

M. Pholien annonce à l'assemblée la reprise prochaine des excursions archéologiques, la première de ces excursions aura lieu vers la mi-mai et aura pour but Eupen, Baelen et Limbourg sous la conduite de M. le comte de Borchgrave.

Communication de M. le doyen Fréson :

« Les soldats de Villers-l'Évêque sous l'ancien régime ».

M. le doyen Fréson n'est pas seulement un fouilleur de villas romaines et de tombes, c'est aussi un fureteur d'archives et c'est le résultat de l'une de ses recherches dans les anciens registres paroissiaux de Villers qu'il nous livra avec toute l'érudition et toute la bonhomie que nous lui connaissons.

Villers, qui avait déjà donné des soldats aux Liégeois luttant contre leur prince-évêque Jean de Bavière, à la bataille d'Othée en 1408, fournit encore à la Révolution liégeoise de 1790 65 volontaires sur 750 habitants. Le général en chef des troupes liégeoises, Donckier de Donceel, fut même baptisé en l'église de Villers (1726).

Durant le XVII^e siècle, on relève les noms de 22 soldats au service soit des princes-évêques, soit des Hollandais, des Espagnols, des Français.

A noter spécialement : Gilles et Guillaume Jacquemin, François Hosset et Libert Collard au service des Vénitiens. Ils tombèrent tous les quatre au siège fameux de Vienne en 1683.

M. le président félicite et remercie M. le doyen Fréson de sa très intéressante communication et attire l'attention de l'assemblée sur tout l'intérêt que présente l'étude des petites archives.

L'ordre du jour étant épuisé la séance est levée à 6 heures et demie.

INVENTAIRE ARCHÉOLOGIQUE DE L'ANCIEN PAYS DE LIÈGE

La croix de Kemexhe

Sous l'ancien régime, le chapitre de Saint-Jean l'Évangéliste à Liège était possesseur de la seigneurie de Kemexhe.

C'est vraisemblablement à la libéralité de ce chapitre que l'église paroissiale de la localité devait de posséder la remarquable croix dont vient de s'enrichir notre Musée archéologique. L'acquisition, dûment autorisée par les pouvoirs publics, a été réalisée aux frais de l'Association des Amis des Musées de l'Institut archéologique. C'est surtout à Messieurs Jules Dumont, le doyen Ernest Fréson et Georges Petit qu'est due l'heureuse issue de cette opération.

Cette croix avait échappé à l'attention des organisateurs de l'Exposition de l'art de l'ancien pays de Liège, en 1881, mais figura, en 1905, à l'Exposition de l'art ancien au pays de Liège (1). Les regrettés Joseph Destrée et Sylvain Balau la décrivent soigneusement. Elle fut, en 1924, présentée aux visiteurs de l'Exposition de l'art ancien au pays de Liège qui eut lieu à Paris (2).

Le comte Joseph de Borchgrave d'Altena a, depuis, consacré une étude très fouillée aux émaux qui la décorent (3).

Ainsi se marque l'importance de cette œuvre d'art (Planche I).

La croix mesure, en hauteur, 0 m. 415. Sa largeur est de 0 m. 303. Elle a été découpée dans une plaque de cuivre sur les bords de laquelle a été fixée, au moyen de rivets, une moulure dont la partie plane est décorée d'un quadrillé gravé orné, de distance en distance, de perles.

A l'extrémité des bras, cette moulure vient buter contre une plaque rectangulaire, également en cuivre, ornée d'un émail et sertie d'un grènetis.

Primitivement, la base devait être prolongée par une broche qui était attachée derrière la croix, où elle a laissé des traces, par des rivets qui traversaient la plaque émaillée. Après la disparition de cette broche qui servait à fixer la croix sur un pied, on a sectionné, des deux côtés, la moulure sur une longueur de 0 m. 015 à 0 m. 020, et on l'a remplacée par des bouts de moulure plus plats, et non ornementés, en laiton. Sur une hauteur d'environ 0 m. 07, a été ainsi obtenue une surface aplatie qui pouvait aisément être introduite dans une fente pratiquée dans un support, où disparaissait la plaque d'émail inférieure, ainsi qu'en témoigne l'usure dont elle a souffert.

En examinant la face postérieure de la croix, on peut noter d'intéressants détails sur les procédés de travail de

(1) *Exposition de l'art ancien au pays de Liège. Catalogue général, 1905*, numéro 278.

(2) *Exposition de l'art ancien au pays de Liège, Paris, 1924*, numéro 28.

(3) J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Les émaux de la croix de Kemexhe* (*Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. V (1935), pp. 305-309).

l'époque. L'artisan avait tracé à la pointe, sur la plaque de cuivre, des traits délimitant le profil de la croix. Ceux-ci se retrouvent sur le carré central. D'autre part, pour éviter toute erreur, à chacun des endroits correspondant à l'emplacement des plaques émaillées, on avait eu soin de graver l'une des lettres A.B.C.D. qui devaient figurer au verso de chacune de ces plaques. Toutes ces traces de la fabrication disparaissaient sous la couche d'or qui recouvrait entièrement la croix, et dont elle a gardé bien des vestiges. Jusqu'en ces derniers temps, ceux-ci étaient voilés par un enduit bronzé que je ne sais quel barbare y avait étendu au pinceau.

* * *

Les pères de l'église n'avait point manqué de mettre en rapport avec les événements de la vie du Christ les passages de l'Ancien Testament où ils en découvraient l'annonce. L'art des catacombes est nourri de ces rapprochements.

Un contemporain de Charlemagne, Walafried Strabo, dans un ouvrage intitulé « La glose ordinaire », systématisa cette doctrine. Cette œuvre connut un succès durable.

Il était donc courant d'admettre que dans l'Ancien Testament, se trouvaient des préfigures des épisodes de l'existence du Sauveur.

Par une étrange anomalie, cette source féconde demeura presque totalement inconnue aux artistes pendant la plus grande partie du moyen-âge. Ce ne fut que vers le milieu du XII^e siècle que ce symbolisme s'épanouit et vivifia les arts en enrichissant considérablement le répertoire de ceux qui les cultivaient.

Dans l'un des remarquables ouvrages qu'il a consacrés à l'art religieux en France, Emile Mâle (1) dont je résume la doctrine, a fait honneur à Suger d'avoir proposé ces thèmes aux artistes. Ceux, grâce à qui ils connurent une fortune extraordinaire, étaient des orfèvres lotharingiens que Suger

(1) E. MALE, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1922, chapitre V.

avait appelés à Saint-Denis. L'Allemagne accueillit le symbolisme sous la forme que Suger lui avait imprimée.

J'ajoute que nos régions mosanes continuèrent, au XIII^e siècle, à en assurer le succès, et, moins cultivé au siècle suivant, il retrouva la vogue au XV^e et au XVI^e siècle.

N'oublions pas que, quand il est question, pour le XII^e siècle, de l'Allemagne, au point de vue artistique, c'est surtout de la région rhénane, voisine de nos contrées, qu'il s'agit.

Par contre, et je cite ici Mâle, « chose curieuse, c'est en France que le symbolisme a laissé, au XII^e siècle, le moins de traces ».

Il faut avouer, noterai-je, que cette constatation est assez troublante. Ainsi donc, Suger appelle à Saint-Denis des artistes lotharingiens, leur indique tout ce qu'on peut tirer, au point de vue plastique, du symbolisme. Ils rapportent, dans leur pays, cette doctrine. Grâce à eux, elle rayonne dans les régions voisines, mais, semence jetée dans un sol stérile, en France même, elle s'étiole.

Ces orfèvres lotharingiens sont nos artistes mosans Godefroid de Claire et ses aides. Si Suger a recours à eux, c'est donc qu'ils peuvent lui apporter ce qu'il ne trouve point sur place : une connaissance parfaite de la technique de l'émail, une main-d'œuvre de choix, dira-t-on. N'est-ce que cela ? J'avoue que j'en doute, et sans vouloir pousser plus avant ici, l'examen de ce problème, je note que Godefroid de Claire se trouvait, dans son pays, en relation avec un théologien qui était bien capable de l'instruire dans cette science où, d'après Mâle, Suger l'aurait guidé. Ce serait alors au célèbre Wibald de Stavelot que serait due l'expansion du symbolisme. Né en 1097, il disparaît le 19 Juillet 1158, après une existence extraordinaire au cours de laquelle il avait fait montre pour les œuvres d'art destinées à enrichir la maison du Seigneur d'un zèle aussi grand que pour l'étude de la science (1).

(1) S. BALAU, *Etude critique des sources de l'histoire du pays de Liège au moyen-âge*, pp. 399-406. — J. BASTIN, *Wibald, abbé de Stavelot et Malmedy, du Mont-Cassin et de Corbie*, Verviers, 1931.

Godefroid de Claire, se rendant à l'appel de Suger, n'emportait point seulement, j'en suis convaincu, ses outils. Dans ses bagages, il avait serré des dessins, des croquis traduisant des formes nouvelles de l'art. En un mot, c'était l'enseignement de Wibald qu'il allait porter à l'abbaye parisienne.

Sans doute, la théorie que j'esquisse ici, devrait être solidement établie, mais j'ai tenu à l'indiquer.

Le lecteur aura senti combien elle satisfait mieux la logique que celle que Mâle a si brillamment développée, et où l'on voit Suger requérant des artistes étrangers pour leur faire appliquer les théories du symbolisme auxquelles il a donné des formes concrètes, puis, après leur départ, ces théories cessant d'être vivantes au lieu même où elles avaient vu le jour, tandis que les artistes lotharingiens les rapportent dans leur pays d'origine où elles vont connaître une splendide efflorescence.

Qui ne sent combien cette façon d'envisager les faits laisse de prise au doute ?

On comprendrait beaucoup mieux que Suger aurait fait venir Godefroid de Claire et ses aides parce qu'il avait appris que, sous l'impulsion de Wibald, ces artistes avaient réalisé des œuvres vraiment neuves. Et ceci concorde avec le fait que c'est précisément au moment où l'orfèvre arrive à Saint-Denis, que ces idées y trouvent leur expression plastique.

Suger perfectionna peut-être sur certains points le symbolisme que Godefroid mettait en œuvre, et l'inculqua à d'autres artistes travaillant sous sa direction. Après sa mort et le départ de Godefroid de Claire et de son équipe, ces théories ne trouvèrent plus grand succès à Saint-Denis, ni dans le restant de la France.

Par contre, elles continuèrent à fleurir dans la région mosane où elles avaient pris naissance, et où Godefroid de Claire était revenu exercer son art. C'est lui qui, au dire de Von Falke et de Frauberger, auxquels s'est rallié Mâle, devient le maître de l'orfèvre Frédéric de Cologne, et lui transmet les enseignements que j'attribue à Wibald.

Ceux-ci se retrouvent dans les œuvres de Nicolas de Verdun dont Mâle ne manque point de faire un « orfèvre français », oubliant qu'à ce moment, Verdun était inclus dans l'empire germanique, et ne fut réuni à la France qu'en 1552, en même temps que le restant de la Lorraine, vestige de l'antique Lotharingie dont avait fait partie notre contrée.

*
* *

Voyons comment s'exprime le symbolisme sur la croix de Kemexhe.

Le Christ qui y est attaché rappelle le sacrifice du Calvaire, cause et gage de la rédemption. C'est donc de ce sacrifice que nous trouverons sur nos émaux, des anticipations, des préfigures tirées de l'Ancien Testament (Planchell) (1).

Celui qui occupe la partie supérieure du montant (hauteur 0 m. 051, largeur 0 m. 077) dépasse en largeur la dimension de la croix. Pour lui donner place, on a eu soin de réserver une plus grande largeur à cette partie de la croix.

Nous voyons sur cet émail, une représentation du serpent d'airain, aux deux côtés duquel sont figurés, à mi-corps, Moïse et Aaron (2). Conformément à la coutume qu'avaient nos orfèvres, chacun des personnages est désigné par son nom. Dans certains cas, une courte inscription précisait le sens de la scène.

Le corps vert-bleu ponctué de rouge du serpent d'airain, est posé, enroulé horizontalement, sur une colonnette. Sa tête est dirigée vers Moïse. La colonnette trapue est formée d'une base rectangulaire bleue et blanche sur laquelle porte un congé vert-jaune. Le fût blanc et bleu placé entre deux tores rouges porte un chapiteau vert et jaune que somme un tailloir blanc et bleu.

Cette répartition des teintes des émaux a été fort soigneusement indiquée par le comte de Borchgrave. Décrivant d'une façon complète, la croix, je ne puis cependant

(1) Les émaux sont reproduits sur cette planche dans l'ordre où ils figurent sur la croix.

(2) *Nombres*, XXI, 6-9.

me dispenser de la reprendre, et j'en profiterai pour la compléter sur de menus points de détail.

Sur sa tunique aux tons bleus, Moïse (MOYSES) porte un manteau où le bleu se marie au vert et au jaune. De la main droite, il indique le serpent d'airain, tandis que sa main gauche, recouverte d'un pli du manteau, soutient les tables de la loi.

La robe blanche d'Aaron (ARON) est en partie cachée par un manteau vert-jaune qu'attache une agrafe rouge où brillent deux points blancs. Sa main droite se présente de face, le pouce écarté. En sa main gauche, est la verge fleurie.

Les deux personnages ont un large nimbe bleu cerclé de blanc, mais tandis qu'Aaron porte une sorte de calote blanche et bleue à bordure rouge ponctuée de blanc, les longs cheveux de Moïse sont divisés au sommet de la tête par une raie.

L'un et l'autre sont barbus, ainsi d'ailleurs que tous les personnages masculins qui figurent sur nos émaux.

A l'extrémité droite de la traverse, est figuré un épisode de la vision d'Ezéchiel. L'homme vêtu de lin que Dieu lui fit voir, marque d'un tau le front des habitants de Jérusalem qui gémissaient et qui souffraient de toutes les abominations qui se faisaient au milieu d'eux, (hauteur : 0 m. 063 ; largeur : 0 m. 049) (1).

Cet homme, semblable à Aaron (SIMILIS AARON), a la tête couverte d'un turban jaune et vert. Sa robe de lin se nuance de bleu. A son côté droit, une écritoire est attachée. Il en tient une autre dans la main gauche. Toutes deux sont remplies de sang. Il y trempe le calame avec lequel il trace le signe prophylactique sur le front d'un habitant de Jérusalem debout devant lui dans une attitude respectueuse. Sa tunique où le vert, le jaune, le bleu et le rouge se marient, est enrichie, vers le bas, d'une bordure rouge à points bleus munie de deux liserés blancs. Un deuxième Hébreu, caché presque entièrement par le premier, est vêtu

(1) *Ezéchiel*, IX.



PLANCHE I. Croix de Kemexhe.
(Musée archéologique liégeois)

(Chronique archéologique, XXX (1939))



PLANCHE II. Émaux de la croix de Kemexhe.
(Musée archéologique Itégeois)

(Chronique archéologique, XXX (1939)

d'une robe bleue. Tous deux sont nu-tête de même qu'un troisième dont on aperçoit le haut du visage.

En pendant à cette scène, à l'extrémité opposée du bras de la croix, est représenté un Hébreu traçant au linteau de sa demeure le tau (SIGNVM TAV) qui la protégera (hauteur : 0 m. 063 ; largeur : 0 m. 050) (1).

Les murailles de la maison sont formées de briques bleues claires et bleues foncées. Les chambranles de la porte bleus et blancs sont surmontés d'un linteau triangulaire jaune et vert. Des tuiles imbriquées bleues claires et bleues foncées couvrent le toit délimité par une corniche jaune et verte. Par la porte ouverte, on voit l'intérieur bleu foncé de la maison. Sur le seuil, est l'agneau immolé dont le sang coule dans un bol blanc.

L'Hébreu porte de la main gauche un autre bol du même genre, également rempli du sang vermillon de la victime, et du calame qu'il tient de la main droite, il dessine la lettre tau. Sa robe est verte et jaune. Sur sa tête est posé le bonnet pointu caractéristique des Juifs, bleu et blanc.

A la base de la croix, se voient Elie et la veuve de Sarepta (hauteur : 0 m. 051 ; largeur : 0 m. 064) (2). Comme Moïse et Aaron, tous deux sont représentés à mi-corps, tandis que sur les autres émaux, les personnages apparaissent presque en pied. Le prophète (HELIAS), nimbé et vêtu d'une robe, semble tenir de la main gauche un des bois que place, en forme de croix, la pauvre veuve (MVLIER DE SAREPTA), et de l'autre esquisse un geste de bénédiction. La femme a la tête couverte d'un voile qui rejoint sa robe. Celle-ci est dessinée de telle sorte qu'elle paraît avoir le bras gauche soutenu par une écharpe nouée sur son épaule.

De cet émail, le bleu presque seul a subsisté, et l'état dans lequel il nous est parvenu nous fait saisir le procédé de la fabrication. Les nuances qui marquaient les détails, et accentuaient le modelé venaient se superposer à une

(1) *Exode*, XII, 21-28.

(2) *III Rois*, XVII, 10-12.

couche de fond. Ces nuances ayant ici disparu par l'effet de l'usure, cette couche se fait voir presque partout.

Chacune des quatre scènes est encadrée d'un large trait bleu et blanc. Comme elles entouraient la figure du Christ, il est naturel, ainsi que je l'ai dit, qu'elles se rapportassent toutes quatre au sacrifice du Calvaire.

De même qu'en regardant le serpent d'airain, les Hébreux qui avaient été mordus par les serpents brûlants échappaient à la mort et guérissaient, de même celui qui s'adressera à Jésus crucifié ne subira point la mort éternelle.

Les Hébreux marqués au front, du signe que traçait l'envoyé du Seigneur et ceux qui marquaient aussi d'un signe leur demeure, furent épargnés par la vengeance divine. De même seront sauvés, par la vertu du sang de l'agneau divin, ceux qui traceront sur eux le signe de la croix où s'accomplit son sacrifice.

C'est au moyen du sang d'une victime immolée que les Hébreux devaient dessiner une marque dont la Bible ne détermine point la nature, mais à laquelle les commentateurs, pour accentuer le rapprochement avec le sacrifice de la croix, ont donné la forme de la lettre grecque tau, qui, en capitale, est celle de notre capitale T, c'est-à-dire une croix potencée.

Le rapprochement avec l'épisode de la veuve de Sarepta est plus subtil encore. Le texte sacré se borne à dire qu'elle ramassa deux morceaux de bois pour cuire du pain pour elle et son fils. En croisant ces bois par leur milieu, on obtint une allusion à la croix.

* * *

Le comte de Borchgrave, en rassemblant une abondante documentation, a établi des rapprochements prouvant que les épisodes figurés sur les émaux de la croix de Kemexhe se rencontrent, avec des analogies frappantes, sur d'autres émaux dus à Godefroid de Claire et à son école. Aucun doute ne peut subsister.

Nos émaux, il les date de la période 1150-1170 et les attribue à « un disciple du grand orfèvre », à « un artisan

inférieur à son maître ». Je souscris volontiers à son sentiment s'il indique que ces émaux sont inférieurs à certains autres que l'on donne à Godefroid de Claire ou qui sont certainement de sa main. Mais il a pu se faire aussi que, dans son atelier et sous sa direction, aient été réalisées des œuvres qui n'atteignaient pas toutes la même perfection. Nous connaissons trop mal les habitudes de travail du temps pour ne pas nous montrer, en ce domaine, d'une prudence extrême. Elle est aussi de mise en ce qui concerne la date des émaux d'un même groupe et leur position respective. Qui nous dit que certaines pièces moins réussies ne sont pas des essais d'un grand maître, antérieurs à ses plus purs chefs-d'œuvre, au lieu d'être des travaux de l'un ou l'autre de ses élèves ?



Le Christ qu'y avait attaché son créateur, a disparu de la croix de Kemexhe. Il a été remplacé, vraisemblablement à la fin du XIV^e siècle, par un autre Christ qui ne porte point de couronne, et dont les longs cheveux sont séparés par une raie médiane. Cette statuette, avant d'être dorée, avait été recouverte d'un enduit rouge destiné à fournir la couche de fond. Ce procédé est analogue à celui que mettaient en œuvre les artisans qui étendaient sur les pièces de bois destinées à recevoir une dorure, une préparation à base de bol d'Arménie qui donnait à l'or plus de chatoiement.

JOSEPH BRASSINNE.

Pourquoi le charbon se vend-il à Liège par charrette de 1800 K^{os} ?

Rechercher le motif pour lequel, à Liège, le charbon s'est vendu et se vend encore par charrette de 1800 k^{os}, alors qu'ailleurs cela ne se fait pas, tout en exposant comment le combustible se vendit au cours des temps, est le but de cette étude.