

### III - L'ART MOSAN

#### Un âge d'or

L'art mosan est fils de l'eau et du feu. L'eau, c'est d'abord la Meuse, ce fleuve omniprésent dans la configuration géographique du diocèse et de la Principauté de Liège comme dans l'esprit et le souvenir de ses riverains. Au milieu du XI<sup>e</sup> siècle, les chanoines de Maestricht emploient, pour se définir devant des Catalans qui les interrogent, une formule hautement significative : 'Certes, nous habitons Maestricht, mais nous buvons la Meuse'. Autrement dit, la ville qui est leur résidence importe moins que cette eau généreuse dans laquelle ils devinent, cachée mais active, la source de leurs énergies économiques et intellectuelles. Vers la même époque, un ancien écolâtre de Liège, Gozechin, trouve des accents à la fois didactiques et lyriques pour décrire le fleuve : 'Cette Meuse coule, généreuse par l'abondance des poissons qu'elle procure non seulement aux citadins mais aussi aux habitants du plat-pays; elle se prête au trafic des marchandises les plus variées et on peut l'utiliser pour toutes sortes de commodités'. Et de cette description objective, l'auteur passe à une personnification qui, à travers les réminiscences virgiliennes, traduit comme une passion charnelle à l'égard d'un être aimé et craint : 'Lorsque la Meuse assiste au banquet des dieux avec ses frères, les cours d'eau enfantés par les nuages, et qu'elle pénètre, déjà épuisée par de longs efforts, dans le palais de Junon avec le roi Eole et ses bourrasques, ce dernier la gorge de pluies et de neiges, et elle en sort complètement ivre. Rassemblant alors la masse de ses affluents comme une armée en

ordre de bataille, elle se déchaîne par tout le pays en flots grondants, comme une bacchante furieuse, renversant, emportant tout sur son passage'. Mais cinq siècles plus tôt le poète Fortunat évoquait avec une sorte de tendresse l'autre aspect de ce fleuve-roi. Dans l'expression 'Mosa, dulce sonans', il y a tout à la fois la saveur sensuelle des sifflantes lorsqu'elles passent entre les lèvres, le bruissement de la brise sur la surface liquide, le clapotis des remous, le halo sonore des cloches, les sonnailles des chevaux qui tirent les convois marchands.

**Le thème de l'eau.** Aussi n'est-il pas étonnant de rencontrer souvent ce thème de l'eau dans l'art mosan des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. Sa présence est évidemment prestigieuse dans les Fonts baptismaux de Notre-Dame de Liège, où la Meuse est assimilée au Jourdain. Dans les deux personnes de saint Jean-Baptiste et du Christ se trouvent d'ailleurs contenus les éléments primordiaux de l'art mosan — l'eau et le feu — puisque, suivant la parole du Précurseur, inscrite partiellement sur les flancs de la cuve, Jean baptise dans l'eau tandis que Jésus baptisera dans le feu.

Comme l'ont remarqué plusieurs commentateurs, dans la symbolique des douze bœufs qui représentent les douze apôtres, 'l'élan du fleuve qui réjouit la ville sainte' désigne en même temps la Meuse et Liège, la Jérusalem céleste et le fleuve de la grâce. En outre, dans cette iconographie du baptême, l'eau n'a pas seulement cette densité qui la soulève autour

des hanches du Christ comme un élément solide : elle est sans cesse rappelée par les termes mêmes des inscriptions : 'Ici la voix du Père dit : c'est lui. Un homme le lave, l'Esprit le remplit' — 'Voici la source de la foi. Pierre lave ceux que voici, et Jean ceux que voilà' — 'Jean lave ceux-ci, ensuite il montre Celui qui enlève les crimes du monde'. Le tout couronné par la formule baptismale : *'Ego te baptizo in nomine Patris et Filii et Spiritus sancti'*.

Parmi les thèmes les plus proches de cette liturgie baptismale figurent évidemment les représentations des quatre Fleuves du Paradis, le Géon, le Fison, le Tigre et l'Euphrate. On les rencontre souvent dans l'art mosan et, cela, dans les techniques les plus diverses. Un des plus beaux exemples est, sans nul doute, la plaque de métal repercé du Musée de Cluny, exécutée vers 1150-1170 et qui a dû servir de plat de reliure. Les personnifications des fleuves sont groupées autour de l'Agneau de Dieu. Ce sont des porteurs d'eau assis, le torse nu, qui, renversant leurs amphores, laissent couler un flot abondant que le métal doré colore de reflets blonds. Ils apparaissent déjà vers 1135, dans le retable, malheureusement perdu, de Saint Remacle à Stavelot où ils faisaient pendant aux quatre symboles des Évangélistes. On les retrouve, vers 1165, sous les couleurs vives de l'émail aux coins de la couverture de l'Évangélaire de Notger et ils agrémentent, sur le parchemin, la monumentale miniature de la Création dans le Flavius-Josèphe de Chantilly.

Une trentaine d'années plus tôt, vers 1135, un artiste inspiré par la leçon des Fonts baptismaux complète ou remanie la châsse que les chanoines de Celles-lez-Dinant avaient fait exécuter en l'honneur du patron de leur abbaye, saint Hadelin. Sur un des panneaux d'argent qui ornent un des longs côtés, se déroule une scène qui, plus que toutes les autres, illustre bien ce pouvoir que l'eau exerce dans les thèmes iconographiques de l'art mosan. La légende place un miracle obtenu par l'intermédiaire de saint Hadelin dans le Namurois, à Franchimont. Des moissonneurs travaillent dans un champ, sous un soleil



LES QUATRE FLEUVES DU PARADIS. *Cuivre gravé et doré. Liège, troisième quart du XI<sup>e</sup> siècle. H. 22,5 cm × L. 15 cm. Paris, Musée de Cluny. (Photo A.C.L.).*

ardent. La chaleur est d'autant plus insupportable qu'ils sont totalement privés d'eau et qu'ils risquent d'être frappés d'insolation. Dans cet état de détresse, ils recourent à saint Hadelin. Celui-ci s'agenouille à même le sol, adresse au Ciel une fervente prière puis enfonce son bâton pastoral dans le sol. Aussitôt, une onde fraîche jaillit et sa force est telle qu'elle creuse déjà un lit en bordure du champ où s'entassaient les gerbes de blé mûr.

L'orfèvre a choisi le moment où l'un des moissonneurs se courbe pour emplir son écuëlle. Un de ses compagnons s'émerveille tandis que sa faucille brille dans le soleil. Par la vertu du double miracle de l'art et de la photographie, le bâton de saint Hadelin se

dresse phosphorescent contre le ciel plombé de chaleur. D'autres avant moi ont célébré les éclatants mérites de cette scène, tout empreinte de grâce virgilienne. Et il n'est pas jusqu'à certains détails matériels de ces Géorgiques qui ne concourent à la beauté et à l'intérêt de l'ensemble : ainsi, ce récipient au bord ouvragé; ainsi, ces gerbes épaisses et courtes qui semblent indiquer que l'on coupait très haut le blé au XII<sup>e</sup> siècle, dans cette région de Wallonie.

Mais l'eau, ce n'est pas seulement la Meuse, ce ne sont pas seulement les centaines de ruisseaux et de rivelettes qui mêlent leur chant à la grande rumeur de la nature. L'eau, c'est aussi la Sambre, le principal affluent de la Meuse qui prolonge et accentue à l'ouest la grande transversale fluviale du pays mosan et de la

future Wallonie. Lorsqu'on examine l'histoire de la Sambre et de son bassin, on est tout de suite frappé par la densité et la richesse de son contenu culturel. De Lobbes à Floreffe, la rivière est un centre d'attraction économique et, par conséquent, religieux. Dès l'époque mérovingienne, l'abbaye de Lobbes affirme un rôle intellectuel que le système de l'Église impériale portera à son apogée tandis que Floreffe, à l'autre bout, étend progressivement son rayonnement, à partir de 1121, sur cinq abbayes, un prieuré, huit communautés de femmes, des hospices et des paroisses. L'activité artistique suit étroitement le destin des monastères de la Sambre : au prieuré d'Oignies, dans les abbayes de Lobbes, de Malonne, de Floreffe, miniaturistes et émailleurs, orfèvres créent des œuvres de haute qualité.

LE MIRACLE DE LA SOURCE. Panneau de la châsse de saint Hadelin. Argent repoussé. Vers 1130-1150. Visé, église Saint-Martin. (Photo A.C.L.).



Les historiens d'art ont d'ailleurs depuis longtemps noté que dans la courbe d'évolution de l'art mosan, de l'an mil à 1250, on constate un déplacement progressif des centres créatifs de la Meuse hutoise et liégeoise, vers la Sambre et jusqu'au bassin de l'Escaut, par l'intermédiaire de Nicolas de Verdun, de Jourdain de Malonne et d'Hugo d'Oignies, qui prennent la relève de la génération précédente des aînés, formée autour de Renier de Huy et de Godefroid de Huy. Il s'agit donc à la fois d'un art de Meuse et d'Entre-Sambre-et-Meuse qui préfigure, à quelques siècles de distance, les pôles artistiques de la Wallonie : Liège et le Hainaut.

Toute cette activité créatrice que l'on constate entre l'an mil et la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, a donc été rassemblée sous le terme générique d'art mosan à partir de 1882, grâce à la perspicacité d'un archéologue français Charles de Linas, mais le substantif 'mosan' (*le Mosan que je suis*) apparaît, à ma connaissance, pour la première fois sous la plume d'Adolphe Borgnet en 1856. Ce sont les promenades le long du fleuve qui ont incité ce savoureux et savant auteur à employer le terme. Comme on le voit, le fleuve est toujours présent dans la pensée et les écrits des Namurois, des Liégeois, des Hutois, des Dinantais. Et, vers 1125, lorsque Cosmas de Prague écrit la première histoire des Tchèques, cet ancien étudiant des écoles liégeoises assimile ni plus ni moins la Meuse à sa Muse.

**Le thème du feu.** Mais l'art mosan est aussi fils du feu. Par ses techniques d'abord. Dans le procédé de fonte à la cire perdue, qui a été décrit au début du XII<sup>e</sup> siècle par le moine Théophile et utilisé pour la création des Fonts baptismaux de Notre-Dame à la même époque, le feu agit pour calciner et fondre le cuivre, pour y mêler la calamine, pour substituer le métal en fusion à la forme de cire enduite d'argile et aboutir finalement à ce chef-d'œuvre de laiton aux colorations jaunâtres. Pour l'émaillerie, qui a fait la renommée de Godefroid de Huy et de son école entre 1145 et 1180, la pâte, formée d'oxydes et de

substances vitreuses et déposée dans les cavités de la plaque de métal, ne prend son éclat et sa solidité qu'après avoir subi l'épreuve du feu. Quant aux filigranes d'or et d'argent qui font la délicatesse des ouvrages d'Hugo d'Oignies, leur soudure ornée de poussière d'or étendue à la plume n'était efficace que si elle avait été soumise à l'action de la flamme. Enfin, la niellure, qui a été intimement associée à l'émaillerie dans l'ambon de Klosterneuburg, exécuté en 1181 par Nicolas de Verdun, ne peut pénétrer que par la cuisson dans les incisions pratiquées dans le métal. Fils du feu aussi, par le choix de certains thèmes iconographiques.

Dans l'admirable retable de la Pentecôte, datable du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, des flammes de cuivre doré se tordent en masse compacte dans l'empyrée où règne le Christ. Sous la voûte du ciel terrestre formée de plaques émaillées et de cabochons aux vives couleurs, d'autres flammes, celles de l'Esprit Saint, semblent échapper aux lois de la pesanteur puisqu'elles dardent leurs pointes ardentes vers le sol en même temps qu'elles donnent naissance aux rayons lumineux qui viennent éclairer l'entendement des apôtres. Sur un des médaillons émaillés du triptyque de la Sainte Croix de la Morgan Library de New York (1154-1158), le feu se dresse comme un arbuste de corail au moment où Hélène interroge les Juifs sur l'emplacement de la Vraie Croix. Ici, le feu apparaît comme un personnage du drame au même titre que l'impératrice et que le groupe, puisqu'il est surmonté de l'inscription IGNIS, afin que nul n'en ignore. Dans le pied de croix de Saint-Omer (1160-1175), réduction raffinée de la croix monumentale que Suger avait placée à Saint-Denis, le Feu est là, ornant le chapiteau de laiton, dans les bustes qui personnifient les quatre éléments.

Par sa destination, l'encensoir du Musée de Lille évoque évidemment les flammes et les fumées odorantes. Au sommet de ce globe de cuivre fondu et ciselé, un ange console et affermit de sa présence trois figurines qui ne sont autres que les jeunes Hébreux dans la

LA DESCENTE DU SAINT ESPRIT SUR LES APÔTRES. Partie centrale du retable de la Pentecôte. Cuivre repoussé et doré, émail champlevé. Vers 1160-1170. Paris, Musée de Cluny. (Photo A.C.L.).



ENCENSOIR DE RENIER. Fonte. Vers 1160-1165. H. 16 cm. Diam. 10,4 cm. L'inscription latine déclare: 'Moi, Renier, je donne cet encensoir en signe, afin que, à l'heure de ma mort, chacun de vous m'accorde semblable sépulture, et je crois que vos prières monteront à la face du Christ comme de l'encens' (trad. d'après Anton von Euw). Lille, Palais des Beaux-Arts. (Photo Giraudon, Paris).



HÉLÈNE, MÈRE DE CONSTANTIN, INTERROGEANT LES JUIFS SUR L'EMPLACEMENT DE LA VRAIE CROIX. Médaillon du triptyque de Stavelot. Vers 1140-1150. Émail champlevé. New York, Pierpont Morgan Library. (Photo Pierpont Morgan Library, New York).





**GÉDEON DEVANT LA TOISON — MOÏSE DEVANT LE BUISSON ARDENT.** Miniature de l'Évangélaire d'Averbode. Vers 1165-1180. Suivant Louis Réau 'la toison est le sein de la Vierge ensemencé par le Saint-Esprit' et le Buisson ardent 'l'image de la Vierge qui porte en elle la flamme du Saint-Esprit sans brûler du feu charnel'. Liège, Bibliothèque de l'Université, ms. 363, fol. 16 v°. (Photo Bibliothèque de l'Université de Liège).

**ÉLIE DANS LE CHAR DE FEU.** Panneau de l'ambon de Klosterneuburg (Vienne) exécuté en 1181 par Nicolas de Verdun. Émail champlévé. Abbaye de Klosterneuburg, près de Vienne (Autriche).



fournaise dont l'histoire nous est contée par le prophète Daniel.

La miniature apporte, elle aussi, sa contribution à ce répertoire thématique. Un des témoignages stylistiquement les plus précieux est offert par l'illustration de l'Évangélaire d'Averbode (1165-1180). Pour préfigurer la maternité virginal de Marie, le théologien qui a inspiré l'artiste a choisi, à côté de la toison de Gédéon, l'épisode biblique bien connu qui raconte l'apparition de Dieu à Moïse sous la forme d'un buisson ardent. Le feu s'est solidifié en forme d'amande et ne consume pas le feuillage verdoyant au milieu duquel se produit l'apparition divine.

Mais c'est sans doute Nicolas de Verdun qui, dans l'ambon de Klosterneuburg, donne au feu le maximum de puissance suggestive, grâce à l'emploi de rehauts rouges dans cette association de bleu et d'or qui confère au chef-d'œuvre son harmonie chromatique. Le char de feu d'Elie, la Descente du Saint-Esprit, l'apparition de Dieu à Moïse sur le Mont Sinaï, sont autant d'occasions de mêler les flammes à l'éclat velouté des émaux de base. Le texte même, qui sert de commentaire, insiste d'ailleurs sur cette incandescence : *Helias in curru igneo, Ignea lex digne Moysim succendit igne* (Elie dans son char de feu — la Loi de feu enflamme Moïse de son feu).

Tout au long de son histoire et de son évolution, l'art mosan transportera à travers ses créations les reflets glauques des eaux sacrées et l'ardeur compacte de la flamme. Après avoir indiqué ces constantes iconographiques et techniques, il convient maintenant de retracer cette histoire et cette évolution, tout au moins dans leurs lignes générales.

## UNE PRISE DE CONSCIENCE

De l'Exposition de l'Art ancien au Pays de Liège à l'Exposition Rhin-Meuse, que de chemin parcouru en quatre-vingt-dix ans! Le catalogue de la manifestation de 1881 indique

sur la couverture que l'exposition a lieu à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'indépendance nationale, et le règlement liminaire précise que 'le but de l'exposition est de réunir tous les objets dont le travail pourra faire connaître le développement des arts dans l'ancien pays de Liège'. On est donc parti d'une optique 'principautaire', car on a bien soin d'insister à l'article 5 sur le fait que l'exposition ne comprend que 'des objets de fabrication liégeoise ... antérieurs à la réunion de la principauté à la France'.

Mais cette volonté régionaliste ne pouvait évidemment s'exprimer que dans le cadre de l'unité nationale. Dans son introduction historique, Joseph Demarteau n'hésite pas à déclarer que Jérusalem a été conquise 'par le sang belge et l'or liégeois'. Du point de vue de l'art, le même auteur établit un bilan qui consacre l'existence d'un art original même s'il n'est pas encore nommé. Notons, cependant, que le chanoine Reusens, même s'il évoque la propagation du goût de l'orfèvrerie en Belgique, dès les premières années du XI<sup>e</sup> siècle, emploie l'expression 'émaux mosans' pour caractériser une production qui, selon lui, ne constitue d'ailleurs qu'une variété des émaux rhénans. C'est sans nul doute ce passage qui a inspiré Charles de Linas lorsqu'il utilisera, en 1882, le terme d'"art mosan" dans *L'Art et l'industrie dans la région de la Meuse belge* pour désigner une création spécifique que ses devanciers rattachaient à 'l'orfèvrerie belge', sans aucun correctif régional.

C'est également à l'occasion d'un nouvel anniversaire de l'indépendance nationale — le 75<sup>e</sup> —, et sous la même appellation d'*Art ancien au Pays de Liège* que s'ouvre en 1905 une exposition qui prend le relais de la précédente. Dans le catalogue, Godefroid Kurth rédige une introduction historique dans laquelle il rappelle que 'ce petit État (liégeois) a même eu son art national : le travail des métaux'. Quant à Joseph Demarteau, il a assimilé les leçons du chanoine Reusens et de Charles de Linas. C'est pourquoi il tient à poser la question : 'Qu'entendra-t-on ici par *art mosan* ou *art liégeois*?' Il y répond en ces termes : 'Celui

qui s'est développé sur les bords de la Meuse, dans ce diocèse et dans cette principauté, différents l'un de l'autre par leur étendue, par leurs frontières, par leurs enclaves, mais placés sous l'autorité religieuse ou politique du même chef, et dont Liège fut à la fois le centre constant, la ville épiscopale et la capitale princière'. Et il conclut de manière significative : 'Dans ce passé, plongent les racines de tout ce qui s'épanouit aujourd'hui au soleil des bords mosans ... Notre passé est assez beau pour que nous gardions pleine confiance en l'avenir : Wallons ou Flamands, conservateurs traditionnels des principes chrétiens qui ont créé, élevé, soutenu l'art de nos pères, travailleurs modernes épris du progrès nous portons tous, jusque dans le sang de nos veines, assez d'éléments de conservation et d'initiative pour vivre notre vie propre : ne redoutons que ce qui pourrait donner ouverture à ces divisions sauvages, au renouvellement de ces invasions de l'étranger dont nous avons tant pâti autrefois : restons nous-mêmes et restons unis!'

Paroles doublement prophétiques et révélatrices neuf ans avant la guerre mondiale et sept ans avant la Lettre au Roi de Jules Destrée! Entretemps, le volumineux ouvrage d'Otto von Falke et de Heinrich Frauberger, paru en 1902, avait affermi l'existence d'un art typiquement mosan de l'orfèvrerie. Aussi est-ce avec la certitude d'être compris que Joseph Brassinne pouvait donner comme titre 'L'art mosan' à l'ouvrage posthume et monumental de Jules Helbig. Celui-ci s'était d'ailleurs expliqué très clairement sur le choix de ce terme. Il écrit, sans que nous puissions adhérer totalement aux idées qu'il exprime : 'L'art n'est que la manifestation du génie et de l'esprit d'une nation. C'est peut-être son expression la plus délicate, la plus sincère, la plus gracieuse. C'est une sorte de langue universelle qui a des idiomes divers, mais qui tous expriment des sentiments, des pensées, répondant au caractère même d'une race et d'un peuple. C'est ainsi que nous comprenons le caractère de l'art mosan. L'art mosan que nous nous proposons d'étudier, par un fait étrange, pendant

longtemps n'a pas eu dans l'histoire des beaux-arts, droit de cité. Il n'a pas été admis dans les traditions des écrivains d'art qu'il y ait un art mosan. C'est un savant français, décédé il y a peu d'années, Charles de Linas, qui a été le premier, je crois, à faire admettre le mot et à étudier la chose ... Il se servit du mot comme d'une expression toute naturelle et ne sollicita nullement du public un brevet d'invention. Assurément cet art existait; ses produits existaient; ils étaient là, multiples, riches, brillants, monuments du travail d'une suite de siècles; le mérite des artistes qui les ont créés est incontestable: ils sont dignes d'admiration et d'étude'.

Ces propos enthousiastes furent repris en 1909 avec force et avec plus de rigueur scientifique par Marcel Laurent, fondateur de l'enseignement de l'histoire de l'art médiéval à l'Université de Liège. Selon lui, grâce aux travaux de Jules Helbig et de von Falke, 'il ressort qu'au moyen âge, l'originalité mosane fut bien plus grande qu'on ne le pensait ... Il apparaît que le pays meusien ne fut point tant tributaire, mais qu'aux frontières de l'Empire, avec sa double population latinisée ou restée germanique, le long d'un fleuve qui reflétait à la fois les influences gallo-romaines et les traditions barbares, il eut au moins jusqu'à l'époque gothique une originalité qui tenait également à la qualité du métier et aux particularités de la conception'.

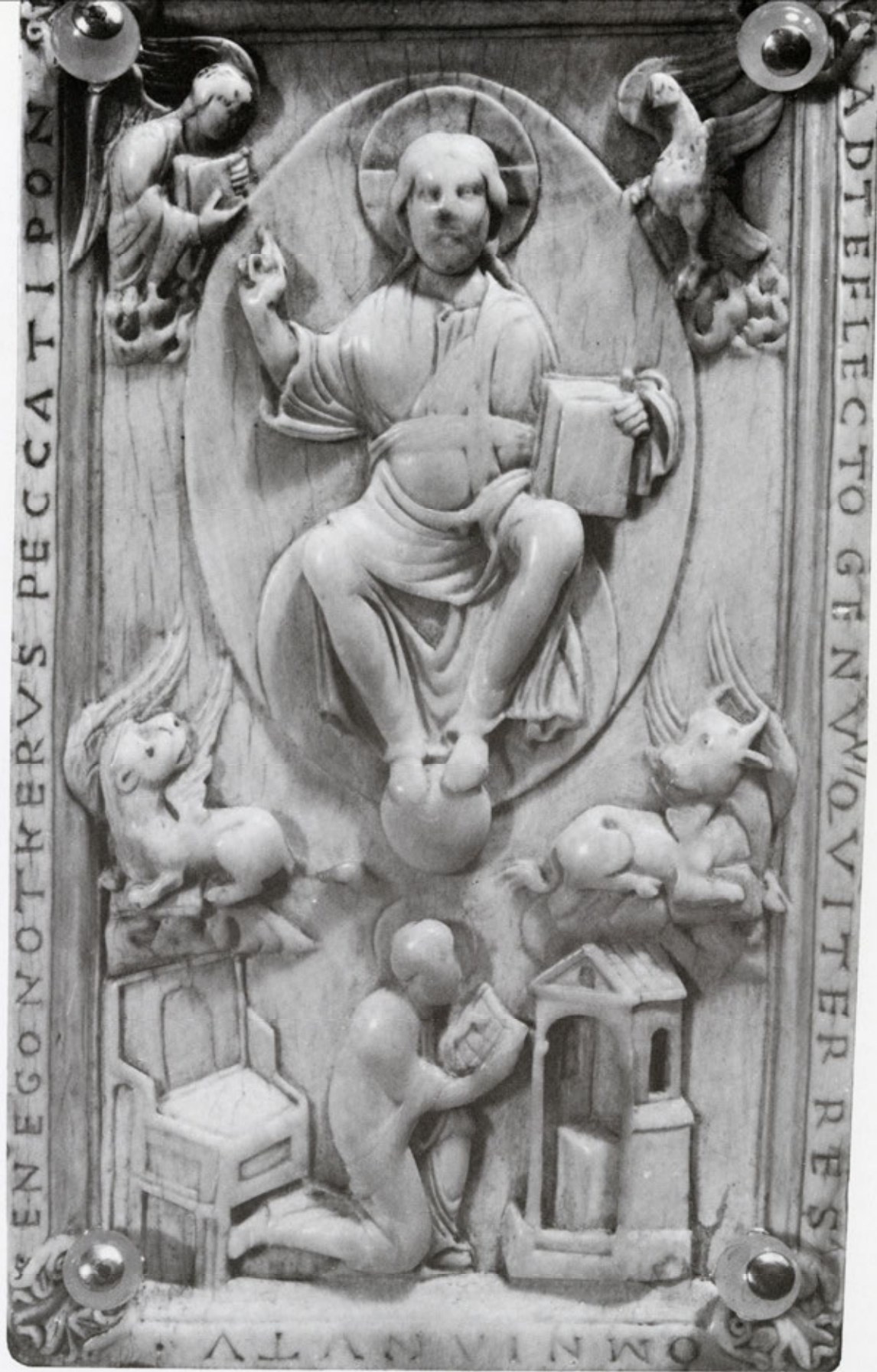
Ce qui frappe dans cette étude où le savant archéologue traçait des voies fécondes de recherche, c'est d'une part l'utilisation de plus en plus fréquente du terme 'wallon' appliqué aux grands artistes mosans, et d'autre part, une limitation de plus en plus nette de l'aire chronologique de l'art mosan au moyen âge, du X<sup>e</sup> siècle à la période gothique, alors que ses devanciers avaient prolongé l'extension de l'art mosan jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.

La guerre de 1914-1918 vint provisoirement interrompre cette prise de conscience d'une originalité artistique de la vallée de la Meuse moyenne. Elle reprit à l'occasion d'une nouvelle exposition, qui se situait nettement sous

le signe de l'amitié franco-liégeoise. Cette manifestation eut lieu à Paris en 1924 et s'intitulait comme les précédentes : *L'Art ancien au Pays de Liège*. A lire la belle introduction rédigée par Marcel Laurent, on s'aperçoit que les années de guerre lui ont permis de mûrir et de préciser sa pensée. En rappelant le caractère mi-wallon, mi-flamand de l'ancienne Principauté de Liège, le savant historien, corrigeant sur ce point Jules Helbig, a soin d'insister sur le fait que 'on ne voit pas, au demeurant, que la dualité des races ait exercé sur la production artistique du pays une notable influence, du moins pendant le moyen âge'. Pour lui, 'l'effort est collectif, de tendance unanime'. Dans cette harmonie préétablie, on ne peut pas ne pas percevoir, sous la plume de Marcel Laurent, l'influence d'un patriotisme belge renaissant après la victoire de 1918, au moment où il est normal que l'on fasse la part égale à ce qui est wallon et à ce qui est flamand. Cependant, lorsqu'on relit, dans la même introduction, le chapitre relatif à l'art mosan, on s'aperçoit que tous les exemples cités — à l'exception de Verdun et de Maestricht — appartiennent à la Meuse wallonne. Un peu plus loin, le comte Joseph de Borchgrave d'Altena et le chanoine Joseph Coenen unissent leurs efforts et leur érudition pour affiner la spécificité de l'art mosan, déjà cernée par Marcel Laurent. Pour eux, l'art mosan naît avec l'Ivoire de Notger, à la fin du X<sup>e</sup> siècle, et il perd ses caractères propres lorsqu'apparaît, entre 1272-1298, la chasse française de Sainte-Gertrude de Nivelles. La génération postérieure des savants et des chercheurs adoptera ce cadre chronologique cohérent comme elle choisira, pour le même art mosan, une extension géographique axée fortement sur la Meuse, le bassin de son cours moyen limité en amont par la localité lorraine de Verdun et, en aval, par la ville aujourd'hui hollandaise de Maestricht, mais appartenant jadis au diocèse de Liège et, par moitié, à sa principauté.

La célébration du centenaire de l'indépendance nationale vit éclore à Liège, en 1930, une exposition calquée sur les précédentes,





L'ÉVÊQUE DE LIÈGE NOTGER AGENOULLÉ AUX PIEDS DU CHRIST SIÉGEANT EN MAJESTÉ.  
Ivoire. H. 19 cm × L. 11 cm. Vers 980-1000. Liège, Musée Curtius. (Photo A.C.L.).

non seulement par le choix des œuvres rassemblées mais aussi par son titre. Dans ce dernier cependant, à la dénomination traditionnelle '*L'Art de l'Ancien Pays de Liège*', on ajoute '*et des anciens Arts wallons*'. Par rapport à ceux qui l'avaient précédé, le catalogue de 1930 marque un recul : aucun avant-propos ne vient commenter la sélection des objets rassemblés. Joseph Brassinne signe une courte introduction générale où il justifie notamment le titre de cette manifestation :

'Il serait erroné de croire que ces appellations : art flamand, d'une part, art wallon, d'autre part, répondent à une réalité concrète ... (La frontière linguistique) n'a jamais plus divisé les régions où les diverses formes de l'art se sont épanouies que les principautés nées du démembrement de l'empire carolingien. Si l'art des Flandres et du Brabant peut revendiquer comme ses fiefs certaines régions de Wallonie, il ne pourrait prétendre que son hégémonie se serait exercée sur la province actuelle du Limbourg ... En rapports constants avec sa capitale, les diverses contrées de la Principauté de Liège lui envoyaient leurs artistes, comme elles en subissaient l'influence, et ces échanges perpétuels ont conféré à l'art de l'ancien Pays de Liège une physionomie bien particulière. Une appellation tirée du fleuve qui traverse tout l'Est de la Belgique, appellation aujourd'hui consacrée, convient admirablement à cet art mosan, harmonieux mélange du génie wallon et du génie flamand'.

Héritière naturelle de ses devancières la triple Exposition de Liège, Paris, Rotterdam organisée en 1951-1952 revêtit un tout autre caractère. Par son titre d'abord : c'est la première fois qu'une manifestation culturelle utilisait le titre *Art mosan et Arts anciens du Pays de Liège*. Par son esprit ensuite. Sous l'impulsion vigoureuse et lucide de Jean Lejeune, l'exposition s'articule suivant deux grandes périodes de l'histoire liégeoise : l'âge du diocèse, à quoi correspond l'art mosan, de la fin du X<sup>e</sup> siècle au milieu du XIII<sup>e</sup>, l'âge de la principauté, dans lequel s'inscrivent les arts anciens

du Pays de Liège, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. De fait, 'tant que les évêques de l'Église liégeoise ont pu maintenir une certaine cohésion dans le diocèse, que traversait et qu'unissait la Meuse, l'expression d'*art mosan* peut géographiquement convenir ... Mais serait-il prudent de l'employer encore lorsque le diocèse s'est définitivement fragmenté en pays qui subissent et créent leur destin particulier? ... Comment dès lors, réserver à Liège et à son pays l'exclusivité de l'art mosan?'

On ne pouvait mieux dire. De son côté, François Masai tentait de mieux situer l'appellation de style ou d'art mosan, par des exemples pris dans le domaine de la miniature. 'Par le va-et-vient perpétuel, entre maisons d'une même congrégation, de personnes, d'idées et de livres, les vieilles frontières ecclésiastiques s'effacent, d'autres unités historiques — donc archéologiques — les supplantent ou, du moins, s'y superposent ... Quand on parle de livres mosans, il faut distinguer soigneusement entre une acception purement géographique (le livre réalisé dans un scriptorium de la région mosane), et le sens stylistique. S'il est indubitable que certains livres de luxe du diocèse se distinguent par un style particulier — lequel en raison du lieu de production mérite bien d'être qualifié de mosan — il serait dangereux d'en induire que tout livre exécuté dans la région mosane est, en ce sens, un témoin du style mosan'.

Il était légitime que cette vaste exposition qui exaltait le rôle de la Meuse se transportât à Rotterdam, où le fleuve se jette dans la mer, et en France où ce dernier prend naissance. A Paris, cette manifestation, d'un caractère nouveau, provoqua un très vif intérêt, qui se prolongea lors d'un Colloque en février 1952. Dans une alerte préface, Lucien Febvre affirma tout uniment : 'Des temps carolingiens jusqu'au milieu du XII<sup>e</sup> siècle, il n'y eut guère en Europe occidentale de foyer d'art plus brillant que le foyer mosan'. Probablement entraîné par cet enthousiasme, un érudit d'habitude plus circonspect et plus clairvoyant, Elie Lambert, inséra dans le programme des communications un exposé sur la



**RELIQUAIRE DE LA VRAIE CROIX.** Vers 1181. Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame. Cuivre gravé, champlevé, émaillé et doré. H. 0m.285 × L. 0m.220. 'A toi, Tongres, Liège donne en gage d'amour ce signe du Sauveur, bois pour tous vénérable.'. Cette inscription, placée le plus près de la relique, prouve que ce précieux reliquaire a été exécuté en réparation des pertes que Gérard, comte de Looz, avait fait subir à Tongres en 1180.

**CROIX-RELIQUAIRE.** Vers 1160-1175. Londres, Victoria and Albert Museum. Cuivre gravé, émaillé et doré. H. 0m.665 × L. 0m.415. Cette œuvre contient les principaux symboles typologiques du sacrifice du Christ: le Serpent d'Airain, la veuve de Sarepta, l'inscription du Tau, et l'Agneau divin, le tout surmonté par la bénédiction de Jacob à Benjamin et Manassé.

chronologie de la cathédrale de Tournai qui laissait supposer que cet excellent historien de l'art n'avait pas compris la distinction essentielle entre art scaldien et mosan.

Plus perspicaces, les Polonais connaissaient bien, grâce aux travaux de Marian Morelowski, ce que l'art de la vallée de la Meuse moyenne avait apporté à leur pays aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles. La présence de deux dignitaires ecclésiastiques originaires de Malonne sur les sièges épiscopaux de Plock et de Wroclaw au XII<sup>e</sup> siècle ne constituait qu'un des aspects de cette pénétration pacifique. Meurtris par la guerre, il était, d'autre part, normal que les historiens polonais insistent sur l'importance de cette implantation romane et wallonne pour faire pièce à la colonisation germanique abhorrée. C'est dans ce climat d'amitié culturelle que le gouvernement de la République populaire de Pologne prit l'initiative de remettre solennellement à la Ville de Liège, en 1955, le moulage de la porte de Gniezno, dans l'encadrement duquel on décèle, en effet, des traces évidentes de l'influence mosane.

Les expositions de 1951-1952 portaient donc leurs fruits. Elles avaient, en outre, rapproché deux savants dont la compétence était complémentaire. Jean Lejeune et Hermann Schnitzler conçurent très tôt le projet d'organiser une confrontation de l'art mosan avec l'art rhénan. Mais ce n'est qu'en 1972 que ce souhait put être réalisé grâce à l'équipe des conservateurs du Schnütgen-Museum de Cologne, animée par le professeur Anton Legner. Il est inutile d'insister sur l'importance didactique de cette grandiose manifestation qui attira les foules à Cologne et à Bruxelles : elle permit de faire le point de nos connaissances sur les relations artistiques entre le Rhin et la Meuse du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle et d'ouvrir la voie à de nouvelles recherches. Ainsi que l'a suggéré Marcel Durliat, une autre confrontation devrait avoir lieu, qui établirait les connexions de l'art mosan avec l'art français. En attendant, les autorités italiennes ont accueilli, en 1973, à Rome et à Milan, une exposition des *Tesori dell'arte mosana*. Si les rédacteurs du catalogue ont été trop souvent trahis par les

défaillances de la typographie, ils ont eu la satisfaction de contribuer à faire mieux apprécier une province artistique trop peu connue des Romains mais familière aux Milanais. Cette revue, forcément très rapide, des manifestations qui se sont déroulées de 1881 à 1973 fait apparaître une prise de conscience progressive de l'originalité de l'art mosan et des liens étroits qui l'unissent aux provinces limitrophes de l'art roman. Dans le domaine de l'édition, il faut signaler la publication d'un ouvrage collectif en 1961, mais qui n'incluait pas l'architecture. Si les exemplaires hors-commerce portent bien le titre d'*art mosan*, la page de couverture des autres ne parle que de *l'Art roman dans la Vallée de la Meuse*. Cette nuance est significative : elle montre que, pour certains éditeurs, le label 'art mosan' ne paraissait pas encore rentable. Le beau petit volume que Félix Rousseau a publié en 1942 et 1970 n'a pas eu besoin de ce subterfuge. On y trouve, expliqué de façon nette et précise, ce que contient et signifie l'art mosan. Son extension géographique couvre l'ancien diocèse de Liège, ses limites chronologiques s'étendent de la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle au dernier quart du XIII<sup>e</sup>, sa période de splendeur correspond à l'apogée du système politique de l'Église impériale. On peut ajouter que, dans leur écrasante majorité, les centres de mécénat et de diffusion artistique se situent dans la partie romane du diocèse. L'art mosan prépare donc lointainement l'art wallon des Temps modernes, comme il précède la magnifique floraison de l'art flamand. Nous allons maintenant en suivre le destin.

## UNE ÉVOLUTION

Aux origines de l'art mosan, vers 980, se place un chef-d'œuvre : l'*Ivoire de Notger*. Il symbolise, dans des dimensions réduites, deux caractéristiques fondamentales de l'art mosan, qui est d'être à la fois d'Église et d'Empire. La dynastie ottonienne a jeté les bases d'un système qui consiste à placer à la



L'ÉVANGÉLISTE MATTHIEU. Miniature de l'Évangélaire de Saint-Laurent de Liège. H. 33 cm × L. 26 cm. Liège, deuxième quart du XI<sup>e</sup> siècle. Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 18383, fol. 84 v<sup>o</sup>.

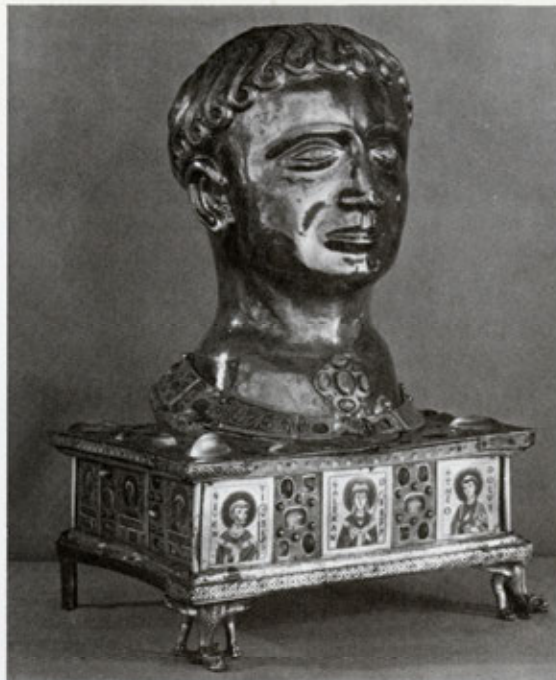
tête des évêchés des dignitaires totalement voués à sa cause, exécuteurs fidèles et quelquefois rigoureux de sa volonté. L'évêque Notger est un de ceux-là. On le saisit cependant ici dans une attitude d'humilité, agenouillé à la fois devant la divinité entourée du tétramorphe et un sanctuaire que l'on peut identifier avec l'église paroissiale de Saint-Adalbert, dépendant de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste de Liège. La comparaison faite par Suzanne Collon-Gevaert avec une miniature représentant l'évêque Bernward d'Hildesheim, contemporain de Notger, justifie cette interprétation, d'autant plus vraisemblable que l'évêque tient en main un rouleau de parchemin qui doit correspondre à la charte de fondation du sanctuaire. Par l'ample douceur de ses volumes, l'œuvre a tous les caractères du style ottonien vers l'an mil, un style ottonien qui puise largement dans le trésor des formules carolingiennes. L'*Ivoire des Trois Résurrections* (Liège, vers 1030-1050) sacrifie plus à l'anecdote, une anecdote admirablement mise en page grâce aux éléments architectoniques et végétaux du décor. A la même époque, le somptueux *Évangélaire* de Saint-Laurent de Liège est orné de miniatures dues à deux artistes qui, à travers les différen-

ces de manière, se conforment au canon ottonien. L'un schématise l'anatomie et le drapé, l'autre, en soulignant fortement les plis et les ombres, rivalise avec un travail d'orfèvrerie. Tous les deux impriment à leurs œuvres un accent à la fois majestueux et expressionniste. De son côté, l'auteur du frontispice du *Grégoire de Nazianze* de Stavelot (vers 1020-1030) exploite avec maîtrise les ressources d'un dramatisme qui fait du feuillet de parchemin où s'inscrit son dessin comme une scène de théâtre, où la terre et le ciel se rejoignent dans un dialogue tendu et passionné.

A la fin du XI<sup>e</sup> siècle, le *Christ en majesté* de la *Bible monumentale* de Stavelot va puiser son étonnant pouvoir de suggestion dans une tradition ottonienne où les influences byzantines sont dominantes. Et l'on arrive ainsi, par étapes progressives, au miracle préparé par un siècle de maturation artistique, aux *Fonts*

LE CHRIST EN MAJESTÉ. Miniature de la Bible de Stavelot. H. 58 cm × L. 38 cm. Stavelot, 1097. Londres, British Museum, Add. ms. 28106-07.





CHEF-RELIQUAIRE DU PAPE ALEXANDRE. Argent repoussé et en partie doré, émail champlévé, perles et pierres, bronze. H. 44,5 × L. 23,5 cm. Stavelot, 1145. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire. (Photo A.C.L.).

DESSIN DU RETABLE DE SAINT REMACLE À STAVELOT. H. 1m,05 × L. 1m,05. XVII<sup>e</sup> siècle (reproduisant une œuvre datable de 1135-1150). Ce chef-d'œuvre de l'art mosan, dont il ne reste que deux médaillons et des fragments d'inscription, a été commandé pour l'abbaye de Stavelot par Wibald (1130-1158). Bruxelles, Archives générales du royaume (Dépôt des Archives de l'État à Liège). (Photo A.C.L.).



baptismaux de Notre-Dame, église paroissiale-mère de Liège. Cependant, même si l'on perçoit que l'œuvre est le résultat logique et merveilleux d'un effort séculaire, elle continue d'étonner par son caractère d'exception. Lorsqu'on a célébré la virtuosité technique qui préside à l'exécution de l'œuvre, l'harmonie de ses proportions, le classicisme de son style, on a tout dit et on n'a rien dit. Il faut encore souligner l'extraordinaire richesse de son programme iconographique, l'assimilation des influences antiques et byzantines, la beauté de l'épigraphie, le rythme aéré des compositions, la perfection et la souplesse des formes qui laissent loin derrière elles celles des chefs-d'œuvre, pourtant représentatifs, de la même époque. Aussi n'est-il pas étonnant que les historiens d'art français aient contesté une datation précoce de l'œuvre. De Robert de Lasteyrie en 1929 à Marcel Durliat en 1973, leur scepticisme s'exprime nettement, malgré les mises au point objectives de Marcel Laurent. Il ne peut y avoir cependant, n'en déplaise au savant spécialiste de l'art méridional, de 'révision déchirante'. En effet, la datation inscrite dans la période de 1107 à 1118 est fermement attestée par une source contemporaine dont on n'a aucune raison de suspecter le témoignage. Quant à l'auteur, son identité, révélée par la *Chronique de 1402*, est confirmée par une mention contenue dans une charte épiscopale de 1125 : il s'agit de l'orfèvre Renier de Huy, qui place ainsi son nom au premier rang de la lignée des grands orfèvres mosans.

La leçon de ce génie artistique se prolongera dans d'autres œuvres monumentales : le *Retable de la Pentecôte* du Musée de Cluny, la *châsse de saint Hadelin*, datable des environs de 1135-1150.

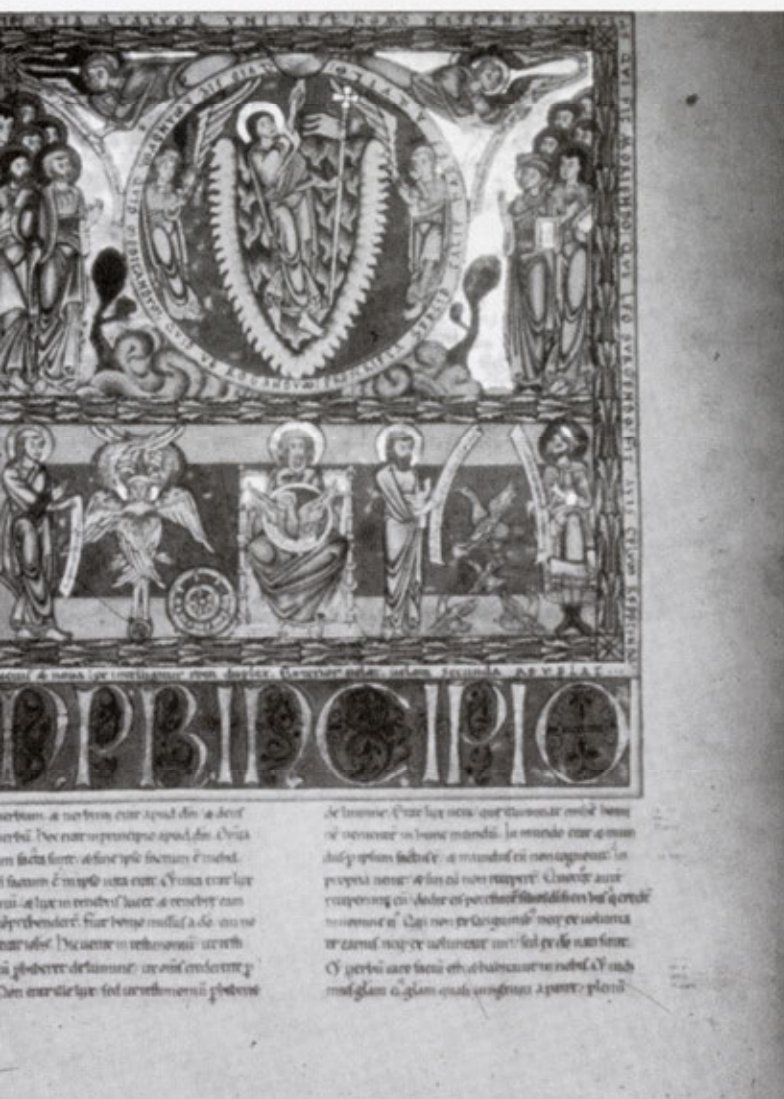
Peu après cette date, un autre grand orfèvre manifeste une activité tellement débordante qu'on ne peut lui attribuer la paternité de toutes les œuvres où l'on reconnaît la marque de son style. Godefroid de Huy est très probablement cet orfèvre G. avec qui Wibald, abbé de Stavelot et conseiller des souverains germa-



TRIPTYQUE-RELIQUAIRE DE LA SAINTE-CROIX. Argent repoussé et estampé, bronze, émail champ-levé. H. 13,6 cm × L. 54,8 cm. Liège, vers 1160-1170. Cette œuvre vient d'être magistralement restaurée par les soins de l'Institut royal du Patrimoine artistique. Liège, église Saint-Croix.







LA TRANSFIGURATION. Miniature de la Bible de Floreffe. H. 47,5 cm × L. 33,2 cm. Vers 1150-1170. Ce chef-d'œuvre de la miniature mosane est superbement illustré de miniatures dont la richesse iconographique et la densité spirituelle sont exceptionnelles. Londres, British Museum, Add. ms. 17737-38.

PIED DE CROIX. Bronze fondu doré, émail champlevé. H. 31,5 cm × L. 29,5 cm. Vers 1170. Il constitue la réduction de la croix monumentale que Suger, abbé de Saint-Denis († 1151) avait commandée à des artistes mosans. Saint-Omer, Musée de la Ville. (Photo A.C.L.).

niques, entretenait une correspondance empreinte de familiarité. Marie-Madeleine Gauthier, qui a suivi la carrière de l'orfèvre de 1145, date de sa première œuvre connue, à sa mort en 1174, a résumé en termes excellents le style qui doit être celui de Godefroid de Huy, à travers le triptyque de la Morgan Library de New York :

'La concision du style, la densité et la clarté des formes circonscrites dans les médaillons émaillés annoncent un maître. Sa palette, éclatante et suave pourtant, se distingue par un beau grenat transparent ... Dans l'ivresse de la couleur contrôlée par la ligne éclate le génie d'un artiste jeune, en pleine possession de moyens exceptionnels'.

Par rapport à Renier de Huy, Godefroid introduit, en effet, à profusion le chatoiement des émaux dans les reflets du métal. Le *chef-reliquaire du pape Alexandre*, le *retable de saint Remacle*, le *bras-reliquaire de Charlemagne*, le *triptyque de la Vraie Croix* de Liège sont autant d'œuvres de qualité où l'on peut reconnaître la main souveraine de l'orfèvre. De son rayonnement, son école ou son atelier participent le *Pied de Croix de Saint-Omer*, les plaques du Louvre et du Musée de Nantes, le *parement de Croix* du British Museum, la plaque de la *Pentecôte* des Cloisters à New York. En marge de cette filiation directe prennent place des ateliers tributaires de l'influence de Godefroid de Huy tout en mettant en œuvre un accent personnel : ainsi l'autel portatif exécuté, comme les œuvres principales de Godefroid, pour l'abbaye de Stavelot.

En même temps que l'émaillerie mosane se développe, et gagne le marché international où elle concurrence et 'surclasse' — c'est le terme même de Marie-Madeleine Gauthier — l'émaillerie limousine sur le plan artistique, les miniaturistes décorent les livres liturgiques des établissements ecclésiastiques mosans suivant des procédés qui sont étroitement apparentés à ceux de l'orfèvrerie et de l'émaillerie. Cette interdépendance des techniques est tellement forte, entre 1150 et 1180, qu'on a pu supposer, à la suite de François Masai, que des orfèvres avaient pu exécuter eux-mêmes



APPARITION DE L'ANGE À SAINT JOSEPH — RETOUR D'ÉGYPTE. Miniature d'un fragment de *Psautier mosan*. H. 24,9 cm × L. 15,2 cm. Vers 1150-1170. Ces feuillets nous offrent une succession d'images ayant pour thème l'Ancien et le Nouveau Testament. Leur style est comparable à celui d'autres œuvres mosanes comme le vitrail de Châlons-sur-Marne, l'autel portatif de Stavelot, le retable de saint Remacle à Stavelot, la châsse de saint Hadelin. Berlin. Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, ms. 78 A 6.

l'illustration de ces manuscrits au gré des commandes de grandes abbayes ou permettre à des miniaturistes l'utilisation de modèles élaborés par eux. L'influence conjuguée du travail du métal et de l'émaillerie est visible dans la monumentale *Bible de Floreffe* (vers 1150-1170) en deux volumes, qui groupe autour d'elle le *feuillelet Wittert*, l'*Évangélaire d'Averbode*, le *petit Évangélaire de la Bibliothèque royale de Belgique*, le *feuillelet du South Kensington Museum de Londres*, les *Sermons*

de *saint Bernard et de Gueric de Tournai* (vers 1160-1170). Ce dernier manuscrit, qui contient une vie de saint Monon, patron du chapitre ardennais de Nassogne, peut servir de lien avec les illustrations nombreuses des *Dialogues de saint Grégoire*, de la Bibliothèque royale de Belgique, à la verve anecdotique inépuisable, ainsi qu'avec le *Psautier mosan* du Kupferstichkabinet de Berlin. J'ai dit ailleurs que ce fragment constituait, en quelque sorte, le commun dénominateur des œuvres mosanes les plus représentatives, qu'elles appartiennent aux arts du métal ou à la technique picturale; d'autre part, il se situe, par son style, à mi-chemin entre Godefroid de Huy et Nicolas de Verdun.

Plus peut-être que celui de Renier ou de Godefroid de Huy, le nom de Nicolas de Verdun a une audience internationale. Cette réputation, le troisième grand orfèvre mosan la doit au fait que sa première œuvre datée se trouve dans les faubourgs de Vienne, sa dernière châsse à Tournai, et que l'on a cru pouvoir déceler les traces de sa collaboration dans la châsse des Rois Mages à Cologne. Il

AMBON DE KLOSTERNEUBURG. Plaques de cuivre décorées d'émaux champlevés. Cet ensemble, achevé par Nicolas de Verdun en 1181, a été transformé en retable au XIV<sup>e</sup> siècle. (Photo Schnütgen-Museum, Cologne).



faut aller à l'abbaye de Klosterneuburg, s'engager dans son cloître obscur et déboucher soudain dans une salle inondée de lumière pour percevoir l'extraordinaire rayonnement de l'ambon que l'orfèvre venu de Lorraine a exécuté en 1181, dans des harmonies d'or et d'azur rehaussé de flammes et de sang. Outre leur intérêt esthétique, ces panneaux émaillés nous offrent un programme théologique d'une extraordinaire ampleur puisqu'il rassemble la représentation d'épisodes mystérieusement associés avant la Loi, sous la Loi, et sous la Grâce. Quant à la châsse de Tournai, achevée en 1205, elle annonce déjà la grande statuaire du XIII<sup>e</sup> siècle. Avec Nicolas de Verdun, l'art mosan s'engage résolument dans les voies du gothique universel en même temps qu'il pénètre de son style l'art scaldien. De fait, on l'a déjà souligné, depuis l'an mil jusqu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle, on constate un glissement géographique à l'intérieur même de l'art mosan. Jusqu'aux environs de 1180, la production est fortement centrée sur Liège, Huy, leurs prolongements hesbignons, namurois ou ardennais, représentés par les grandes abbayes qui exercent un mécénat actif. Vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, le pôle se déplace vers l'Ouest, vers la Sambre, grâce, entre autres, à l'action de la maison comtale de Hainaut.

Hugo d'Oignies, le quatrième et dernier des grands orfèvres mosans, est un homme d'Entre-Sambre-et-Meuse. Exceptionnellement doué, il 'chante Dieu par son art' et dédaigne résolument les effets monumentaux pour se livrer tout entier à une imagination décorative qui courbe les rinceaux, mêle les filigranes délicats, multiplie les guillochages, avec une éblouissante virtuosité. Aux extrêmes de son art se situent la coupe aux lignes pures et dépouillées du *calice de Gilles de Walcourt* (vers 1228-1230) et la bordure des plats de l'*Évangélaire* datable de la même période. Entre les deux, se situent les phylactères au revers desquels l'artiste a creusé les figures dont les souples draperies ont déjà le style de celles de Villard de Honnecourt, de Chartres et d'Amiens.

**CALICE DE GILLES DE WALCOURT.**  
Argent doré et niellé. H. 19 cm × L. 15 cm.  
Vers 1228-1230. C'est pour son frère Gilles de Walcourt qu'Hugo d'Oignies a exécuté ce calice dont le pied est orné des figures niellées du Christ, de la Vierge, de saint Jean l'Évangéliste, de saint Jean Baptiste et de six apôtres. Namur, Trésor des Sœurs de Notre-Dame.



L'orfèvrerie mosane poursuit d'ailleurs sa course vers la France. On le voit bien à la châsse de saint Georges et sainte Ode d'Amay (entre 1230-1245), à celle de saint Eleuthère de Tournai (1247), au polyptyque-reliquaire de la Vraie Croix de Floreffe (après 1254) et même à la châsse de saint Remacle de Stavelot, qui, vers 1270, conjugue l'héritage mosan avec l'influence germanique et le style français. Ce dernier sera définitivement victorieux avec la précieuse châsse de Sainte-



**LE BAPTÊME DU CHRIST.** *Détail de la châsse de Notre-Dame de Tournai, achevée en 1205 par Nicolas de Verdun. Argent repoussé et doré. Comme l'a observé Hermann Schnitzler, cette œuvre annonce directement la sculpture des grandes cathédrales françaises de Chartres et d'Amiens. Tournai, cathédrale. (Photo A.C.L.).*



**TÊTE DE SAINT-JACQUES.** *Détail de la châsse de Stavelot. Vers 1270. Certains éléments de cette œuvre ont une noblesse qui reflète encore la grande tradition de l'art mosan. Stavelot, basilique. (Photo A.C.L.).*



**ÉVANGÉLIAIRE DE HUGO D'OIGNIES.** *Argent, partiellement doré, repoussé, estampé et gravé, filigranes et pierreries. Vers 1228-1230. Les plats de ce manuscrit sont ornés d'une Crucifixion et d'un Christ en majesté. Hugo d'Oignies s'est représenté offrant son œuvre à Dieu. Namur, Trésor des Sœurs de Notre-Dame. (Photo A.C.L.).*

**CHASSE DE SAINT ELEUTHÈRE.** *Argent repoussé et doré. H. 87 cm × L. 1,15 m. Achevée en 1247, cette châsse s'inspire directement comme l'a bien montré Suzanne Colton-Gevaert, de la châsse de Notre-Dame de Tournai, exécutée en 1205 par Nicolas de Verdun. Tournai, Cathédrale. (Photo A.C.L.).*

Gertrude de Nivelles, dont les sculptures et reliefs aujourd'hui mutilés sont une des plus belles fleurs du gothique français, à travers l'art raffiné de Jacquemon de Nivelles, de Colars de Douai et de Jacquemon d'Anchin, qui la firent épanouir entre 1272 et 1298.

Les chapitres suivants évoqueront d'autres aspects fondamentaux de l'art mosan. C'est en me souvenant de la belle affiche des expositions de Rome et de Milan, reproduisant un médaillon émaillé du trésor de la collégiale de Huy, que j'ai voulu planter l'Arbre de Vie de l'art mosan sur une terre qui va devenir, quelque temps plus tard, la terre de Wallonie.

Jacques STIENNON



## ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'essentiel de la bibliographie est contenu dans les *Indications bibliographiques* figurant aux pp. 299-307 de *Art mosan aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*. Textes et commentaires de S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE et J. STIENNON, Bruxelles, 1961, in-4°. On en complétera les données par le monumental ouvrage de M.-M. GAUTHIER, *Émaux du moyen âge occidental*, Fribourg, 1972, 443 pp. in-4° (bibliographie aux pp. 425-439) et les deux volumes de *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Köln, 1972-1973, in-4°. On y ajoutera D. DEPELSEMAKER, *Art mosan (950-1250). Arts du métal: essai de bibliogra-*

*phie*, mémoire de fin d'études présenté à l'Institut provincial liégeois d'études et de recherches bibliothéconomiques, Liège, 1974-1975, 106 pp., 402 n<sup>os</sup> (manuscrit dactylographié), et, pour la miniature, l'article que j'ai consacré à *La miniature mosane*. Dans *le monde du symbole et des concordances*, dans *Les Dossiers de l'archéologie*, n° 14, 1976, pp. 116-125. Pour le reste, on se reportera aux orientations bibliographiques contenues dans les chapitres suivants, relatifs à différents aspects de l'art mosan.