze conservées à Oxford sont stylistiquement proches des figures du reliquaire des Rois mages, de Cologne. Pour cette raison, elles sont habituellement datées vers 1200[4]. Or, la parenté avec les mouvements serpentins du décor sculpté de la façade occidentale de la cathédrale de Senlis, réalisé vers 1170, devrait remettre cette datation en question. Corollairement, l'on peut même se demander si les bronzes ne précèdent pas la sculpture des années 1170. Cet exemple sert avant tout à montrer que les datations peuvent parfois fluctuer sur plus d'un quart de siècle, et que toute tentative de déterminer avec précision l'importance de l'art mosan dans le développement artistique du dernier tiers du XII[e] siècle est par conséquent périlleuse. À ces écueils, rappelons que seuls quelques témoins de la production artistique ont survécu ; il ne reste plus que des reliquats, l'immense majorité des œuvres sculptées et orfévrées étant perdue[5]. Il manque certains jalons essentiels rendant hasardeuse la possibilité de saisir les transferts stylistiques entre orfèvrerie et sculpture.

Pour tenter de cerner les apports mosans auprès de la première génération de sculpteurs de style 1200, c'est à la cathédrale de Laon et à l'église abbatiale de Saint-Remi de Reims que nous trouvons des éléments utiles. Les décors de ces édifices datent des années 1180 ; ils présentent les premières manifestations sculptées de style 1200[6]. Les deux chantiers ne sont distants que d'une soixantaine de kilomètres et, d'après Iliana Kasarska, un même sculpteur y aurait été actif. La comparaison entre une console rémoise représentant Jérémie et un prophète contemporain sur un voussoir du portail central de la façade occidentale laonnoise permet de constater leur proximité stylistique et peut en effet laisser supposer la responsabilité d'un même sculpteur. Mais on pourrait également justifier la relation de dépendance entre les sculptures de ces deux sites en postulant le recours à une source commune qui serait l'orfèvrerie mosane. Iliana Kasarska a souligné les rapports entre la sculpture de Laon et l'ambon de Nicolas de Verdun[7]. Les rapprochements proposés sont extrêmement pertinents. Par exemple, un élu provenant du linteau du portail sud de Laon et un ange de la scène du Jugement dernier de l'ambon permettent d'établir l'étroite proximité stylistique. Les deux corps sont campés de la même manière avec un léger fléchissement des genoux et une position similaire des pieds. Le rapport corps-vêtement fonctionne pareillement, avec des zones de tissu tendu sous lequel se dévoilent les corps parfaitement modelés. La syntaxe des plis est la même, avec des plis en cuvette, des plis rectilignes et quelques plis plus légers, sur les jambes, et ces plis sont articulés de la même façon. À la suite d'Iliana Kasarska, les comparaisons peuvent être multipliées : la Vierge de l'Annonciation au tympan du portail nord de Laon renvoie à la figure équivalente de l'ambon. À nouveau, on observe un positionnement identique des jambes (l'une légèrement fléchie et l'autre s'éloignant du tronc du corps pour évoquer le contraposto antique), une syntaxe analogue des plis des vêtements, et des similitudes dans l'alternance entre drapé tendu et plissé. La sibylle de la quatrième voussure du même portail fait écho à la Vierge de la Crucifixion par les plis de la tunique et de la robe. On y retrouve des proportions équivalentes et une présence corporelle similaire. *Fides* sur la deuxième voussure rappelle la reine de Saba par le port du même type de manteau, et surtout par le mouvement diagonal des plis sur la jambe droite et par la tension du vêtement sur la jambe gauche (Fig. 1-2). Dernier exemple, la nouvelle Ève du portail de l'Incarnation s'apparente à la scène du passage de la mer Rouge de l'ambon (Fig. 3-4) en particulier par la façon dont le tissu épouse le corps. Ces comparaisons montrent que la décoration sculptée de la façade occidentale de la cathédrale achevée avant 1190 peut être, à bien des égards, perçue comme une transposition dans la pierre du nouveau style dynamique et au rendu naturaliste mis en place par l'orfèvre Nicolas de Verdun.

Les consoles de Saint-Remi de Reims sont contemporaines des voussures de Laon. Sculptées dans les années 1180[8], elles aussi évoquent irrésistiblement l'orfèvrerie mosane des années 1160-1170 et celle de Nicolas

[4] En dernier lieu, Krohm, Kunde & Siebert 2011 et Dupeux & Wirth 2015.

[5] Concernant la perte de la production médiévale, les indications fournies dans Garrison 1972 sont saisissantes : pour la peinture sur bois du XIII[e] siècle en Italie, il estime que près de 99% de la production a disparu ; pour la sculpture des portails gothiques français, 30%-40% seraient conservés.

[6] Sauerländer 1970.

[7] Kasarska 2008, p. 213 ss.

[8] Années 1180 pour Sauerländer 1970, autour de 1190 selon Prache 1978. La datation obtenue par celle-ci se fait par comparaison

de Verdun. Tout d'abord, Moïse est proche du Salomon plus tardif réalisé par Nicolas de Verdun à Cologne (Fig. 5-6). On y perçoit un style commun, une même manière de travailler les plis des vêtements et d'agencer les étoffes. Le manteau est attaché au milieu de la poitrine et contourne le bras droit avant de revenir sur les jambes. On y retrouve de surcroît la même alternance entre drapé plissé et drapé tendu. Le sculpteur rémois prend soin de tendre le vêtement sur les jambes faisant ainsi ressortir les articulations et donnant de la profondeur aux corps. Or, le Salomon de Cologne est une adaptation d'un motif déjà utilisé à Klosterneubourg, comme l'a repéré Peter Cornelius Claussen[9]. L'examen attentif des trois œuvres connues de Nicolas de Verdun confirme qu'il a conservé des modèles ou des croquis exécutés au plus tard lors de l'étape préparatoire de l'ambon pour les exploiter dans ses œuvres ultérieures[10]. Ainsi le Moïse pourrait-il dériver d'une œuvre perdue de Nicolas de Verdun. Outre les œuvres de celui-ci, le sculpteur de Saint-Remi connaissait certainement d'autres œuvres mosanes. La châsse de saint Servais, réalisée à Maastricht dans les années 1160, présente des personnages avec un système de plis des drapés très proche. En outre, le mouvement du corps de Paul (Fig. 7) se retrouve sur la figure d'Ezéchiel à Reims (Fig. 8). Le sculpteur utilise le même procédé formel en s'appliquant à lier le vêtement au corps, à souligner les lignes des étoffes qui épousent les anatomies et à accentuer les effets de corporéité par une tension du vêtement aux saillies du corps. Les figures de Jean et de Barthélemy (Fig. 9) sont également proches des consoles de Saint-Remi. La parenté entre ces deux groupes se situe non seulement au niveau de la position des corps et du dynamisme des personnages, mais aussi véritablement dans le système stylistique des drapés. La châsse de saint Héribert constitue un autre « matériau comparatif » intéressant. Fruit d'une collaboration entre un artiste colonais et un artiste mosan avant 1164[11], elle permet de saisir la dette de certaines sculptures des années 1180 envers l'orfèvrerie mosane, sans qu'il n'y ait pour autant de filiation directe. La figure de Thomas présente déjà des drapés assouplis, aux longs plis rectilignes tombant gracieusement sur la main et les zones de tension du vêtement permettent de donner corps et profondeur à l'apôtre. Autant d'éléments qui se retrouvent dans la sculpture de la génération d'artistes suivante.

L'influence de l'orfèvrerie mosane sur la sculpture rémoise et laonnoise pourrait provenir d'un séjour de Nicolas de Verdun dans la région. Ce séjour a été en quelque sorte confirmé par les recherches de Samuel Vitali, qui montra que Nicolas s'inspira de deux œuvres antiques qui se trouvaient à Reims durant le Moyen Âge : le sarcophage de Jovin, alors visible dans l'église Saint-Nicaise et une petite statuette de Mars[12]. Certains motifs ont été sélectionnés et imités dans l'ambon de Klosterneubourg. Les indices fournis d'une part par la recherche des modèles antiques et d'autre part par les échos de l'ambon à Laon et à Reims confortent l'hypothèse d'un séjour dans la ville au début des années 1170, avant son voyage vers Klosterneubourg. Il y a certainement réalisé un reliquaire, avec des apôtres et des prophètes de part et d'autre des longs côtés. Hans Reinhardt avait déjà émis l'hypothèse d'une œuvre perdue de Nicolas de Verdun à Reims dont la présence aurait exercé une influence sur les sculptures de la cathédrale, le groupe de la Visitation en particulier[13]. Or, l'on peut établir que les liens sont déjà évidents dans les années 1180 avec la sculpture de Saint-Remi. L'existence d'une telle œuvre tridimensionnelle pourrait expliquer les répercussions de son style et de certains motifs sur les consoles de Saint-Remi.

Un indice supplémentaire saurait attester la présence de Nicolas de Verdun en Champagne. À une centaine de kilomètres de Reims et aussi de Verdun, l'abbé de Montier-en-Der confiait vers 1170 la réalisation du reliquaire de saint Berchaire à des orfèvres mosans (Fig. 10). Celui-ci fut fondu lors de la Révolution française mais une description et une reproduction en ont été faites en 1717 par Dom Martène et Dom Durand. De format presque carré, mesurant environ 57cm de largeur et à peine moins de hauteur, avec probablement des pignons arrondis, le reliquaire était constitué d'un riche décor ornemental : des doubles colonnettes émaillées à chapiteaux feuillagés, des plaques émaillées aux décors géométrique et végétal alternées avec des plaques filigranées serties de gemmes et de camées. En outre, il y avait deux bustes d'anges tenant un globe en haut-relief. Sur le côté reproduit au XVIII[e] siècle, deux tablettes d'ivoires antiques étaient insérées représentant deux

avec les voussures de la porte centrale de la façade de la cathédrale de Laon, qu'elle date vers 1190. Saint-Remi suivrait Laon, donc peu après 1190. Or, d'après les travaux de Kasarska 2008, la sculpture de la façade occidentale était achevée en 1190. Les visages et certaines consoles ont été refaits au XIX[e] siècle.

[9] Claussen 1977.

[10] Terrier Aliferis 2012; 2016.

[11] Vers 1150-1160 selon Lasko 1994, p. 203-204 ; vers 1160 selon Stiennon & Lejeune 1972.

[12] Vitali 2002 et Terrier Aliferis 2016.

[13] Reinhardt 1967, p. 129.

prêtresses accomplissant un rite sacrificiel[14]. Provenant d'un diptyque de mariage romain (entre des membres des familles Nicomaque et Symmaque), ces tablettes suscitèrent particulièrement l'intérêt des deux érudits et sont toujours conservées, l'une à Paris (musée national du Moyen-Âge – thermes de Cluny) et l'autre à Londres (Victoria and Albert Museum). Un autre fragment de ce reliquaire fut retrouvé en 2009[15]. Il s'agit de la plaque émaillée visible sur la bordure inférieure de l'objet comportant trois anges en médaillon brandissant des banderoles sur lesquelles est inscrit *Sanctus* (Fig. 11). Cette triple présence de *Sanctus* renvoie à l'hymne chanté dès les premiers temps chrétiens dans l'Ordinaire de la messe, lors de la préparation du sacrifice, avant les paroles de consécration[16]. Par son allusion eucharistique, cette plaque fait écho aux représentations sacrificielles antiques du diptyque romain. Mais, plus intéressant pour notre propos, elle permet de préciser la datation du reliquaire. Selon toute vraisemblance, et comme l'a justement remarqué Philippe George, elle date des environs de 1170[17]. Préalablement à la découverte de cette plaque, Neil Stratford avait déjà comparé les éléments décoratifs du reliquaire avec des œuvres orfévrées réalisées autour de 1170 et regroupait cet objet aux pignons d'Amay, aux deux reliquaires de Huy, au reliquaire de Sainte-Croix de Liège et au bras-reliquaire de Charlemagne. Ces deux derniers objets, réalisés avant 1170, présentent une alternance entre plaques filigranées serties de gemmes et plaques émaillées telle qu'on la trouve sur le reliquaire de saint Berchaire[18]. Outre ces plaques, les doubles colonnettes et les figures d'anges sont des éléments que l'on rencontre dans des œuvres postérieures, ce qui a amené Philippe George à supposer que la décoration avait été effectuée en deux étapes. Ces éléments sont en effet caractéristiques des châsses colonaises de saint Annon (vers 1183) et de saint Albin (vers 1186) ainsi que des deux châsses connues de Nicolas de Verdun [à Cologne (vers 1190-1200) et à Tournai (1205)]. Or, en y regardant de près, on s'aperçoit que les deux châsses colonaises des années 1180 sont une transposition tridimensionnelle de l'ambon de Klosterneubourg : des arcatures trilobées reposent sur des colonnettes doubles avec des figures en bustes aux écoinçons sous une arcature arrondie. Nicolas de Verdun signe l'ambon en 1181 à Klosterneubourg et se rend à Cologne où il impose son style et ses schémas de composition en participant peut-être à l'élaboration de ces deux châsses[19]. Rien ne s'oppose à ce qu'avant l'ambon, il n'ait pas déjà réalisé une œuvre tridimensionnelle possédant les éléments décoratifs perceptibles sur ses œuvres postérieures. Nous soutenons l'hypothèse que Nicolas de Verdun puisse avoir contribué à la réalisation du reliquaire de Montier-en-Der autour de 1170, certainement avec des aides puisqu'il paraît déraisonnable de lui attribuer la responsabilité de la plaque émaillée comportant les trois anges. À notre avis, l'ensemble de ce reliquaire a été effectué à cette date. Les plaques émaillées finement décorées de motifs géométriques et végétaux, alternant avec des plaques filigranées serties de gemmes et de camées participent du même vocabulaire que celui de l'ambon de Klosterneubourg (Fig. 12). Nous savons en outre que l'abbaye de Montier-en-Der entretenait des contacts privilégiés avec l'abbaye de Stavelot[20]. Un orfèvre a pu être proposé par l'abbé Erlebald pour réaliser le reliquaire de Berchaire. Celui-ci pourrait être Nicolas de Verdun qui gravitait autour de Stavelot et pour lequel nous avons plusieurs raisons de supposer la présence à Reims au début des années 1170. Mais surtout, l'examen des sources visuelles utilisées par Nicolas de Verdun confirme que celui-ci a vu le diptyque des Nicomaque et des Symmaque, ainsi que Hermann Fillitz et Peter Cornelius Claussen l'ont montré[21]. L'orfèvre a en effet étudié et utilisé des motifs du diptyque lorsqu'il travaillait à l'élaboration de l'ambon de Klosterneubourg. L'appréciation de la transcription graphique des plaques émaillées du reliquaire de Montier-en-Der par les deux mauristes permet de saisir la proximité

[14] « On montre dans le même trésor un autre reliquaire d'environ un pied et demi en carré qui se termine en rond, plein de différentes reliques. L'inscription qui est au bas nous apprend que le saint [Berchaire] en fit présent à son monastère. Il est fermé de deux tablettes d'ivoire beaucoup plus anciennes, sur lesquelles sont représentées des anciens sacrifices ». Suit une description de ces deux tablettes. Durand & Marténe 1717, p. 98, reproduction du diptyque en vis-à-vis. Le dessin original du reliquaire se trouve dans le Paris, BnF, ms latin 19919, fol. 285.

[15] Signalé et reproduit dans George 2011 ; la découverte de la plaque, mentionnée dans Williamson 2010, p. 35, est due à l'expert en art Richard Camber.

[16] Voir à ce propos la contribution de Marcello Angheben dans le présent volume.

[17] George 2011.

[18] Mentionné par George 2011 ; Stratford 1992, p. 96.

[19] Sur la châsse de saint Annon, les nombreuses têtes masculines en médaillon sont directement redevables à l'ambon de Klosterneuburg. Les visages sont formés exactement de la même manière et les différents éléments (yeux avec les cernes, le menton, le nez, la bouche) sont désignés pareillement. Bien entendu, ils sont de la main d'un orfèvre bien moins expérimenté que Nicolas de Verdun. Selon nous, celui-ci a collaboré avec un orfèvre colonais en élaborant la composition et l'agencement des parties décoratives. Cet avis rejoint celui qui prévaut depuis les années 1960 (voir Balace 2009, p. 341 ss).

[20] Rappelé par George 2011.

[21] Fillitz 1972 et Claussen 1978. Nous avons repris leurs résultats dans Terrier Aliferis 2016.

syntaxique avec les plaques de l'ambon de Klosterneubourg (Fig. 11-12). L'ensemble des éléments ornementaux mentionnés ci-dessus se retrouve en outre dans les deux œuvres tridimensionnelles connues de Nicolas, les châsses des Rois mages à Cologne et de la Vierge à Tournai.

Ce faisceau d'indices permet d'établir que Nicolas de Verdun, à la suite d'une formation dans le milieu mosan gravitant autour de l'abbaye de Stavelot, s'est rendu à Reims et y a séjourné en tout cas vers 1170, avant un départ pour Klosterneubourg autour de 1173-1175. Il est probablement responsable du reliquaire de Montier-en-Der et a certainement exécuté d'autres œuvres orfévrées à Reims, aujourd'hui disparues. Les présomptions de sa présence et de son travail à Reims se confirment dans les échos perceptibles chez les sculpteurs des consoles de Saint-Remi et de Laon.

Si on a d'abord hésité à postuler une formation mosane de Nicolas de Verdun, l'hypothèse est désormais admise par la plupart des spécialistes[22]. Plus précisément, une formation auprès d'orfèvres œuvrant pour l'abbé Wibald de Stavelot semble hautement probable. Les médaillons du retable de saint Remacle qui sont parvenus jusqu'à nous présentent une proximité stylistique étroite avec plusieurs détails de l'ambon de Klosterneubourg. *Operatio* et *Fides Babtismus* (Fig. 13) ont été élaborées selon les formules récurrentes de l'orfèvrerie mosane pour réaliser les visages : un ovale et des traits simples pour dessiner les différents éléments, le nez étant toujours relié à l'un des yeux et les plis du cou rendus par un double trait qui sert également à façonner la musculature. Le torse dénudé de la personnification du baptême permet de considérer le dessin des différentes parties anatomiques : les épaules, le coude, le bras et l'avant-bras sont soulignés par des doubles traits curvilignes. Le sternum également est précisé ainsi que les clavicules. Ces procédés graphiques se retrouvent sur l'ambon de Klosterneubourg (Fig. 14), dont les personnages accusent des traits physionomiques similaires à ceux des médaillons du retable de saint Remacle. Le traitement de la chevelure en mèches parallèles, la manière de dessiner les yeux avec un trait pour les cernes, la forme du nez, les contours de la bouche rendus par un trait épais, la marque du menton et la présence du sillon naso-labial sont autant de points de similitudes. La ressemblance dans l'élaboration des anatomies est également intéressante (Fig. 15) : les muscles et les articulations sont formés par des compartiments arrondis et des doubles traits selon un procédé typiquement mosan. Entre quinze et vingt ans séparent les médaillons du retable de saint Remacle des panneaux émaillés de l'ambon de Klosterneubourg (dont l'exécution a dû démarrer vers 1175). Pourtant, l'on mesure la proximité entre les deux œuvres. Nicolas de Verdun se serait formé dans l'atelier responsable du retable de saint Remacle (vers 1150), du reliquaire de saint Alexandre (vers 1145) et du triptyque de Stavelot (vers 1156)[23]. À partir d'un creuset artistique qui lui fournit les bases d'un style dynamique et assoupli, il acquiert des tendances naturalistes jusqu'alors inégalées, et cela grâce à l'observation d'œuvres antiques et byzantines. La comparaison entre deux représentations similaires, l'une d'un orfèvre mosan anonyme l'autre de Nicolas de Verdun, met en évidence l'importance des acquis de celui qui fut appelé à travailler aux confins de l'Empire germanique par le prieur Wernher. La résurrection des morts sur le triptyque de la Croix conservé à Londres (Fig. 16), généralement daté vers 1160-1170, montre d'indéniables liens formels et compositionnels avec la résurrection des morts de l'ambon (Fig. 15). Mais ce sont surtout les apports de Nicolas de Verdun dans les effets de perspective, dans le volume des corps, et dans l'élégance des anatomies et des physionomies qui se révèlent.

Après un début d'activité sur les rives de la Meuse, Nicolas de Verdun s'est probablement rendu à Reims au début des années 1170. Cette hypothèse peut être renforcée grâce aux recherches menées sur l'utilisation des sources antiques par Nicolas de Verdun et aux rapprochements stylistiques entre Saint-Remi et l'orfèvrerie mosane. Nicolas y observa entre autres des œuvres antiques qui lui servirent à élaborer les nombreuses compositions de son ambon à Klosterneubourg. En plus d'un contact avec des sculpteurs, il pourrait également avoir réalisé un reliquaire. L'orfèvre mosan n'est donc pas parti de Cologne pour rejoindre l'extrémité orientale de l'Empire germanique, mais de Reims. Un faisceau d'indices permet de l'attester : son imitation de motifs

[22] Balace 2009 rappelle les différentes hypothèses proposées, en particulier celles de Aloïs Weisgerber et de Kurt Bauch qui insistaient sur les liens entre les œuvres de Nicolas de Verdun et les châsses colonaises. Après les intuitions de Suzanne Collon-Gevaert, puis de Marie-Madeleine Gauthier, les expositions *The Year 1200* (Hoffmann 1970) et *Rhein und Maas* (Stiennon & Lejeune 1972) ont participé à consolider l'hypothèse d'une formation mosane.

[23] Selon Voelke 1980, p. 10-11, ces trois œuvres peuvent en effet être attribuées à un même atelier. Nous suivons totalement cette hypothèse.

vus sur le sarcophage de Jovin, l'adoption de son style à Saint-Remi et à Laon, et son éventuelle participation au reliquaire de saint Berchaire. Il séjourna bien dans la ville de Reims un certain temps et, par conséquent, dut exercer une activité lucrative qui contribua à influencer les artistes exerçant dans les environs, et à diffuser durablement un style novateur.

BIBLIOGRAPHIE

Balace S., 2009, *Historiographie de l'art mosan* (ULg. Thèse de doctorat). http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-01112009-143217/.

Claussen P. C., 1977, Zum Stil der Plastik am Dreikönigenschrein: Rezeptionen und Reflexionen, in : *Kölner Domblatt* 42, p. 7-42.

Claussen P. C., 1978, Das Reliquiar von Montier-en-Der: ein spätantikes Diptychon und seine mittelalterliche Fassung, in : *Pantheon* 36, p. 308-319.

Dupeux C. & Wirth J. (éds.), 2015, *Strasbourg 1200-1230 : la révolution gothique*, Strasbourg.

Durand U. & Martène E., 1717, *Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la Congrégation de Saint-Maur*, Paris.

Fillitz H., 1972, Zu Nikolaus von Verdun: die Frage seiner antiken Anregungen, in : Legner A. (éd.), *Rhein und Maas: Kunst und Kultur 800-1400*, Cologne, p. 279-282.

Garrison E. B., 1972, Note on the Survival of Thirteenth-Century Panel Paintings in Italy, in : *The Art Bulletin* 54/2, p. 140.

George P., 2011, Entre pays mosan et Champagne : le trésor des reliques de Montier-en-Der, in : *Cahiers archéologiques, fin de l'antiquité et moyen âge* 53, p. 63-88.

Hoffmann K. (éd.), 1970, *The Year 1200: a Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art* (The Cloisters Studies in Medieval Art, 1), New York.

Kasarska I., 2008, *La sculpture de la façade de la cathédrale de Laon : eschatologie et humanisme*, Paris.

Krohm H., Kunde H. & Siebert G. (éds.), 2011, *Der Naumburger Meister : Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Petersberg.

Kurmann P., 1987, *La façade de la cathédrale de Reims : architecture et sculpture des portails : étude archéologique et stylistique*, Paris.

Lasko P., 1994, *Ars sacra 800-1200* (Pelican History of Art), New Haven.

Plein I., 2005, *Die frühgotische Skulptur an der Westfassade der Kathedrale von Sens* (Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, 12), Münster.

Prache A., 1978, *Saint-Remi de Reims : l'œuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'architecture gothique*, Genève.

Reinhardt H., 1967, Nicolaus von Verdun und die Kunst in Reims, in : *Kölner Domblatt* 25-27, p. 125-132.

Sauerländer W., 1972, *La sculpture gothique en France*, Paris.

Stiennon J. & Lejeune R. (éds.), 1972, *Rhin-Meuse : art et civilisation 800-1400*, Bruxelles.

Stratford N., 1993, *Catalogue of the Medieval Enamels of the British Museum. 2: Northern Romanesque Enamel*, Londres.

Terrier Aliferis L., 2012, La conscience du style chez les artistes des années 1200, in : Connochie-Bourgne C. & Douchet S. (éds.), *Effets de style au Moyen Âge* (Sénéfiance, 58), Aix-en-Provence, p. 171-180.

Terrier Aliferis L., 2016, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180-1230)* (Les études du RILMA, 7), Turnhout.

Vitali S., 2002, Sicut Explorator et Spoliorum Cupidus: zu Methode und Funktion der Antikenrezeption bei Nikolaus von Verdun, in : *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 52/1, p. 9-46, 161-176.

Voelkle W., 1980, *The Stavelot Triptych: Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York.

Williamson P., 2010, *Victoria and Albert Museum: Medieval Ivory Carvings: Early Christian to Romanesque*, Londres.

Fig. 1. – Laon, cathédrale, façade occidentale, portail nord, voussure, Fides, années 1180
(© Centre André Chastel, photo. C. Lemzaouda, 2002).

Fig. 2. – Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneubourg, 1181, la reine de Saba
(© Stift Klosterneuburg).

Fig. 3. – Laon, cathédrale, façade occidentale, portail nord, voussure, nouvelle Ève, années 1180
(© Centre André Chastel, photo. C. Lemzaouda, 2002).

Fig. 4. – Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneubourg, 1181, traversée de la mer rouge
(© Stift Klosterneuburg).

Fig. 5. – Reims, Saint-Remi, nef, console, Moïse, années 1180
(© I. Kasarska).

Fig. 6. – Nicolas de Verdun, châsse des rois mages, Cologne, chœur de la cathédrale, Salomon, vers 1190
(© M. Schenk).

Fig. 7. – Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais, Paul, années 1160
(© Sloun).

Fig. 8. – Reims, Saint-Remi, nef, console, Ézéchiel, années 1180
(© I. Kasarska).

Fig. 9. – Châsse de saint Servais, Maastricht, église Saint-Servais, Jean et Barthélemy, années 1160 (© Sloun).

Fig. 10. – Reliquaire de saint Berchaire de Montier-en-Der, disparu.
Photomontage réalisé à partir du dessin du début du XVIII^e^ siècle conservé dans le ms. latin 11919, fol. 285, Paris, BnF, et des tablettes d'ivoire conservées à Paris, Musée national du Moyen Âge et Londres, Victoria and Albert Museum (© L. Terrier Aliferis).

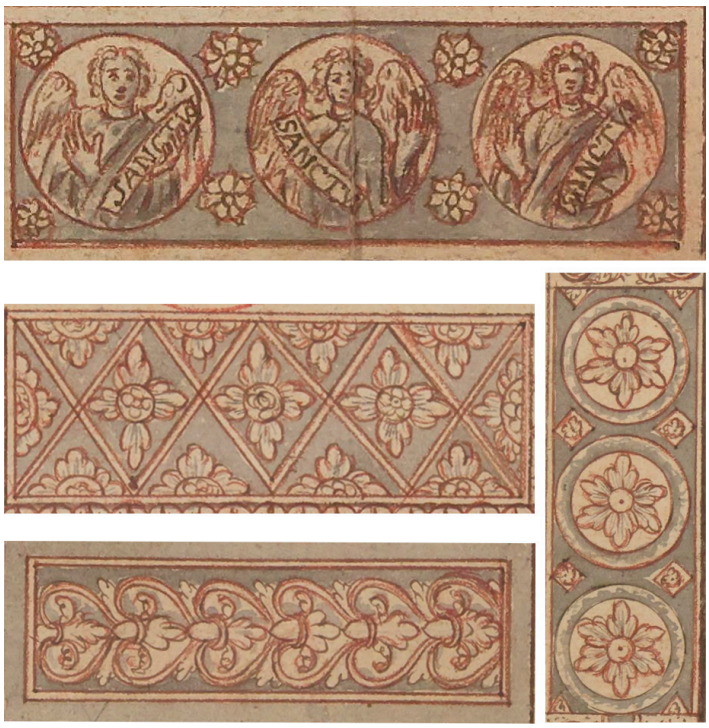


Fig. 11. – Détails de quatre plaques émaillées du reliquaire de saint Berchaire, d'après le dessin original dans le ms. latin 11919, fol. 285, Paris, BnF (Source gallica.bnf.fr).

Fig. 12. – Détails de trois plaques émaillées du retable de Klosterneubourg, 1181 (© Stift Klosterneuburg).

Fig. 13. – Fragment du retable de saint Remacle de l'abbaye de Stavelot, médaillon avec Fides Babtismus, Francfort-sur-le-Main, Museum für Kunsthandwerk, vers 1150 (© Marburg).

Fig. 14. – Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneubourg, 1181, détail de la Nativité d'Isaac (D'après Buschausen 1980).

Fig. 15. – Nicolas de Verdun, retable, abbaye de Klosterneubourg, 1181, la résurrection des morts, détail
(© Stift Klosterneuburg).

Fig. 16. – Staurothèque Guennol, Londres, collection privée ,1160-1170, détails de la résurrection des morts
(Columbia.edu).

Liste des auteurs – Lijst van auteurs

Marcello Angheben
Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale
24, rue de la Chaîne, F-86073 Poitiers, France
marcello.angheben@univ-poitiers.fr

Sophie Balace
Musées royaux d'Art et d'Histoire, Département des arts décoratif européens
Parc du Cinquantenaire 10, B-1000 Bruxelles, Belgique
s.balace@kmkg-mrah.be

Xavier Barral i Altet
Université de Rennes II & Université de Venise Ca' Foscari, Bibliotheca Hertziana - Max Planck Institut Rome
1, rue Séguier, F-75006 Paris, France
xavierbarralaltet33@gmail.com

Antoine Baudry
Université de Liège, Faculté d'architecture, Site Outremeuse
Bâtiment E1, Boulevard de la Constitution 41, B-4020 Liège, Belgique
antoine.baudry@uliege.be

Helena Calvo del Castillo
Université de Liège, Centre européen en archéométrie
Quartier Agora, allée du six Août 10, B-4000 Liège, Belgique
hcalvo@uliège.be

Hélène Cambier
Musée diocésain de Namur
Place du chapitre 1, B-5000 Namur, Belgique
helcambier@gmail.com

Christine Descatoire
Musée de Cluny
6, place Paul Painlevé, F-75005 Paris, France
christine.descatoire@culture.gouv.fr

Friederike Dhein
Bauforscherin
Behringstraße 83, D-80999 München, Deutschland
f.dhein@gmx.de

Julie Dury
Université de Liège
Place Saint-Lambert 72, 4000 Liège, Belgique
julie.dury@uliege.be

Marc Gil
Université de Lille, Faculté des sciences historiques, artistiques et politiques, Section 21 – Histoire, civilisation, archéologie et art des mondes anciens et médiévaux
Rue du Barreau BP 60149, F-59653 Villeneuve D'Ascq cedex, France
marc.gil@univ-lille.fr

Jacqueline Leclercq-Marx
Université Libre de Bruxelles, Département d'histoire, arts et archéologie
50, av. F. Roosevelt. CP 133/01, B-1050 Bruxelles, Belgique
jalecler@ulb.ac.be

Michel Lefftz
Université de Namur, Faculté de philosophie et lettres, Département d'histoire de l'art et archéologie
Rue de Bruxelles 61, B-5000 Namur, Belgique
michel.lefftz@unamur.be

Emmanuelle Mercier
Institut royal du Patrimoine artistique, Atelier d'étude et de conservation des sculptures en bois polychromé
Parc du cinquantenaire 1, B-1000 Bruxelles, Belgique
emmanuelle.mercier@kikirpa.be

Cécile Oger
Université de Liège, Bibliothèque générale de philosophie et lettres
Place Cockerill 1 (bât. A3), B-4000 Liège, Belgique
Cecile.oger@uliege.be

Mathieu Piavaux
Université de Namur, Faculté de philosophie et lettres, Département d'histoire de l'art et archéologie
Rue de Bruxelles 61, B-5000 Namur, Belgique
mathieu.piavaux@unamur.be

Marc Suttor
Université d'Artois, Histoire médiévale
155, Vieille Voie de Bellaire, B-4020 Liège, Belgique
suttorm@hotmail.com

Laurence Terrier Aliferis
Université de Genève
Rue de Candolle 5, CH-1211 Genève 4, Suisse
laurence.terrier@gmail.com

Frédéric Tixier
Université de Lorraine (Nancy), Centre de recherche universitaire Lorrain d'histoire
Campus Lettres et Sciences humaines, Boulevard Albert I^{er}, F-54 000 Nancy, France
frederic.tixier@univ-lorraine.fr

Benoît Van den Bossche
Université de Liège, Service d'histoire de l'art et archéologie du Moyen Âge - Unité de recherches Transitions
Quai Roosevelt 1b, B-4000 Liège, Belgique
benoit.vandenbossche@uliege.be