

## EXPOSÉ

# « En Liège » vers 1400 l'orfèvre Henri de Cologne, Hubert van Eyck et Claus Sluter

par Pierre Colman  
Membre de la Classe

### Henri de Cologne

« Et connoy une des filles do dit Waltier... qui est... mariée à Liège à maistre Henry de Colongne, l'orfèvre, qui en at planteit d'enfans » écrit Jacques de Hemricourt, dans *Le Miroir des nobles de Hesbaye*, à propos de Wautier de Moges, écuyer, fils de Rauson, seigneur de Warfusée et de Henripont<sup>1</sup>. La dame se prénomme Oude, alias Oudon. Le mariage a été situé aux alentours du 9 avril

Abréviations et sigles :

IRPT: *Inventaris roerend patrimonium Onze-Lieve-Vrouw-Geboorte basiliek Tongeren*, Tongres, 2004.

Laatgotische: Cat. exp. *Laatgotische beeldsnij kunst uit Limburg en grensland*, Saint-Trond, 1990.

PAQUAY 1904: J. PAQUAY, *Aperçu historique sur le trésor de l'église Notre-Dame à Tongres*, dans *Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*, t. 22, 1904, p. 107-168.

PAQUAY 1911: J. PAQUAY, *L'église Notre-Dame à Tongres*, dans *Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*, t. 29, 1911, p. 81-275 (réédité la même année avec un autre titre, *Monographie illustrée de la collégiale Notre-Dame à Tongres*, et une pagination qui remplace 78 par 1, et ainsi de suite).

*Die Parler: Die Parler und der schöne Stil unter den Luxemburgern*, 3 vol., Cologne, 1978.

SAT, OLVK: STADSARCHIEF TONGEREN, *OLV Tongeren Kapittel*.

THYS: Ch.-M.-T. THYS, *Le chapitre de Notre-Dame à Tongres*, 3 vol., Anvers, 1888 et 1889.

<sup>1</sup> *Œuvres de Jacques de Hemricourt*, t. 1, éd. C. de Borman et A. Bayot, Bruxelles, 1910, p. 54; voir aussi p. 286 (homonyme?) et t. 2, éd. C. de Borman et E. Poncelet, Bruxelles, 1925, p. 307.

1376; mais sans preuve<sup>2</sup>. Allié de la sorte à un noble lignage, Maître Henri était à n'en pas douter un orfèvre de premier plan.

Sa carrière s'est déroulée en grande partie sous le règne calamiteux de Jean de Bavière, dit «Jean sans Pitié». En 1407, au plus fort des troubles qui déchirent la capitale épiscopale, il a fuit pour se réfugier à Maastricht, tout comme l'élu. Il s'est donc rangé parmi ses partisans<sup>3</sup>. Plus heureux que beaucoup d'autres, il a eu la vie sauve. Il mourra beaucoup plus tard, sans doute peu après le 28 octobre 1431, date de son testament; sa richesse y est manifeste; les témoins, trois de ses «cousins», sont fort loin d'être de basse extraction<sup>4</sup>. La tombe des époux dans l'église Sainte-Foi, hors des remparts de Liège, était ornée d'armoiries<sup>5</sup>.

Diverses œuvres de sa main, restées jusqu'à présent anonymes, sont parvenues jusqu'à nous, mon propos est de tenter de l'établir.

Le sac de Liège par les soudards de Charles le Téméraire en 1468 a réduit à néant, ou peu s'en faut, les chances de repérer dans la ville ainsi martyrisée des pièces d'orfèvrerie du temps de Jean sans Pitié. L'attention se centre sur un beau reliquaire-ostensoir<sup>6</sup> qui

<sup>2</sup> E. PONCELET, *Les orfèvres de la cathédrale Saint-Lambert de Liège*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, t. 26, 1935, p. 118, n.1.

<sup>3</sup> *Chronique de Jean de Stavelot*, éd. Ad. Borgnet, Bruxelles, 1861, p. 110. – G. XHAYET, *Réseaux de pouvoir et solidarités de parti à Liège au Moyen Âge (1250-1468)*, Genève, 1997, p. 276. – St. DE MOFFARTS D'HOUCHEENÉE, *Les commissaires de la Cité de Liège*, t. 1 (1424-1511), Liège, 2005, p. 130 et 304.

<sup>4</sup> J. YERNAUX, *Les de Cologne, artistes liégeois aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, dans *Chronique archéologique du pays de Liège*, 23, 1932, p. 63-65; «il mourut très vieux» écrit l'auteur sans justifier son assertion. Voir aussi J. YERNAUX, *Les grands orfèvres liégeois du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, t. 34, 1948, p. 43. L'acte est conservé (ARCHIVES DE L'ÉTAT À LIÈGE, *Échevins de Liège, Convenances et testaments*, 1434-1436, f<sup>o</sup> 28); il a gravement souffert de l'incendie qui a ravagé le dépôt à la fin de la seconde guerre mondiale. Un Henri de Termogne, échevin de Saive, a été repéré en 1422 (R. VAN DER MADE, *Inventaire analytique des chartes de l'église Saint-Georges en Rioul à Huy*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège*, t. 44, 1964, p. 141); il se confond sans doute avec l'un des témoins. Le décès a été situé en 1405, assurément par erreur (PONCELET, *o. c.*, p. 118, avec une référence devenue inutilisable).

<sup>5</sup> L. NAVEAU DE MARTEAU et A. POULLET, *Recueil d'épithaphes de Henri Van den Berch*, Liège, 1925, n<sup>o</sup> 673, avec une note mal inspirée. Un fragment de dalle funéraire du XV<sup>e</sup> siècle a été photographié en 1957 dans le jardin du presbytère (KIK-IRPA A114483); on y déchiffre laborieusement «PRIE POR ELLE»; elle couvrirait donc les restes d'une femme.

<sup>6</sup> J. HELBIG, *L'art mosan*, t. 2, Bruxelles, 1911, ill. p. 154: «XIV<sup>e</sup> siècle». – Cat. exp. *Art mosan*, Liège, 1951, n<sup>o</sup> 444 et pl. LXXIII: «XV<sup>e</sup> siècle». – Cat. exp. *Liège et Bourgogne*, Liège, 1968, n<sup>o</sup> 142: «XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle». L'exposition

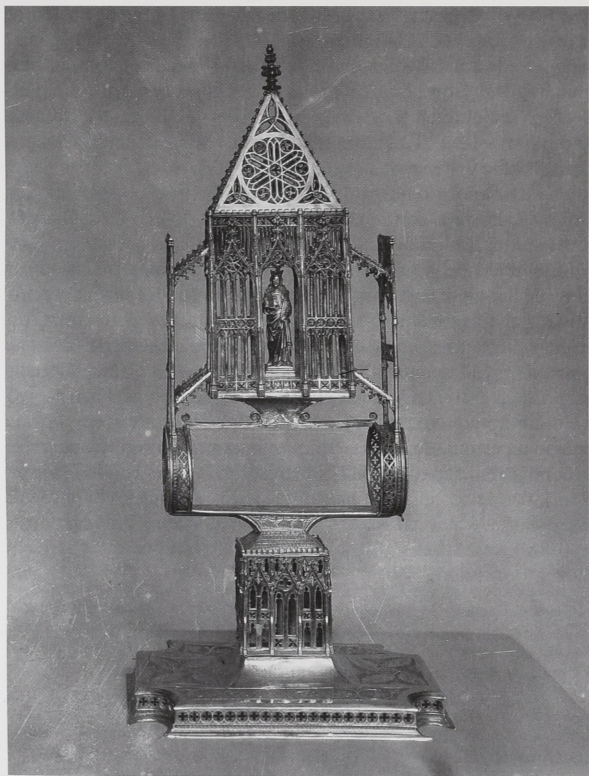


Fig. 1. – Reliquaire-ostensoir, attribué ici à Henri de Cologne, vers 1400, argent coulé, ciselé, doré et gravé, h. 46. Liège, Musée d'art religieux et d'art mosan. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.

regroupait autour du fameux reliquaire de Charles le Téméraire (n° 149) trois dizaines d'objets, dont deux seulement sont au poinçon de Liège (n° 134 et 145) et dont plusieurs sont étudiés ici (n° 129 et 136-142); Henri de Cologne n'est mentionné nulle part; son existence était à peine connue du responsable de la section... moi-même. – J.-J. BOLLY et D. SOUMERYN-SCHMIT, *Répertoire photographique du mobilier des sanctuaires de Belgique. Canton de Liège 2*, Bruxelles, 1982, p. 52-53 (« m. XIV<sup>e</sup>-d. XV<sup>e</sup> »). – J. M. FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Munich, 1982, p. 196 et fig. 81 : (Liège affecté d'un ?, milieu du XIV<sup>e</sup> siècle).

provient de l'église Saint-Jacques et a été mis en dépôt au Musée d'art religieux et d'art mosan (fig. 1). S'agit-il d'un travail liégeois? Son lieu de conservation à l'époque actuelle fournit tout au plus une fragile présomption. Sa provenance supposée mérite plus d'attention si c'est bien le couvent des croisiers de Liège, Mais quelle preuve en a-t-on? La statuette qu'abrite le dais ne représente pas sainte Odile de Cologne, chère aux croisiers, mais bien, par l'effet d'une confusion fréquente, sainte Odile d'Alsace, beaucoup plus connue: des yeux sont en effet figurés sur le livre qu'elle tient. Et cette statuette n'est pas ancienne.

Les objets de ce genre ne peuvent être datés avec précision sur base de l'analyse de leur style, et ne peuvent être localisés avec certitude que s'ils sont marqués de poinçons dûment répertoriés. C'est donc sur d'autres bases qu'une attribution à Henri de Cologne pourrait prendre appui, d'autant plus que d'autres orfèvres liégeois pourraient entrer en ligne de compte<sup>7</sup>. Le même type d'ostensoir à cylindre horizontal, tellement moins répandu que la tourelle<sup>8</sup>, le même répertoire de formes et les mêmes procédés d'exécution se reconnaissent dans deux pièces du trésor de la collégiale de Tongres. L'une des deux s'identifie sans doute avec celle que le chapitre fait faire en 1398 par un maître Henri qui doit être notre homme, comme on va le voir<sup>9</sup>. C'est à Tongres, en tout cas, que l'enquête doit se poursuivre.

<sup>7</sup> PONCELET, *o. c.*, p. 116-121.

<sup>8</sup> L. PERPEET-FRECH, *Die gotische Monstranzen in Rheinland*, Dusseldorf, 1964 (*Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft*, 7), p. 22 et fig. 226. On retrouve le même type, mais doté d'une allure nettement différente, dans une pièce exécutée à Bruxelles vers 1410-1420 (*Die Parler*, t. 1, p. 98).

<sup>9</sup> Ch. M. T. THYS, *Essai de biographie tongroise*, Tongres, 1891, p. 119, sans renvoi aux archives. L'auteur ajoute que le chapitre en commande un autre l'année suivante aux fils Gofkens; il devait être «semblable» au premier; son pied avait été fourni par Arnold Moos. Information tout à fait suspecte, car cet orfèvre à peu près inconnu est actif à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou au début du XVII<sup>e</sup> (PAQUAY 1904, p. 137, n. 5). Notices indigentes dans le cat. exp. *Art mosan*, Liège, 1951, n° 437 et 438.

Les commandes d'œuvres d'art  
passées par le chapitre de Tongres  
sous le décanat de Radulphus de Rivo

Sa collégiale a vu régner sous l'impulsion de Radulphus de Rivo (*vulgo* van der Beke), doyen de 1374 à 1403<sup>10</sup>, une fièvre d'embellissements vraiment extraordinaire. Les comptes qui sont providentiellement parvenus jusqu'à nous forment une longue série qui s'ouvre en 1382<sup>11</sup>; bien qu'ils soient fâcheusement lacunaires, ils ont un intérêt considérable.

Plusieurs grands ouvrages de dinanderie ont été livrés par un Dinantais nommé Jehan Josès : en 1372, le chandelier pascal signé et daté; en 1392, quatre chandeliers d'élévation; à une date inconnue le superbe aigle-lutrin signé lui aussi; un ensemble justement fameux<sup>12</sup>. Le chapitre ne se privait donc pas d'aller chercher les talents dans d'autres villes de la principauté.

À l'occasion des fêtes septennales de 1383, un superbe devant d'autel a été commandé à un peintre lombard de passage, je m'en suis convaincu<sup>13</sup>. Les comptes de l'année 1409 font état de onze

<sup>10</sup> Natif de Bréda, devenu doyen par décision de Grégoire XI à l'issue d'une compétition acharnée, alors banale, il poursuit sa formation à Rome, à Paris, à Orléans et à Cologne. En 1397, il devient le recteur de la jeune université de la métropole rhénane. Il demande à maintes reprises la permission de s'absenter (THYS, t. 2, p. 99-104. – S. BALAU, *Radulphus de Rivo*, dans *Biographie nationale*, t. 18, 1905, col. 548-551. – U. BERLIÈRE, *Documents pontificaux concernant Radulphus de Rivo, doyen de Notre-Dame à Tongres*, Namur, 1908. – C. MOHLBERG, *Radulphus de Rivo, der letzte Vertreter der Altrömischen Liturgie*, Louvain, Paris et Bruxelles, 1911).

<sup>11</sup> J. GRAUWELS, *Inventaris van het archief van het Onze-Lieve-Vrouwekapittel te Tongeren. Rijksarchief te Hasselt*, Bruxelles, 1977, p. 7. La série se poursuit bien au-delà. L'ensemble a été transféré aux Archives communales de Tongres.

<sup>12</sup> J. PAQUAY, *Jehan Josez de Dinant et les dinanderies de la collégiale de Tongres*, dans *Leodium*, t. 2, 1903, p. 142-146. – *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, t. 19, 1926, p. 178-179. – L. NYS, *Les laitons coulés*, dans *L'art flamand et hollandais, Le siècle des Primitifs, 1380-1520*, dir. Chr. Heck, Paris, 2003, p. 435. – *IRPT*, p. 528-529.

<sup>13</sup> P. COLMAN, *Le panneau de Cortessem, alias Scènes de la vie de la Vierge (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4883) pré-eyckien ou lombard?* dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique (6<sup>e</sup> série)*, t. 16, 2005, p. 21-58. Servi par le hasard, j'ai mis la main sur une référence additionnelle dans un ouvrage dont le titre n'en annonce aucunement la présence : M. DEVIGNE, *La sculpture mosane*, Paris et Bruxelles, 1932, p. 269. Il m'a été donné par ailleurs d'avoir sous les yeux l'annonce de l'ostension septennale de 1390, où il faut bien lire «citra» et non «circa»: SAT, *OLVK*, reg. 99A, f<sup>o</sup> 29; voir aussi PAQUAY 1904, p. 140, n. 2.

couronnes versées à un peintre, «magistro Huberto pictori»<sup>14</sup>; c'est selon toute vraisemblance Hubert van Eyck; je vais y revenir à loisir.

L'orfèvrerie a été tout spécialement à l'honneur, comme on pouvait s'y attendre. Les comptes en font foi. Les Gofkens (ou Gufkens) y sont mentionnés à maintes reprises. Ils forment une véritable lignée locale. Godefroid, dit Sweertvegher, est rétribué par le chapitre en 1387, 1389, 1392 et 1393 pour avoir restauré des encensoirs, des billes de chape et des calices; dès 1398, il n'est plus de ce monde<sup>15</sup>. En 1400, sa veuve, «relicte Gofkini aurifabri» s'acquitte en une fois d'un cens annuel de 8 sous dû au chapitre pour quatre annuités, de 1396 à 1399; elle touche 3 livres et 17 sous «de reparatione vasorum argenteorum et capparum de VII annis»; en 1402, un acompte de 13 sous (bien modeste somme) lui est versé «supra facturam ymaginis»<sup>16</sup>. En 1400, un fils Gofkens en avait reçu un «de perforatura cristalli rotondi»<sup>17</sup>. Gisbert, membre de la confrérie Notre-Dame en 1430, est payé pour des restaurations de 1420 à 1468, carrière exceptionnellement longue s'il ne s'agit pas de deux homonymes. En 1426, il est payé pour avoir réparé divers objets, et en 1433, pour avoir doré des chandeliers. En 1453, il livre une bille de chape en argent doré; en 1457 et 1458, il en livre quatre de plus<sup>18</sup>. Sa veuve est rétribuée de 1469 à 1478, pour des restaurations à nouveau<sup>19</sup>. André, leur fils sans doute, repéré en 1473 et 1490, s'adonne au même genre d'activité; il produit cependant en 1486 une statuette de saint Mathieu<sup>20</sup>. Jean, mentionné en

<sup>14</sup> SAT, *OLVK*, reg. 427 (ex 29), f<sup>o</sup> 33 v<sup>o</sup>.

<sup>15</sup> Ch.-M.-T. THYS, *Essai de biographie tongroise*, Tongres, 1891, p. 11 et 118-123. — PAQUAY 1904, p. 137, n. 2 (mention de l'orfèvre dès 1360, sans source). — PAQUAY 1911, p. 223, n. 4=1.

<sup>16</sup> SAT, *OLVK*, reg. 99A (ex 22), f<sup>o</sup> 135, 138 et 152 v<sup>o</sup>. — Ch. M. T. THYS, *Essai de biographie tongroise*, Tongres, 1891, p. 11 et 118-123. — PAQUAY 1904, p. 117 et 132, n. 3. — PAQUAY 1911, p. 163-164, n. 4 et p. 223, n. 4=1.

<sup>17</sup> SAT, *OLVK*, reg. 99A (ex 22), f<sup>o</sup> 132. — THYS, *Essai...*, p. 11 et 118-123. — PAQUAY 1904, p. 133. — PAQUAY 1911, p. 158, n. 1.

<sup>18</sup> SAT, *OLVK*, reg. 427 (ex 29), f<sup>o</sup> 223 v<sup>o</sup> et 295 v<sup>o</sup>. — THYS, *Essai...*, p. 11 et 118-123. — PAQUAY 1904, p. 135, n. 2 (texte mal compris) et 137. — PAQUAY 1911, p. 223, n. 4=1.

<sup>19</sup> SAT, *OLVK*, reg. 430 (ex 31), f<sup>o</sup> 161 v<sup>o</sup>. — THYS, *Essai...*, p. 11 et 118-123. — PAQUAY 1904, p. 135, n. 4 et 136, n. 1. — PAQUAY 1911, p. 163-164, n. 4 et p. 223, n. 4=1.

<sup>20</sup> SAT, *OLVK*, reg. 430 (ex 31), après le f<sup>o</sup> 182 et f<sup>o</sup> 279. — THYS, *Essai...*, p. 11 et 118-123. — PAQUAY 1904, p. 136, n. 2 et 3 et p. 137, n. 4.

1516 et 1520, doit être son fils<sup>21</sup>. Encore un Gisbert en 1522 et 1533<sup>22</sup>.

Dès 1400 apparaît à côté d'eux un orfèvre que le scribe nomme Maître Henri sans ajouter son patronyme. Plusieurs d'entre elles concernent une châsse et sa dorure : 5 livres, 2 sous et 8 deniers « super deaurationem feretri », puis 14 sous et 8 deniers, puis 3 sous et 8 deniers en pourboire, puis 3 livres, puis 19 sous, puis 8 sous et 3 deniers, puis 35 sous, puis 7 sous et 4 deniers, puis 13 sous et 9 deniers « pro expensis... factis circa feretrum »<sup>23</sup>. Un Maastrichtois lui est associé dans l'entreprise : « Pro expensis Henrici aurifabri et Jo(hannis) Pluexkin in Trajecto factis circa feretrum »<sup>24</sup> ; c'est un menuisier<sup>25</sup>. Maître Albert Coninx, qui est chargé en 1387 de restaurer les verrières, vient lui aussi de Maastricht<sup>26</sup>. Le chapitre ne bornait décidément pas son horizon à l'enceinte de Tongres.

La châsse, qui a disparu dans l'incendie de 1677, nul n'en doute, fait l'objet dans un inventaire dressé en 1433 d'une notice qui laisse les chercheurs sur leur faim : « Item feretrum magnum novum ad quod ponuntur infrascripte ymaginee argenteae : primo ymago Salvatoris, ymago beate Marie Virginis, ymago Johannis Baptiste, ymago Johannis Evangeliste et iste sunt unius facture ; deinde ymago beatri Petri ; item ymago alia et iste due ponuntur ad feretrum in una parte et sunt unius facture ; item due alie ymaginee argenteae deaurate et sunt alterius facture et ponuntur in alio latere feretri »<sup>27</sup>. Ainsi donc, l'exécution a été partagée entre diffé-

<sup>21</sup> SAT, *OLVK*, reg. 431 (ex 32), f° 16, 17 et 19 (au f° 18, « magistro Johanni aurifabro » sans « Tungrensi » doit être Hans von Reutlingen plutôt que Jan Gofkens). – PAQUAY 1904, p. 136, n. 4. – PAQUAY 1911, p. 169, n. 1, p. 170, n. 1 et p. 181, n. 1.

<sup>22</sup> THYS, *Essai...*, p. 11 et 118-123.

<sup>23</sup> SAT, *OLVK*, reg. 99A (ex 22), f° 151 v° et 152 ; voir aussi f° 131 v° et 132 v°. – PAQUAY 1904, p. 117. – PAQUAY 1911, p. 162-164.

<sup>24</sup> SAT, *OLVK*, reg. 99A (ex 22), f° 151 v°. – PAQUAY 1904, p. 117 (« Pluxhekm »). – PAQUAY 1911, p. 163-164, n. 4 (« Pluxhelm »).

<sup>25</sup> SAT, *OLVK*, reg. 99A (ex 22), f° 138, 151 v°, 152 et 159 v°.

<sup>26</sup> THYS, t. 3, p. 517.

<sup>27</sup> SAT, *OLVK*, n° 139 (ex 57), f° 225 v° et 226 (à situer en 1433, et non pas vers 1435 selon une annotation renvoyant au f° 225) ; une des mentions doit se rapporter aux deux reliquaires-ostensoirs conservés dans le trésor : « Due monstrantie unius facture... cum cristallo et pedibus ». Édition peu rigoureuse et mentions diverses : PAQUAY 1904, p. 114-116, 118, 119 et 158-160. Voir aussi PAQUAY 1911, p. 163-164. – *Église N.-D. Inventaires et documents inédits*, dans *Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*, t. 10, 1870, p. 40-42. – B. GEUKENS, *Het zilveren beeldje van Sint-Pieter uit de schat van Tongeren. Een werk van Meester Leonard van Luik*, dans *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, t. 11, 1969, p. 167-171.

rents orfèvres, dans le désir de la hâter, sans doute; différentes statuettes étaient attachées à la fierte: le Sauveur, la Vierge, saint Jean Baptiste, saint Jean l'Évangéliste, saint Pierre et trois autres, qui restent sans nom. Huit en tout, donc.

Le poids de la statuette du Christ et de la Vierge a été consigné dans les comptes «pro futura memoria»<sup>28</sup>: pour la première, 5 marcs et 12 gros anciens, y compris 2 onces pour le cristal; pour la seconde 5 marcs et 19 gros avec le pendentif.

Maître Henri empoche en 1400 un subside de 10 sous pour s'être rendu à Bruxelles en compagnie d'un peintre, Maître Jean<sup>29</sup>. En 1403, il touche un acompte de 30 sous<sup>30</sup>. En 1406, il en touche un de 8 livres, 6 sous et 6 deniers «de factura crucis argentee»<sup>31</sup>. En 1409, l'année où Maître Hubert, le peintre, apparaît dans les mêmes comptes, il encaisse une grosse somme, 26 livres, «de factura dicti thuribuli et ampullarum»<sup>32</sup>. Dernière mention en 1426, après un long silence que les circonstances historiques expliquent assez: «de factura capitis Pinose VI librae»<sup>33</sup>.

Maître Henri est mentionné en compagnie de fils Gofkens, des fils de Godefroid, assurément, dès 1400: «Item pro facturis predictis ac labore magistri Henrici et filiorum Gofkens eis solvi ad bonum computum XXI libras VII denarios»<sup>34</sup>; une coquette somme. Les deux lignes suivent une «tertia summa» de 10 livres, 17 sous et 11 deniers, avec 11 couronnes de France, clôturant une

<sup>28</sup> SAT, *OLVK*, reg. 99A (ex 22), f<sup>o</sup> 132 v<sup>o</sup>.

<sup>29</sup> SAT, *OLVK*, reg. 99A (ex 22), f<sup>o</sup> 131 v<sup>o</sup>. C'est à n'en pas douter le même peintre qui est mentionné dans les mêmes comptes dès 1388 (f<sup>o</sup> 14/11), en 1403 (f<sup>o</sup> 160 v<sup>o</sup> cfr PAQUAY 1904, p. 133, n. 3) et en 1409 (reg. 427, f<sup>o</sup> 34). Ce n'est pas Jan van Eyck si celui-ci est né vers 1390 au plus tôt, comme on l'admet.

<sup>30</sup> SAT, *OLVK*, reg. 99A (ex 22), f<sup>o</sup> 160 v<sup>o</sup>. — PAQUAY 1904, p. 118, n. 1. — PAQUAY 1911, p. 163-164, n. 4.

<sup>31</sup> SAT, *OLVK*, reg. 99A (ex 22), f<sup>o</sup> 138. — PAQUAY 1904, p. 132, n. 4. — PAQUAY 1911, p. 158, n. 1. SAT, *OLVK*, reg. 427 (ex 29), f<sup>o</sup> 7 v<sup>o</sup>; dorure de la croix-reliquaire en cristal: f<sup>o</sup> 15 v<sup>o</sup>.

<sup>32</sup> SAT, *OLVK*, reg. 427 (ex 29), f<sup>o</sup> 34 et 35 v<sup>o</sup>. — PAQUAY 1904, p. 134, n. 2. — PAQUAY 1911, p. 254, n. 1. Divers achats d'argent et d'or sont consignés juste avant.

<sup>33</sup> SAT, *OLVK*, reg. 427 (ex 29), f<sup>o</sup> 223 v<sup>o</sup>. — PAQUAY 1904, p. 135, n. 1. — PAQUAY 1911, p. 185-186, n. 2. «Item pro duob. quart. vini quando caput Pynose fuit deauratum» lit-on au f<sup>o</sup> 119. «Item pro expensis factis... in Traiecto propter estimationem facture capitis argentee sancte Pinnose» lit-on au f<sup>o</sup> 223.

<sup>34</sup> SAT, *OLVK*, reg. 99A (ex 22), f<sup>o</sup> 132. — PAQUAY 1904, p. 117, n. 3 et p. 133, n. 2. — PAQUAY 1911, p. 163-164, n. 4; voir aussi p. 158, n. 1. Quand l'auteur renvoie au f<sup>o</sup> 138, c'est par erreur. Les deux feuillets numérotés 131 et 132 sont de format moins grand que le reste, qui avait été folioté avant leur insertion.



rubrique intitulée «Expense facte circa ymagines Salvatoris et beate Virginis unacum aliis de argento factis ac deauratis». Elles précèdent une «somma totalis» englobant une rubrique intitulée, elle, «Expense circa feretrum novum». Le scribe a regroupé de la sorte divers paiements détaillés ailleurs, c'est clair. Compte tenu du contexte, on peut penser que Maître Henri et deux frères Gofkens au moins ont été associés dans une grande entreprise, celle de la châsse et des statuetstes attachées à ses flancs. Mais on n'est pas pour autant en droit de mettre sur pied d'égalité, comme on en a pris l'habitude, les orfèvres en cause.

Les Gofkens sont habituellement cantonnés dans des tâches modestes, nettoyages et restaurations. Les sommes qui leur sont allouées ne sont pas considérables. Les comptes ne donnent le titre de maître à aucun d'eux avant le début du XVI<sup>e</sup> siècle, alors qu'ils le donnent à Henri. Il touche, lui, de fortes sommes. Il n'est pas de leur famille, comme on l'a supposé tout à fait gratuitement<sup>35</sup>. Il n'est pas nécessairement leur concitoyen, comme les érudits locaux en ont propagé la conviction sans fournir la moindre preuve. Il s'identifie peut-être avec un Henri «de Gelmen», actif en 1420, dont on ne trouve aucune autre trace<sup>36</sup>. Mais certes pas avec Henri de Tongres junior, orfèvre de Hasselt, décédé de la peste à Geel en 1449, dont le monument funéraire est conservé; il ne doit pas non plus passer pour son père<sup>37</sup>. Ne ferait-il qu'un avec Henri de Cologne? Sans pouvoir en produire la preuve, je me sens en droit de poser la question<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> D. LÜDKE, *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede... 1230-1530*, Munich, 1983 (tuduv Studie. Reihe Kunstgeschichte 4), p. 459. Selon Thys (*Essai...*, p. 119), Henri devait être le gendre de Godefroid Gofkens...

<sup>36</sup> PAQUAY 1904, p. 137, sans référence. Je me suis efforcé de vérifier le nom dans les archives; en vain.

<sup>37</sup> O.-J. THIMISTER, *Cartulaire de l'église collégiale de Saint-Paul*, Liège, 1879, p. 475. – E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2<sup>e</sup> éd., Louvain, 1886, t. 2, p. 287-288 et fig. 340. – THYS, *Essai...*, p. 309 (surnommé le jeune «probablement parce qu'il était le fils de Henri, orfèvre à Tongres à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle»). – P. DANIELS, *Un orfèvre hasseltois du XV<sup>e</sup> siècle*, dans *L'ancien pays de Looz*, t. 1, 1896-1897, p. 56. – DEVIGNE, *o. c.*, p. 109. – Fr. VAN MOLLE, *Oude edelsmeedkunst in Limburg*, dans *Het Oude Land van Loon*, t. 18, 1963, p. 246-247. Un graveur de coins monétaires du même nom travaille en Flandre et à Namur en 1433 (A. PINCHART, *Recherches sur la vie et les travaux des graveurs de médailles, de sceaux et de monnaies des Pays-Bas*, Bruxelles, 1858, p. 183).

<sup>38</sup> Un Jean de Cologne, décédé entre 1383 et 1390, lègue des livres au chapitre et fonde un anniversaire. Il est présenté comme un chanoine de Saint-Lambert; c'est sans doute à tort (THYS, t. 2, p. 220 et 301. N'était-il pas apparenté à l'orfèvre?

Sous le règne d'Érard de La Marck (1505-1538), le chapitre, délivré de «l'étau de Bourgogne», recommence à enrichir le trésor. Il commande une statuette-reliquaire de sainte Anne à un orfèvre aixois fameux, Hans von Reutlingen<sup>39</sup>. C'est probablement à lui aussi qu'il en demande une autre, celle de saint Christophe<sup>40</sup>. Il met à l'ouvrage divers orfèvres liégeois, de naissance ou d'adoption, non sans marquer une préférence pour ceux qui sont d'origine thioise: Léonard de Bommershoven (un descendant de Henri de Cologne, peut-être), Godefroid Godefridi et Martin van den Wier alias de Vivier<sup>41</sup>. Une telle pratique n'avait assurément rien de nouveau.

### Les pièces du Trésor de la collégiale de Tongres attribuables à Henri de Cologne

Plusieurs pièces repérables dans les comptes et dans l'inventaire de 1433 sont parvenues jusqu'à nous. Aucune d'elles ne porte de poinçon. Le poinçonnage s'est introduit à Liège dès 1344, mais ne s'est imposé à Tongres que beaucoup plus tard<sup>42</sup>.

Le chef-reliquaire de sainte Pynose (Pinose, Pinnose, Pinosa, Pinnosa) (fig. 2) est unanimement attribué à Maître Henri sur base de la mention livrée par les comptes<sup>43</sup>. Selon Jules Helbig, la tête, charmante presque jusqu'à l'excès, avoue une nette «influence

<sup>39</sup> *Laatgotische*, p. III/59, n° 580 L; ce catalogue d'exposition comporte un inventaire bien utile, établi par Catharina Ceulemans et Robert Didier (p. III, 1 à 160); le trésor de la collégiale y a sa place (p. 58 à 60, n° 577-590, et p. III, 80-81); la bibliographie antérieure est soigneusement consignée, exhaustivement ou presque.

<sup>40</sup> *Laatgotische*, p. III/59, n° 580 M. Voir aussi P. COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise*, Liège, 1966, t. 1, p. 102.

<sup>41</sup> «Ces derniers orfèvres peuvent toutefois être liégeois ou maestrichtois. Nous n'en avons trouvé aucune preuve positive» écrivait Jean Paquay (1904, p. 137, n. 5). Aujourd'hui, l'hésitation n'est plus de saison: COLMAN, *o. c.*, p. 59-61. — P. COLMAN, *Le testament de Martin de Vivier*, dans *Miscellanea Jozef Duverger*, Gand, 1968, p. 884-893. — *Laatgotische*, p. III/59, n° 580 HJK.

<sup>42</sup> P. COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise*, Liège, 1966, t. 1, p. 42. — Cat. exp. *L'orfèvrerie civile ancienne du pays de Liège*, 1991, p. 270; voir aussi n° 1.

<sup>43</sup> *Laatgotische*, p. III/59, n° 581. — *IRPT*, p. 269. L'œuvre est identifiable à souhait dans un placard tongrois daté de 1515-1516: J. BRASSINNE, *Deux placards tongrois inédits*, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. 16, 1942, p. 53-64 et pl. I. Elle est mentionnée de hâtive façon dans une étude fouillée qui a pour terminus le début du XIV<sup>e</sup> siècle (B. FALK, *Bildnisreliquiare. Zur Entstehung und Entwicklung der metallenen Kopf-, Büsten- und Halbfigurenreliquiare im Mittelalter*, dans *Aachener Kunstblätter*, t. 59, 1971-1973, p. 106 et n. 106, p. 219; voir aussi p. 102). Elle mériterait une étude approfondie.



Fig. 2. – Chef-reliquaire de sainte Pynose, attribué à Henri de Cologne, 1426, cuivre repoussé et peint, h. 43. Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.

italienne»<sup>44</sup>. Le comte de Borchgrave d'Altena décèle à la hâte «certaines influences de la plastique siennoise et de la sculpture colonaise»<sup>45</sup>. Suzanne Collon-Gevaert, patriotiquement agacée, écrit que «tous les détails du travail décèlent son origine mosane»; elle ne se croit pas tenue d'en faire la démonstration. En fait, l'œuvre est bien seule de son espèce dans le bassin de la Meuse moyenne. Elle est par ailleurs totalement en dehors de la veine réaliste qui triomphe dans «l'Agneau mystique», inauguré six ans plus tard.

Ne serait-elle pas venue de Cologne en même temps que la relique? N'aurait-elle pas été importée d'Italie par Radulphus? Maître Henri ne serait-il pas seulement l'auteur du support? On doit répondre par la négative, compte tenu du terme «factura» et surtout du montant élevé porté en compte<sup>46</sup>, alors que l'œuvre n'est pas en argent, mais en cuivre, assurément parce que les moyens du chapitre collégiale restent limités. Le caractère italianisant pourrait s'expliquer par l'imitation d'une œuvre de transport aisé ramenée par le doyen ou encore d'une pièce colonaise de goût siennois.

Le chef-reliquaire a bénéficié récemment d'un traitement de conservation qui a mis en évidence des couches picturales superposées; il n'a pas déterminé si l'assiette est à base de craie ou de gesso<sup>47</sup>.

Les autres attributions à proposer sont entachées d'une grande incertitude. Peut-on donner à Maître Henri et dater de 1398 au moins un des deux reliquaires-ostensoirs mentionnés dans l'inventaire de 1433 et conservés dans le trésor? Pas sans se rappeler que la commande est mal attestée<sup>48</sup>.

Le reliquaire de saint Boniface porte sur le pied, à l'avant, exactement dans l'axe, une fleur de lis sans écusson; jusqu'à preuve du contraire, elle est décorative; ce n'est pas un poinçon d'orfèvre ni une marque de garantie corporative<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> J. HELBIG, *L'art mosan*, t. 2, Bruxelles, 1911, p. 154.

<sup>45</sup> Cat. exp. *Art mosan*, Liège, 1951, n° 439.

<sup>46</sup> H. FRÈRE, *Notes sur la monnaie de compte dans la principauté de Liège*, dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 80, 1967, p. 93.

<sup>47</sup> Informations obligeamment communiquées par M<sup>me</sup> Karin Vanderstraeten, conservateur du trésor.

<sup>48</sup> PAQUAY 1911, p. 176-177, n° 27 et n° 28. – Cat. exp. *Schatkamers uit het Zuiden*, Utrecht, 1985, n° 32.

<sup>49</sup> Sans doute est-ce à cause d'elle que la pièce a été attribuée à un atelier parisien: *IRPT*, p. 294. Mais c'est une fleur de lis couronnée qu'impose comme poinçon l'ordonnance de 1379: cat. exp. *Paris.1400, Les arts sous Charles VI*, Paris,

Le reliquaire-ostensoir de Liège ressemble certes fort à ceux de Tongres ; il n'est pas pour autant à coup sûr de la même main.

Pour ce qui est de la croix de procession elle aussi mentionnée dans l'inventaire de 1433 et parvenue jusqu'à notre époque (fig. 3), l'attribution a pour fondement, moins fragile, l'acompte touché en 1406<sup>50</sup>. La croix qui peut correspondre montre de considérables altérations ; elles doivent remonter à la restauration qu'elle a subie en 1637<sup>51</sup>. Quant à l'encensoir payé en 1409, il ne saurait s'identifier avec celui qu'il faut aller voir dans la sacristie : daté en 1881 de la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>, il est en partie au moins plus récent encore. C'est donc à tort que l'abbé Paquay nourrissait des doutes<sup>53</sup>.

Celles des statuets-reliquaires conservées dans le Trésor que l'on reconnaît dans l'inventaire de 1433 doivent retenir beaucoup plus longuement l'attention. Elles sont traditionnellement mises en bloc sous l'étiquette « Maître Henri et/ou les fils Gufkens »<sup>54</sup>. Ces derniers ont été cantonnés dans des tâches subalternes, comme le fastidieux battage des platines, tout invite à s'en persuader. C'est à l'un d'entre eux qu'a été confiée la perforation de la sphère de cristal de roche posée sur la main du Christ, une ligne dans les comptes en fait foi<sup>55</sup>. Un examen technique approfondi permettrait-il d'asseoir des attributions

2004, p. 182. Ne pas confondre, en tout cas, avec la fleur de lis dans un losange qui se rencontre en compagnie du poinçon d'un orfèvre de Saint-Trond actif au XVII<sup>e</sup> siècle : cat exp. *L'orfèvrerie civile ancienne du pays de Liège*, Liège, 1991, p. 269.

<sup>50</sup> La mention ne saurait viser l'une des celles qui sont faites en grande partie de cristal de roche. Voir *Laatgotische*, p. III/59, n° 584. – H. R. HAHNLOSER et S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin, 1985, p. 112-113, n° 101 et p. 125, n° 137. – Cat. exp. *Schatkamers uit het Zuiden*, Utrecht, 1985, n° 36. – *IRPT*, p. 292-294.

<sup>51</sup> PAQUAY 1904, p. 134 et 136, n. 4. – PAQUAY 1911, p. 161, n° 8. – *Laatgotische*, p. III/59, n° 577. – *IRPT*, p. 210. Voir aussi COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse...*, o. c., t. 1, p. 252, n° 705.

<sup>52</sup> L. VON FISENNE, *Kunstdenkmale des Mittelalters / L'art monumental au Moyen-Age*, Aix-la-Chapelle, 2<sup>e</sup> série, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> livraisons, p. 7 et pl. 25-26.

<sup>53</sup> PAQUAY 1904, p. 134-135, n. 2. Voir aussi PAQUAY 1911, p. 253-254. Le couvercle a été étiqueté néo-gothique (*IRPT*, p. 319) ; erreur plus lourde.

<sup>54</sup> *Laatgotische*, p. III/58, n° 580 partim, ill. 80 et 81. – *Die Parler*, t. 1, p. 104-105 (« Meister Heinrich oder Gebrüder Gofkens ». – LÜDKE, *Die Statuetten...* o. c., p. 457-462. – FRITZ, o. c., p. 246, n° 428-430. – Cat. exp. *Schatkamers uit het Zuiden*, Utrecht, 1985, n° 38 et pl. VI. – *L'art flamand et hollandais, Le siècle des Primitifs, 1380-1520*, dir. Chr. Heck, Paris, 2003, p. 421.

<sup>55</sup> L'adjectif empêche de mettre ce travail en relation avec les croix ; c'est bien à tort que l'abbé Paquay a poussé à le faire (PAQUAY 1904, p. 133. – PAQUAY 1911, p. 158, n. 1.



Fig. 3. – Croix de procession, ici attribuée à Henri de Cologne et située vers 1406, argent coulé, repoussé, ciselé, gravé et émaillé, h.50. Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.

convaincantes<sup>56</sup>? Rien n'est moins sûr. Mais il pourrait faire la lumière sur d'éventuelles restaurations consécutives ou non à l'incendie de 1677.

En tout cas, celle de saint Pierre n'est plus celle que mentionne l'inventaire: elle a été refaite au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>. Restent celle du Christ (fig. 4), celle de la Vierge (fig. 5), celle de saint Jean l'Évangéliste (fig. 6) et celle de saint Jean-Baptiste<sup>58</sup>. Ces quatre-là forment un groupe relativement homogène. Les deux dernières nommées sont cependant marquées par une disproportion si flagrante<sup>59</sup> que l'on doit se demander si la tête et le corps ont bien été faits l'un pour l'autre, même si aucune différence de style ne se perçoit. Le canon est plus près de 1/4 que de 1/5 pour l'Évangéliste; il est un peu moins court pour le Baptiste. La tête barbue de ce dernier pourrait être celle de bien d'autres saints; mais celle de l'Évangéliste, elle, est typiquement juvénile. Si les deux Jean voisinaient avec le Christ et la Vierge sur le pourtour de la fierte, ils n'étaient certes pas de plus grande taille qu'eux. On les a crus plus anciens<sup>60</sup>; on a reconnu une autre main dans la statuette de saint Jean Baptiste<sup>61</sup>; sans argument probant. C'est la bouteille à l'encre.

Les têtes, les mains, les pieds, les drapés sont de la même facture. Les têtes ont beaucoup de caractère. Chevelures et barbes s'affranchissent de la symétrie. Mains et pieds sont larges, un peu grossiers, surtout les pieds nus; certains dépassent un peu du socle, détail novateur dont l'exemple le plus célèbre est l'image du premier homme dans « l'Agneau mystique ».

Une boîte vitrée ronde contenant des reliques a été greffée sur la poitrine du Précurseur. Cette intervention a été perpétrée après

<sup>56</sup> La chasse de saint Mengold, une des pièces maîtresses du Trésor de la collégiale de Huy, a bénéficié voici peu d'un traitement de conservation exemplairement exécuté: A. LEMEUNIER de G. DEWANCKEL, *La chasse de saint Mengold et sa restauration*, Huy, 1998, p. 21 et fig. 6. On voit sur le toit un ange (merci à Albert Lemeunier d'avoir attiré mon attention sur lui) qui ressemble aux quatre statuette de Tongres; pas assez cependant pour que s'impose l'attribution au même orfèvre. L'ignorance continue à régner à son sujet.

<sup>57</sup> GEUKENS, *o. c.*, p. 167-171.

<sup>58</sup> *IRPT*, p. 261, 266 et 267.

<sup>59</sup> Un article truffé de chiffres l'explique par l'analyse en majeure et mineure proportionnelle selon les « règles de la coupe d'or »: *Mémoire de MM. Jaminé et Peters*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 15<sup>e</sup> session, Tongres, 1901, p. 693-694, fig. 9. Il me laisse tout à fait sceptique.

<sup>60</sup> PAQUAY 1904, p. 118, n. 2. — DEVIGNE, *o. c.*, p. 108.

<sup>61</sup> *Die Parler*, t. 1, p. 105.



Fig. 4. – Statuette-reliquaire du Christ Sauveur, attribué à Henri de Cologne avec le concours des frères Gofkens, vers 1400, argent repoussé, ciselé et en partie doré, h. 37. Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.





Fig. 5. – Statuette-reliquaire de la Vierge, attribué à Henri de Cologne avec le concours des frères Gofkens, vers 1400, argent repoussé, ciselé et en partie doré, h. 36. Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.



Fig. 6. – Statuette de saint Jean l'Évangéliste, attribué à Henri de Cologne avec le concours des frères Gofkens, vers 1400, argent repoussé, ciselé et en partie doré, h. 36. Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.

la rédaction d'un inventaire daté de 1752 et 1759; à l'époque, en effet, les reliques se trouvaient dans une croix: « Effigies sancti Johannis Baptistae argentea deaurata cum parvo agno argenteo et cruce in manua sua sinistra in qua tria ossa ipsius capitis conservantur »<sup>62</sup>.

La mention du poids se lit gravée sous deux des statuette: 4 marcs, 4 onces et 10 gros pour saint Jean l'Évangéliste, 5 marc et 10 gros pour saint Jean Baptiste. Elle doit figurer aussi sur les deux autres, mais sans être visible, un socle en cuivre peu soigné leur ayant été ajouté.

Ce lot relativement homogène se complète d'une cinquième statuette-reliquaire, de même allure, mais de taille plus modeste, qui représente saint Jacques le Majeur<sup>63</sup>. Elle est dotée d'une boîte à reliques analogue à celle du Précurseur et d'un socle en forme de terre rond différent de celui des quatre. Un socle posé sur un haut piédestal vitré de plan hexagonal lui a été ajouté, sans doute au XIX<sup>e</sup> siècle ou au début du XX<sup>e</sup>. Il est pareil à celui d'une statuette de saint Mathias, de beaucoup moins bonne facture. C'est probablement celle qu'André Gofkens a livrée en 1486<sup>64</sup>.

Dans le Trésor, les mors de chape constituent une autre collection d'ampleur étonnante<sup>65</sup>. Cinq d'entre eux doivent être de Gisbert Gofkens et doivent dater de 1453, 1457 et 1458, au témoignage des comptes. Ceux que leur style situe à pareille époque ne sont pas de grande qualité.

Un des plus beaux (fig. 7) porte le nom et les armoiries de Jean-Josse Cleynjans, ce qui le situe dans le temps avec une précision trop rare, l'intéressé ayant été admis comme chanoine de Tongres en 1396 et ayant rendu l'âme avant le 16 novembre 1402. On a attribué le mors à Godefroid Gofkens, décédé en 1398, resserrant ainsi davantage encore les dents de la fourchette. On a voulu pour preuve la mention de billes de chape restaurées en 1387-1393, argument vraiment peu convaincant. On a affirmé, sans proposer de démonstration, que ce mors ne peut pas être de maître Henri et des fils Gofkens<sup>66</sup>. Un travail d'aussi haute qualité ne peut être attribué à aucun des membres de la lignée; c'est plutôt à maître Henri qu'il doit l'être.

<sup>62</sup> PAQUAY 1904, p. 161.

<sup>63</sup> *Laatgotische*, p. III/58, n° 580E et fig. III. 81. - *IRPT*, p. 262.

<sup>64</sup> *Laatgotische*, p. III/58, n° 581F (« 1425-1435 »). - *IRPT*, p. 263.

<sup>65</sup> *Laatgotische*, p. III/59-60, n° 585-589. - *IRPT*, p. 387-393.

<sup>66</sup> *Die Parler*, t. 1, p. 103. - *Laatgotische*, p. III/60, n° 586A et ill. 81.



Fig. 7. – Mors de chape de Johannes Cleynjans, chanoine de Tongres, ici attribué à Henri de Cologne et situé entre 1396 et 1402, argent coulé, repoussé, ciselé, gravé et émaillé, diam. 15. Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.

Un des autres en est la copie approximative. L'effigie et les armoiries qu'il porte sont celles d'un chanoine de la famille de Widooie, peut-être Jean, admis en 1411<sup>67</sup>. Comme la dépense lui a incombé, à n'en pas douter, elle n'a pas dû être consignée dans les comptes du chapitre. Ce mors-là ne saurait être de Maître Henri; il pourrait être de Gisbert Gofkens.

<sup>67</sup> Cat. exp. *Ridders en kastelen. Alden Biesen in Haspengouw*, éd. J.Mertens, Bilzen, 2005, n° 2.23, p. 59. Sur le chanoine: THYS, t. 2, p. 317.

Deux autres encore, tout différents, inséparables l'un de l'autre, sortent du lot<sup>68</sup>. De forme ronde, ils ont un relief très accusé. Les fonds, indépendants des reliefs, datent vraisemblablement de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle ou du début du XVII<sup>e</sup> tout comme les bordures d'oves et dards antiquisantes, sur lesquelles diverses parties saillantes débordent sans art.

Ils représentent respectivement l'arrestation du Christ au jardin des Oliviers (fig. 8) et le portement de la croix (fig. 9). En rupture radicale avec une tradition multiséculaire, la composition rejette toute ingénierie de l'architecture. Elle trahit l'ambition de rivaliser de liberté avec la peinture. Les personnages occupent la totalité du champ. Le Christ est très en évidence. Il est serré de près par les soudards. Judas lui plaque la main sur le ventre de façon fort vulgaire. Malchus gît à terre; son corps s'arque pour épouser le contour du tondo; sa jambe monte haut<sup>69</sup>; son oreille coupée s'isole au bas de la composition. Tout au sommet grimace le visage d'un maure, un des acolytes dont la tête seule est visible. Le drame de la Passion est traduit avec une vigueur proche de la brutalité, aux antipodes du raffinement frotté de maniérisme du « Gothique international » princier. À peine s'il en subsiste une trace dans un drapé d'allure ornementale très en vue dans le *Portement*.

Le médaillon de l'*Arrestation* a été rapproché de l'admirable dessin de Londres. Anne Van Buren est frappée par la ressemblance<sup>70</sup>. Georg Zeman souligne que seule la jambe de Malchus est vraiment comparable<sup>71</sup>. Le dessin date du début du XV<sup>e</sup> siècle, cela ne semble pas douteux. Mais il n'est ni « eyckien » ni « mosan ». N'est-il pas plutôt parisien, compte tenu de l'élégance raffinée dont il témoigne? En tout cas, il n'a pas servi de modèle pour le médaillon.

Autre rapprochement : les soudards dont le visage est caché par le casque se retrouvent dans celle des enluminures des « Heures de

<sup>68</sup> PAQUAY 1911, p. 233-234, n° 135 partim et p. 235, n° 137 partim. – *Laatgotische*, p. III/60, n° 589. – J. W. STEYAERT et M. TAHON-VANROOSE, *Laatgotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, cat. exp., Gand, 1994, n° 70, p. 264-265. S'agissait-il de mors dès l'origine? Le doute est permis.

<sup>69</sup> C'est alors fort à la mode: Cat. exp. *The Golden Age of Dutch manuscript painting*, Utrecht et New York, 1898-1990, n° 31. – J. MARROW, *As Horas de Margarida de Cleves*, Lisbonne, 1995, pl. 2. – A. VAN BUREN, J. H. MARROW et S. PETTENATI, *Heures de Turin-Milan*, Faksimile Verlag, Lucerne, 1996, p. 493-494 et n. 33, p. 502. Aucun des autres témoins ne montre autant de hardiesse.

<sup>70</sup> A. VAN BUREN, J. H. MARROW et S. PETTENATI, *Heures de Turin-Milan*, Faksimile Verlag, Lucerne, 1996, p. 104, p. 492-494, n. 33, p. 502 et ill. 46 et 50.

<sup>71</sup> Cat. exp. *Niederländische Zeichnungen ...*, Anvers, 2002, n° 1, p. 28, n. 12.



Fig. 8. – Mors de chape représentant l'arrestation du Christ, ici attribué à Henri de Cologne et situé vers 1409, argent repoussé, ciselé et en partie doré, diam. 13. Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.

Turin-Milan» qui montre le même sujet tout autrement mis en scène.

Les deux médaillons n'ont laissé aucune trace dans les archives, jusqu'à preuve du contraire. Ils ont été situés tantôt vers 1410-1420, tantôt vers 1420 ou peu après. Sous le règne médiocrement réparateur de Jean de Heinsberg (1419-1455), la création artistique reste en veilleuse à Tongres comme ailleurs dans la principauté; les plaies ouvertes sous le règne de Jean sans Pitié sont trop graves pour qu'elles soient pansées en peu de temps. Les médaillons pourraient bien être le fruit de la collaboration de Maître Henri et de Maître Hubert aux alentours de l'année où ils sont repérés l'un et l'autre dans les archives de Tongres: 1409.



Fig. 9. – Mors de chape représentant le portement de la croix, ici attribué à Henri de Cologne et situé vers 1409, argent repoussé, ciselé et en partie doré, diam. 13. Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.

Les médaillons sont d'un art nettement plus hardi, plus libéré du «Gothique international» que les statuettes, même si elles tendent déjà à privilégier l'observation de la réalité, à préférer la vigueur à l'élégance, à raccourcir le canon de proportions, à doter les drapés de plis cassés «eyckiens». L'orfèvre n'a pas été livré à ses seuls moyens; il a bénéficié de la collaboration d'un dessinateur plus ouvert que lui aux tendances novatrices, je crois pouvoir le supputer.

**La Nachzeichnung conservée au Germanisches Nationalmuseum**

Bien loin de Tongres, à Nuremberg, au *Germanisches Nationalmuseum*, est conservé un dessin rehaussé (fig. 10) que je propose de mettre en relation avec la mention de Maître Hubert dans les comptes de 1409. On lui donne habituellement pour titre « Mariage mystique de sainte Catherine ». « Vierge à l'Enfant entourée de saints » vaudrait mieux. C'est Otto Pächt qui le fait connaître voici plus d'un demi-siècle, à l'occasion d'un compte rendu<sup>72</sup>. Friedrich Winkler l'étudie<sup>73</sup>. Charles Sterling prend la relève<sup>74</sup>. Élisabeth Dhanens se retranche derrière l'opinion qu'il exprime<sup>75</sup>. John Steyaert l'utilise dans le cadre de ses recherches sur les relations entre l'art de Jan van Eyck et la sculpture mosane ou présumée telle<sup>76</sup>. Volker Herzner le commente et le reproduit<sup>77</sup>. Ainsi, plusieurs éminents spécialistes des van Eyck lui ont réservé une attention plus ou moins soutenue.

Il a récemment figuré dans une exposition où il avait sa place sur le plan de la technique, mais non pas sur celui de la chronologie, à mon avis<sup>78</sup>. Les méthodes de laboratoire les plus pointues<sup>79</sup> ne lui pas encore été appliquées. L'ambitieuse enquête que dirige Fritz Koreny en ouvre la perspective, j'espère.

<sup>72</sup> O. PAECHT, *A new book on the Van Eycks*, dans *Burlington Magazine*, 1953, p. 252-253 et fig. 23. – O. PAECHT, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, Londres, 1994, p. 198, 199 et 202, fig. 119.

<sup>73</sup> Fr. WINKLER, *Die Vermählung der hl. Katharina im Germanischen Nationalmuseum*, dans *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1964, p. 24-31.

<sup>74</sup> Ch. STERLING, *Jan van Eyck avant 1432*, dans *Revue de l'art*, t. 31, 1976, p. 60-62; la reproduction (fig. 95), de belle taille, rogne les bords du dessin d'inadmissible façon.

<sup>75</sup> É. DHANENS, *Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, 1980, p. 372.

<sup>76</sup> J. STEYAERT, *Sculpture and the van Eycks: Some Mosan Parallels*, dans *Investigating Jan van Eyck*, éd. S. Foister, S. Jones et D. Cool, Turnhout, 2000, p. 126 et fig. 14.

<sup>77</sup> V. HERZNER, *Das Norfolk-Triptychon in Rotterdam – das früheste Werk Jan van Eycks?*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 68, 2005, p. 8-13, fig. 6 et 9.

<sup>78</sup> *In den hellsten Farben. Aquarelle von Dürer bis Macke aus der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums*, Nuremberg, 2003, n° 7.

<sup>79</sup> Th. KETELSEN et al., *New information on Jan van Eyck's portrait drawing in Dresden*, dans *Burlington Magazine*, n° 147, 2005, p. 70-75. – Cat. exp. *Das Geheimnis des Jan van Eyck. Die frühen niederländischen Zeichnungen und Gemälde in Dresden*, Dresde et Bruges, 2005-2006; « partielle Kolorierung, insbesondere von Inkarnaten, war im 15. Jahrhundert durchaus üblich » lit-on p. 92; pas d'exemples à l'appui. Voir cat. exp. *Niederländische Zeichnungen...* Anvers, 2002, n° 6, p. 44-46.



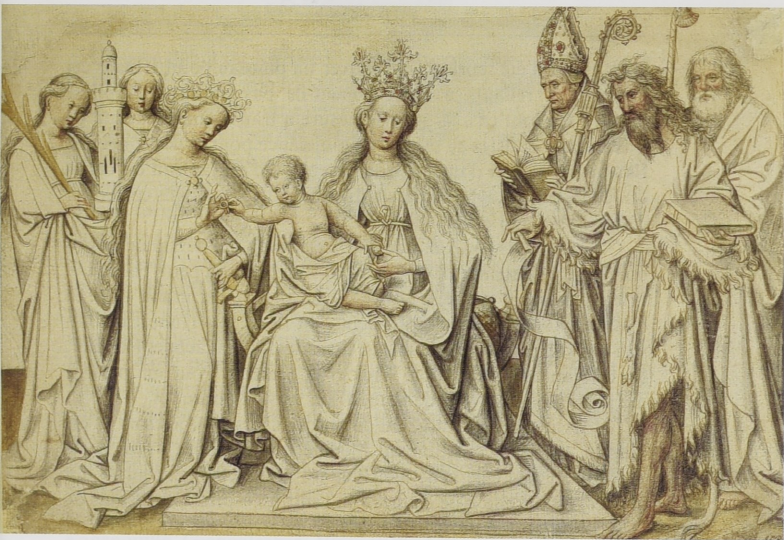


Fig. 10. – Vierge à l'Enfant entourée de saints, ici daté de vers 1409 au plus tôt, dessin à la plume et au pinceau à l'encre, rehaussé à l'aquarelle, papier, 201x294. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Hz 3929. Copyright GNM.

Le papier sur lequel il a été exécuté a été maroufflé sur un autre à une époque indéterminée. Il en avait bien besoin. Ses coins supérieurs avaient fort souffert, en particulier. Le bord supérieur a été coupé avec assez de soin pour que les éléments menacés de décapitation soient épargnés. Dans l'état actuel, la hauteur est de 201 mm et la largeur de 294. Il n'y a pas de filigrane<sup>80</sup>.

L'exécution est complexe. Les contours ont été esquissés à la plume avec de l'encre brun clair. Des rehauts à l'aquarelle ont été posés sur les carnations, les bijoux, la palme, le coussin et le sol<sup>81</sup>.

<sup>80</sup> L'information m'a été obligeamment transmise par Fritz Koreny. Les courriers et les courriels adressés au musée sont restés sans réponse. L'étude des filigranes a marqué récemment de beaux progrès: M. WITTEK, *Les papiers des dessins anciens et leurs filigranes*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 72, 2003, p. 159-164. – M. WITTEK, *Inventaire des manuscrits de papier du XV<sup>e</sup> siècle conservés à la Bibliothèque Royale de Belgique et de leurs filigranes*, Bruxelles, 2003.

<sup>81</sup> Peut-on, avec Volker Herzner (*Das Norfolk-Triptychon... o. c.*, p. 9), tirer argument de la limitation des rehauts pour soutenir que le tableau reproduit était une grisaille? Je n'en suis pas convaincu.

L'ensemble a été repris à l'encre avec un pinceau pointu. Dans cet ordre? Les rehauts n'appartiennent-ils pas plutôt à la phase ultime? En tout cas, ils sont de nature à transformer un outil de travail pour artistes en moyen de jouissance pour collectionneurs. Ils ont fait l'objet d'un rapprochement avec un tableau du début du XVI<sup>e</sup> siècle et avec un dessin du milieu du XV<sup>e</sup>; dans ce dernier cas, il peut s'agir d'une addition.

C'est de l'avis général, une *Nachzeichnung*, un dessin de reproduction. Les dessins du XV<sup>e</sup> siècle en sont tous, ou peu s'en faut<sup>82</sup>. L'œuvre dont il garde le souvenir devait être un grand tableau d'autel à fond d'or, peint au début du siècle par Hubert ou Jan van Eyck. Une œuvre de jeunesse du cadet, selon Pächt et Herzner, un tableau de l'aîné, selon Winkler et Sterling. Pour ma part, je me prononce en faveur de Hubert, on va voir pourquoi.

Le dessin doit être situé au début du XV<sup>e</sup> siècle, je crois. C'est aussitôt après la création du modèle que s'impose l'idée de le reproduire, en règle générale. Plus les goûts changent au fil des années, moins elle a de chances de venir à l'esprit. Les dessins de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle sont relativement nombreux, et certains d'entre eux ont pu faire l'objet d'attributions, à Hugo van der Goes et à Vrancke van der Stockt en particulier<sup>83</sup>. Aucun d'entre eux ne ressemble à celui qui nous occupe. La grande rareté des témoins antérieurs n'est pas en soi un argument.

La Vierge trône au centre sur une chaise curule placée sur une estrade basse. Elle tient l'Enfant sur ses genoux. Il s'écarte d'elle pour tendre l'anneau à l'épousée, corsetée d'hermine et armée d'une grande épée. Derrière elle se tient sainte Barbe, tenant dans la main droite la palme du martyr et dans la gauche une tour élancée. Au second plan, en grande partie masquée, une troisième sainte, dépourvue d'attribut. Du côté droit, symétriquement, trois saints: esseulé devant, le Baptiste; derrière lui, côte à côte, saint Jacques le Majeur, reconnaissable au coquillage fixé au sommet de son bâton de pèlerin, et un évêque dont la mitre, la crosse et le livre ne sauraient suffire à dévoiler l'identité. Placé plus près de la Vierge que les deux autres, il a posé la pointe de sa crosse sur l'estrade comme pour souligner cette proximité.

<sup>82</sup> G. ZEMAN, *Eine altniederländische Silbertstiftzeichnung und ihre Bedeutung für Jan van Eyck Dresdner Marienaltar*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 65, 2002, p. 103.

<sup>83</sup> Cat. exp. *Niederländische Zeichnungen...*, Anvers, 2002, p. 14 et cat. 23 à 39.

C'est au début du XV<sup>e</sup> siècle que le mariage mystique de sainte Catherine fait son apparition dans l'art<sup>84</sup>. La composition que rend le dessin en est un exemple précoce. Elle est à rapprocher d'une miniature célèbre des « Heures de Turin-Milan », Otto Pächt a été le premier à l'observer<sup>85</sup>. Mais là, Charles Sterling reconnaît une autre sainte : Marguerite. Ce n'est pas, en effet, un anneau nuptial qu'elle reçoit de l'Enfant, mais bien une cerise, et elle tient dans la main gauche un minuscule dragon<sup>86</sup>.

Les huit personnages forment une sorte de *Sacra Conversazione*. Pächt le note sans faire de commentaire<sup>87</sup>. Le terme n'est pas vraiment adéquat, les protagonistes n'étant pas engagés dans une véritable discussion. Il est trop souvent employé à la légère. Ainsi pour un dessin mis en relation avec le Maître de Flémalle qui montre la Vierge à l'Enfant en compagnie de donateurs présentés par leurs saints patrons ; Ludovic Nys<sup>88</sup> l'a judicieusement souligné sans craindre de contredire Erwin Panofsky<sup>89</sup>. Ainsi pour la célèbre miniature d'un manuscrit lombard daté du 16 janvier 1403 qui montre des anges et des vertus formant une cour céleste autour de la Vierge à l'Enfant, devant lesquels s'agenouille Giangaleazzo Visconti<sup>90</sup>. Les groupements de ce

<sup>84</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, 1, p. 263 et 268. – *Lexikon für christliche Ikonographie*, t. 7, col. 296.

<sup>85</sup> *A new book...*, p. 252 et fig. 24 ; il ne souligne pas que la gent masculine en est exclue.

<sup>86</sup> *Jan van Eyck avant 1432*, dans *Revue de l'art*, t. 33, 1976, p. 62, p. 81, n. 142 et fig. 96 ; il avoue de l'hésitation en ce qui concerne la cerise. Pour Anne van Buren, c'est un fruit (VAN BUREN et al., *o. c.*, p. 495), pour Eberhard König une cerise (E. KOENIG, G. BARTZ, A. GIACCARA et F. HUOT, *Die Blätter im Louvre und das verlorene Turiner Gebetbuch*, Lucerne, 1994, p. 156).

<sup>87</sup> *o. c.*, p. 253 : « its Sacra Conversazione arrangement ».

<sup>88</sup> *À propos d'un dessin attribué au maître de Flémalle conservé au Musée du Louvre à Paris*, dans *Liber amicorum Raphaël De Smedt 2 : Artium Historia*, Louvain, 2001 (éd. J. Vander Auwera), p. 47-61. Albert Châtelet s'était bien gardé d'utiliser l'expression : Robert Campin. *Le Maître de Flémalle*, Anvers, 1996, p. 208-209 et 303 ; voir aussi, du même auteur, *Les dessins du XV<sup>e</sup> siècle*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. 72, 2003, p. 156, fig. 2.

<sup>89</sup> *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, p. 173.

<sup>90</sup> S. SULZBERGER, *Michelino da Besozzo et les relations entre l'enluminure italienne et l'art eyckien*, dans *Scriptorium*, t. 6, 2, 1952, p. 276-278 et pl. 22. – Fr. AVRIL et M.-Th. GOUSSET, *Manuscrits enluminés d'origine italienne. 3 : XIV<sup>e</sup> siècle, 1 : Lombardie-Ligurie*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2005, p. 126-128, n° 58. C'est nettement après le début du siècle que le thème a pris son essor en Italie. Le sujet n'est pas de tout repos : R. GOFFEN, *Nostra Conversatio in Caelis est : Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, dans *The Art Bulletin*, t. 61, 2, 1979, p. 198-222. – H. B. J. MAGINNIS, *The Trecento « Sacra*

genre jouissent d'une grande vogue au début du XV<sup>e</sup> siècle<sup>91</sup>, et spécialement en Rhénanie. Là, certains des saints peuvent ébaucher un dialogue; ainsi dans le panneau central du triptyque Kisters<sup>92</sup>.

L'espace dans lequel sont réunis la Vierge et les saints est abstrait, indifférencié. Il n'est pas architecturé, comme il va l'être chez Fra Angelico, Filippo Lippi, Piero della Francesca, Giovanni Bellini ou Antonello da Messina<sup>93</sup>.

Les drapés s'émancipent du «Gothique international». Ils annoncent ceux des «Primitifs flamands». Sans perdre pour autant toute souplesse, les plis des manteaux féminins se cassent au sol. Sous le bras gauche de la Vierge se superposent sans bonheur un pan courbe et un pli en V fortement marqué<sup>94</sup>. Les chutes pendulaires et cascadantes sont bannies.

«Il est évident que le retable perdu annonce la *Vierge van der Paele*», écrit Sterling<sup>95</sup>. C'était déjà l'avis de Pächt<sup>96</sup>. Steyaert rapproche au passage le visage de l'évêque avec celui de saint Donatien, mais aussi, à moins juste titre, avec celui du chanoine lui-même<sup>97</sup>. Cela ne saurait prouver que le tableau perdu était de Jan, surtout si sa formation a débuté sous la férule de son frère aîné.

Le dessin a été rapproché du fameux triptyque Norfolk en raison surtout de la représentation du Précurseur qu'ils compor-

*Conversazione*, dans *The Art Bulletin*, t. 62, 3, 1980, p. 480-481; suivi d'un *Replay*. – H. A. PETERS, *Giovanni Bellini oder Antonello da Massina? Zur Entstehung der sogenannte Sacra Conversazione in Venedig*, Bonn, 1981, avec des réflexions doctorales sur «Begriff et Begriffsgeschichte».

<sup>91</sup> *Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter*, cat. exp., Nuremberg, 2000, p. 181, n° 17.

<sup>92</sup> B. CORLEY, *Painting and Patronage in Cologne 1300-1500*, Londres, 2000, pl. 15. Voir aussi *Vor Stefan Lochner. Die Kölner Maler von 1300-1400*, Cologne, 1974, cat. 23, 27 et 31.

<sup>93</sup> *Lexikon für christliche Ikonographie*, t. 4, col. 4-5. – *Dictionary of art*, t. 27, p. 495-496.

<sup>94</sup> Constat analogue hors du domaine mosan: dans le tableau votif, sculpté en 1401 au plus tôt, de Gauthier de Beauvoir, prévôt de Notre-Dame de Cambrai, le manteau de la Vierge montre un drapé pendulaire et celui de saint Jean un vigoureux pli en V (L. Nys, *Les tableaux votifs tournaisiens en pierre, 1350-1475*, Bruxelles, 2001, Mémoire de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique, p. 75 et 178-179, fig. 22).

<sup>95</sup> *Jan van Eyck... o. c.*, p. 62.

<sup>96</sup> *A new book... o. c.*, p. 253.

<sup>97</sup> *Sculpture and the van Eycks... o. c.*, p. 126.

tent tous deux<sup>98</sup>. En fait, elles ne se ressemblent guère : la première a un caractère graphique très affirmé, la seconde est picturale à l'extrême. La première fait de la mélote une peau qui conserve des sabots et un os dépiauté à la diable, alors que la seconde ne montre rien de pareil ; cette particularité iconographique frappante, sur laquelle je vais revenir, est indépendante de la technique et de l'échelle. Même si l'on admet que le triptyque est de Jan van Eyck à ses débuts, on ne doit pas lui attribuer le retable perdu.

Sainte Catherine porte une couronne formée de rinceaux d'un type inhabituel ; on le retrouve dans un dessin qui montre saint Michel terrassant le dragon et qui est considéré comme une copie d'après Jan van Eyck exécutée vers 1440-1450<sup>99</sup>. La sainte sans attributs, quant à elle, ressemble fort à la sainte Barbe de « L'Agneau mystique »<sup>100</sup>. De tels rapports avec des œuvres bien postérieures à 1409 ne sauraient avoir valeur de balises chronologiques.

Sans nier les liens entre la Madone et celles de Jan, un auteur isolé a soutenu que la *Nachzeichnung* n'appartient pas au monde des van Eyck, mais bien à celui de Robert Campin. Il s'exagère la portée des rapprochements non dénués d'intérêt sur lesquels il assied son attribution<sup>101</sup>.

### La destination du tableau perdu reproduit par la *Nachzeichnung*

Mais quel était le grandiose retable à fond d'or d'allure monumentale dont le dessin conserve le souvenir ?

Les recherches s'orientent vers la vallée de la Meuse, en raison d'une particularité iconographique vantée comme typique<sup>102</sup> : le « sauvage accoutrement » du Précurseur, cette peau de bête qui garde une patte montrant l'os et le sabot, ici très en évidence, ainsi

<sup>98</sup> V. HERZNER, *Das Norfolk-Triptychon in Rotterdam – das früheste Werk Jan van Eycks?*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 68, 2005, p. 10 et fig. 8 et 9. Herzner a mis ainsi ses pas dans ceux de Winkler, il m'y a rendu attentif. P. COLMAN, *Le triptyque Norfolk. Liège ou Cologne? Remises en question et voies de recherche*, en préparation.

<sup>99</sup> Cat. exp. *Niederländische Zeichnungen...*, Anvers, 2002, n° 7, p. 47-48, n. 9.

<sup>100</sup> *Investigating... o. c.*, fig. 14, p. 126 et fig. 3 p. 134.

<sup>101</sup> J. L. WARD, *A proposed reconstruction of an altarpiece by Roger van der Weyden*, dans *Art Bulletin*, t. 53, n° 1, 1971, p. 32, n. 21 et fig. 7.

<sup>102</sup> STERLING, *Jan van Eyck... o. c.*, p. 23-24 et 62 ; p. 79, n. 54 ; fig. 26.

qu'une longue queue, ici peu visible. Bien autre chose qu'une mélote recouverte d'un manteau, pourvue d'une tête de mouton et ne montrant pas d'os<sup>103</sup>. L'accoutrement revient, discrètement, dans le célèbre diptyque de New York.

Un argument de plus est à présenter, mais pour le rejeter. La Vierge a de longs cheveux ondes; c'est banal. Une des oreilles est dégagée; ce l'est moins. Un caractère «regional Mosan and ultimately Rhenish-Mosan»<sup>104</sup>? Non: il se retrouve en d'autres lieux, entre autres dans un vitrail de Chartres daté de 1415, dans un tondo situé à Paris vers 1400<sup>105</sup> et dans des œuvres du Tournaisien Robert Campin.

Poussée dans le détail, l'étude iconographique pointe vers la collégiale de Tongres. Celle-ci était dédiée à la reine du Ciel, tout comme son maître-autel, naturellement<sup>106</sup>. La Vierge était en outre la patronne de l'une des trois confréries qui y avaient leur siège<sup>107</sup>. Sainte Barbe était celle d'une autre des trois<sup>108</sup>. Sainte Catherine était celle d'un béguinage prospère qui dépendait du chapitre<sup>109</sup>. Saint Jacques était le patron de l'hôpital qui en était une autre dépendance<sup>110</sup>. Saint Jean-Baptiste était celui de l'une des deux églises succursales de la collégiale<sup>111</sup>.

La troisième sainte est très en retrait des deux premières, modestement. Elle peut être identifiée à l'une de leurs compagnes habituelles dans le groupe des *virgines capitales*, trio, quatuor, voire quintette: Agnès, Dorothee, Madeleine, Marguerite<sup>112</sup>. Aucune d'elles ne faisait à Tongres l'objet d'une dévotion particulière. En raison de l'absence d'attribut, les fidèles pouvaient faire un choix subjectif.

<sup>103</sup> Fr. GORISSEN, *Das Stundenbuch der Katharina von Kleve*, Berlin, 1973, p. 588-589. – Cat. exp. *Paris.1400, Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, n° 192 et n° 196.

<sup>104</sup> STEYAERT, *Sculpture and the van Eycks... o. c.*, p. 126-127.

<sup>105</sup> *Paris.1400... o. c.*, n° 37, p. 95 et n° 112, p. 197.

<sup>106</sup> Il est consacré par Robert de Thourotte le 26 juillet 1242: PAQUAY 1911, p. 47 et 124, n. 3.

<sup>107</sup> THYS, t. 2, p. 47 et 102.

<sup>108</sup> THYS, t. 2, p. 46-47, 102 et 493.

<sup>109</sup> THYS, t. 3, p. 97-160.

<sup>110</sup> THYS, t. 3, p. 161-237.

<sup>111</sup> THYS, t. 3, p. 70.

<sup>112</sup> J. BRAUN, *Das christliche Altar*, Munich, 1924, t. 2, p. 493. – L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, 1, p. 264 et 267. – *Lexikon für christliche Ikonographie*, t. 8, col. 573.

C'est sans doute l'impérieux équilibre de la composition qui a dicté l'adjonction d'une sainte et la réduction à trois du nombre des saints. L'évêque devrait être saint Materne, patron secondaire de la collégiale<sup>113</sup>, patron d'une chapelle qui dépendait du chapitre, mais aussi de la dernière des trois confréries<sup>114</sup>. Mais on cherche en vain les trois mitres qui le caractérisent en qualité d'évêque d'un diocèse qui a été successivement celui de Tongres, celui de Maastricht et celui de Liège. En leur absence, les fidèles qui avaient pour préféré le patron de la seconde des deux succursales, saint Nicolas, pouvaient le reconnaître, même s'il n'avait pas à ses côtés les trois enfants sauvés de la mort par son intervention.

Saint Antoine ermite, patron d'une autre dépendance de la collégiale, la léproserie<sup>115</sup>, aurait pu s'ajouter. Mais si la composition avait regroupé dix personnages en plus de la Madone, elle aurait beaucoup perdu de son allure monumentale. Les exclusions pourraient aussi s'expliquer par des dissentiments ou par le refus de participer à la dépense.

Au total, les coïncidences ne sont sans doute pas aussi décisives qu'on le voudrait. Elles ont cependant du poids. Les deux saints et les deux saintes identifiables à souhait se rencontrent un peu partout au début du XV<sup>e</sup> siècle, mais non pas la réunion des quatre.

Les comptes de la collégiale de Tongres pour l'année 1409 font état de onze couronnes (soit 10 livres, 4 sous et 5 deniers) versées à un peintre pour un tableau: «mag(ist)ro Hub(er)to pictori de pictura tabule»<sup>116</sup>. Ils mettent ainsi sur les traces de l'auteur du tableau perdu. Si le scribe se contente du prénom et du titre de maître, c'est assurément parce que l'intéressé jouit d'une grande réputation. La plupart des spécialistes reconnaissent sans grande hésitation Hubert van Eyck<sup>117</sup>. Selon moi, il s'agissait du retable du maître-autel et le dessin en livre le reflète.

<sup>113</sup> PAQUAY, p. 124.

<sup>114</sup> THYS, t. 2, p. 102.

<sup>115</sup> THYS, t. 3, p. 237-262.

<sup>116</sup> SAT, *OLVK*, reg. 427 (ex 29), f<sup>o</sup> 33 v<sup>o</sup>. Le registre s'est trouvé au Rijksarchief Hasselt; J. GRAUWELS, *Inventaris van het archief van het Onze-Lieve-Vrouwekapittel te Tongeren*. Rijksarchief te Hasselt, Bruxelles, 1977, p. 7. Aucune autre mention n'a été découverte. Les comptes sont lacunaires, comme l'inventaire permet de le constater.

<sup>117</sup> J. DUVERGER, *De navorsing betreffende de Van Eyck's. Een balans*, dans *Het Oude Land van Loon*, t. 9, 1954, p. 193, n. 5. – E. DHANENS, *Het retabel van het Lam Gods*, Gand, 1965, p. 19 et 84-85. – STERLING, *Jan van Eyck... o. c.*, p. 62.

On n'y voit pas de donateur. Puisque le tableau est mentionné dans les comptes de la collégiale, ne fût-ce qu'une seule fois, c'est elle qui a assumé la dépense.

Compte tenu des circonstances historiques, on se demandera si le tableau n'est pas resté à l'état de projet. La rébellion ouverte et le marasme sévissent à Liège à partir de 1395. En 1406, Jean de Bavière, qui règne avec le titre d'élu, est déposé, remplacé, par un coup d'audace sans précédent. Il appelle à son secours son frère aîné Guillaume et son beau-frère Jean sans Peur. Le 23 septembre 1408, lors de la bataille d'Othée, les coalisés infligent aux Liégeois une terrible défaite, la première de leur histoire. La principauté est rançonnée, ruinée, exsangue. Son souverain va la fuir. C'est chose faite en 1418. Au cours des années précédentes, l'argent qu'il a, il le dépense dans le but de s'assurer la succession de son aîné au grand dam de sa nièce<sup>118</sup>. Tongres n'a pas échappé à la descente aux enfers qu'ont subie les villes de la principauté, à l'exception de Maastricht. Tout au plus n'a-t-elle pas été parmi les premières. L'embellissement de la collégiale s'est poursuivi après la mort de son doyen en 1403, la mention de 1409 en fait foi. Mais elle tient du chant du cygne.

Le tableau d'autel dont la *Nachzeichnung* garde le souvenir, si j'y ai vu clair, a selon toute probabilité péri dans l'incendie qui a ravagé Tongres en 1677<sup>119</sup>.

Ce n'est pas un projet dessiné qu'elle reproduit. Si c'était le cas, elle entrerait dans la catégorie des *rarissima*<sup>120</sup>.

L'attribution du tableau disparu à Hubert van Eyck a pour fondement la convergence de la mention d'archives et de la localisation dégagée de l'étude iconographique. L'analyse de style est

— É. DHANENS, *Hubert et Jan van Eyck*, Anvers, 1980, p. 20 et 22. — *Les Primitifs flamands et leur temps o. c.*, p. 288. On ne saurait nier ni que l'identification est des plus plausibles, ni qu'elle reste « Unsicher » (V. HERZNER, *Eyck*, dans *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, t. 35, 2002, p. 513). Un chanoine de Tongres du nom de Henricus de Eyck apparaît dans les archives vaticanes en date du 11 janvier 1405: H. V. SAUERLAND, *Urkunden und Regesten zur Geschichte der Rheinlande aus dem vatikanischen Archiv*, t. 7, 1400-1415, éd. H. Thimme, Bonn, 1913, p. 191, n° 489; en tirer argument serait manquer de prudence.

<sup>118</sup> « Jean sans Pitié » ne peut certes pas dès lors s'adonner au mécénat, comme le prétend Jean Lejeune, pour les besoins de sa cause, sans en fournir l'ombre d'une preuve et sans être démonté par l'invraisemblance: cat. exp. *Liège et Bourgogne*, Liège, 1968, p. 20-44. Voir P. COLMAN, *La part de Jean de Bavière dans les « Heures de Turin-Milan »*, à paraître prochainement.

<sup>119</sup> THYS, t. 1, p. 341-342. — PAQUAY 1904, p. 120-121 et 145-148. — PAQUAY 1911, p. 127-128.

<sup>120</sup> Cat. exp. *Niederländische Zeichnungen...*, Anvers, 2002, p. 16.



inopérante en la circonstance. Aucune œuvre certaine de l'aîné présumé des deux frères ne peut en effet servir d'appui. Sa part dans « L'Agneau mystique » reste indéterminable. Les tentatives en ce sens, sans nombre, vont dans tous les sens. Celle de Sterling, fort admirée, reste bien en marge de la certitude; à son avis, la « Déésis » du polyptyque, œuvre-clé du « major quo nemo repertus », montre avec le dessin une parenté significative<sup>121</sup>.

Me voilà entré par la petite porte dans le grand débat relancé par Volker Herzner<sup>122</sup>. « Totgeschwiegen », sa thèse a été victime d'une bien fâcheuse conspiration du silence. Tous les arguments avancés sont à peser avec le plus grand soin. Un gros article y suffirait à peine. Je ne m'y aventurerai donc pas ici.

### Un travail d'élève retouché par le maître, Hubert van Eyck ?

La Madone et l'Enfant ont été dessinés avec soin, mais avec beaucoup de gaucherie. L'oreille de Marie, dégagée par ses longs cheveux ondes, est décollée de façon disgracieuse. Jésus ne gagne pas à être regardé de près; ses bras font peine à voir. Les mains sont mal venues; celles de Catherine sont d'une afféterie affligeante. Les saintes sont des silhouettes sans épaisseur. Du côté des saints, au contraire, les drapés sont vigoureusement creusés par les ombres. La tête de saint Jacques est de facture vraiment médiocre. Celle du saint évêque (fig. 3) est de meilleure venue, mais elle manque de fermeté. Ses épaules sont étriquées à l'excès. Le bas du manteau, oblique et raide, laisse passer des bouts de drapés confus; on se demande où se cachent les pieds. Saint Jean-

<sup>121</sup> STERLING, *Jan van Eyck... o. c.*, p. 62. Aux yeux de l'éminent savant français, « il est évident que Jan fit tout son possible pour que ce qu'il compléta ou ce qu'il ajouta demeurât quasiment indiscernable de la peinture de son frère, par respect pour l'art du grand Hubrecht » (p. 40). Rien n'est moins évident à mes propres yeux. Apprécié comme il l'était, en particulier par Philippe le Bon, Jan se sentait-il « arte secundus »? N'assumait-il pas vis-à-vis du donneur d'ordre une responsabilité sans réserve? A-t-il pu laisser visibles des parties peintes par son aîné qui ne lui donnaient pas satisfaction pleine et entière, lui qui hésitait si peu à modifier son propre travail en cours d'exécution?

<sup>122</sup> V. HERZNER, *Jan van Eyck und der Genter Altar*, Worms, 1995, entre autres p. 131-151. L'ouvrage n'est pas cité dans les deux sommes publiées par la suite, *Les Primitifs flamands et leur temps*, dir. B. de Patoul et R. Van Schoute, Bruxelles, 1998, et *L'art flamand et hollandais, Le siècle des Primitifs, 1380-1520*, dir. Chr. Heck, Paris, 2003. Le compte rendu expéditif d'Albert Châtelet (*Bulletin monumental*, 155/2, 1997, p. 171) ne saurait être considéré comme une réfutation.

Baptiste, lui, est campé avec une mâle assurance. Les mains ne sont pas sans maladresse et les jambes n'ont pas assez de force; mais la tête (fig. 3), les touffes de poils de la mélote, la patte qui pend, le phylactère regorgent d'énergie. Les proportions sont naturelles. Celles de Catherine le sont aussi. En revanche, Barbe, Jacques et l'évêque ont des têtes petites et des corps longilignes au point de rappeler les *Très belles Heures* du duc de Berry.

Comment expliquer de telles disparités, sinon par l'intervention de deux dessinateurs aux talents très inégaux, comme peuvent l'être ceux d'un maître et d'un disciple? Dans le cas présent, le maître ne serait pas seulement l'auteur du tableau qu'un débutant a reproduit, en s'appliquant de son mieux; il serait aussi celui des parties qui se distinguent par leur qualité. Pour le disciple, d'abord, puis pour tout autre apprenti, rien de plus instructif qu'un tel corrigé<sup>123</sup>.

En conséquence, il ne me semble pas téméraire à l'excès d'attribuer à Hubert van Eyck les parties du dessin qui sont d'un exécutant magnifiquement maître de son art. Bien entendu, cela reste tout à fait conjectural, faute d'éléments de comparaison. Quant à identifier l'auteur des parties faibles avec son frère cadet faisant des débuts timides, non: rien, en effet, n'y fait pressentir l'épanouissement futur d'un génie admirable entre tous.

Maître Hubert avait-il été antérieurement déjà mis à l'ouvrage par les chanoines de Tongres? Est-ce lui qui avait fourni le projet des deux médaillons à Maître Henri, dont la trace croise la sienne dans les comptes de la collégiale pour l'an 1409? L'hypothèse prendra de la force après étude du prestigieux ensemble qui va maintenant retenir l'attention.

### Les huit reliefs du buste-reliquaire de saint Servais de Maastricht

Il s'agit des huit plaques d'orfèvrerie de la plus admirable qualité conservées au *Museum für Kunst und Gewerbe* de Hambourg (fig. 11). On reconnaît en elles les vestiges d'un buste-reliquaire de saint Servais de Maastricht provenant de la collégiale du même

<sup>123</sup> Ces questions éveillent un intérêt grandissant: S. JONES, *The Use of Patterns by Jan van Eyck's Assistants and Followers*, dans *Investigating... o. c.*, p. 197-207. — S. BUCK, *An Approach to Looking at Eyckian Drawings*, dans *Investigating... o. c.*, p. 183-195.



Fig. 11. – *Saint Servais de Maastricht faisant jaillir une source par miracle*, quatrième plaque d'un ensemble de huit, vestige présumé d'un buste-reliquaire créé en 1403, argent repoussé, ciselé et doré, traces de polychromie, 107 × 156 mm. Museum für Kunst- und Gewerbe Hamburg. Copyright MKGH.

nom<sup>124</sup>. Elle a reçu en 1403 un buste-reliquaire du saint, don de Henri IV le Riche, duc de Bavière, en remerciement pour une

<sup>124</sup> J. HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques...*, 2<sup>e</sup> éd., Bruges, 1890, p. 143-146. – J. HELBIG, *L'art mosan*, t. 2, Bruxelles, 1911, p. 151-154. – M. ROSENBERG, *Der Goldschmiedemerzeichen*, Francfort et Berlin, t. 4, 1928, p. 13. – DEVIGNE, *o. c.*, p. 202-210 et pl. LXII, fig. 353-360 (situe les plaques vers 1460-1465 d'aberrante façon). – S. COLLON-GEVAERT, *Histoire des arts du métal en Belgique*, Bruxelles, 1951, p. 337. – Cat. exp. *Art mosan*, Liège, 1951, n° 442. – Cat. exp. *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*, Cologne et Bruxelles, 1972, Q 14 (Anton Legner, auteur de la notice, voit des «parentés formelles» avec les statuettes-reliquaires de Tongres; elles n'ont rien de vraiment frappant). – J. M. FRITZ, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, Munich, 1982, p. 245, fig. 426 et 427. – Cat. exp. *Schatkamers uit het Zuiden*, Utrecht, 1985, n° 39 (la tête est-elle bien celle du reliquaire de 1403? N'en est-elle pas plutôt la restitution?). – E. G. GRIMME, *Die Reliquienbüste des hl. Servatius in Maastricht*, dans *In medias res. Festschrift zum siebzigsten Geburtstag von Peter Ludwig*, Cologne, 1995, p. 341-362. – STEYAERT, *Sculpture and the van Eycks...* *o. c.*, p. 119-120. Le livre chiro-xylographique fameux, qui date probablement de 1460 environ (A. M. KOLDEWEIJ et P. N. G. PESCH, *Het blokboek van sint Servaas. Le livre xylographique de saint Servais*, Utrecht, 1984. – Cat. exp. *Schatkamers...* *o. c.*, n° 66), n'a pas servi de modèle pour les reliefs; c'est l'inverse qui est vrai.

guérison miraculeuse. La base en était ornée de huit plaques d'argent en fort relief racontant sa légende. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, elles ont fait place à des remplaçantes au goût du jour, qui ont pris à l'époque révolutionnaire le chemin du creuset. Elles ont fait leur réapparition un siècle plus tard, lorsqu'un antiquaire anversois les a vendues, fort cher, au musée de Hambourg. Elles ne portent pas de poinçon, ce qui ne saurait surprendre si l'on admet qu'il s'agissait d'une commande princière.

L'auteur de ces reliefs est l'un des plus grands maîtres de son temps<sup>125</sup>. Est-ce un orfèvre maastrichtois ? L'habitude est prise de le supposer, parce que l'on y voit, parfaitement reconnaissables, les *Servatiana*<sup>126</sup>, la clé, le tau et la coupe de saint Servais, heureusement conservées dans le trésor de la collégiale. L'argument n'a aucun poids, surtout si l'orfèvre s'est basé sur des modèles qu'il n'avait pas créés lui-même. Les noms qui ont été exhumés des archives locales, une vingtaine, sont tous obscurs<sup>127</sup>. «Meyster Willeme goltsmeet indes Wolfsstraete» est cité en 1395; la commande qu'il reçoit est celle d'une horloge<sup>128</sup>.

L'auteur des reliefs n'était-il pas plutôt liégeois ? Deux savants allemands se sont posé la question<sup>129</sup>; ils ont pris ainsi le bon cap. Le meilleur candidat possible, c'est Maître Henri. Il est en effet l'auteur (jusqu'à preuve du contraire) du chef de sainte Pynose, œuvre comparable, même si elle est loin d'avoir d'aussi hautes ambitions. Mais surtout il compte parmi les séides du cousin du donateur<sup>130</sup>, Jean de Bavière, co-seigneur de Maastricht<sup>131</sup>, où ils

<sup>125</sup> GRIMME, *o. c.*, p. 350.

<sup>126</sup> Helbig, Devigne et Collon-Gevaert en partagent l'intime conviction. Les reliefs ont été scrutés avec la plus grande attention, mais dans la perspective des «servatiana», nullement dans celle qui est la mienne: A. M. KOLDEWEIJ, *Der gude Sente Servas*, Assen et Maastricht, 1985, p. 65, 66, 140, 154-156 et 203.

<sup>127</sup> E. VAN NISPEN TOT SEVENAER, *De kunst te Maastricht omstreeks 1400*, dans *Handelingen van het 3e congres voor algemeene kunstgeschiedenis*, Gand, 1936, p. 9-10; les sources ne sont pas indiquées.

<sup>128</sup> I. L. SZÉNASSY, *Maastrichts Zilver*, Maastricht, 1978, p. 13; dans ce catalogue d'exposition substantiel à souhait, il n'est pas question des huit plaques.

<sup>129</sup> FRITZ, *o. c.*, p. 245. – GRIMME, *o. c.*, p. 358.

<sup>130</sup> M. HUBERTY, A. GIRAUD, F. et B. MAGDELAIN, *L'Allemagne dynastique*, t. 4, *Wittelsbach*, Le Perreux sur Marne, 1985, dépliant. – W. KILLY et R. VIERHAUS (dir.), *Deutsche Biographisches Enzyklopädie*, Munich, t. 4, 1996, p. 524 et t. 5, 1997, p. 341.

<sup>131</sup> En 1408, il contracte un emprunt auprès du chapitre de Saint-Servais: Y. CHARLIER, *La bataille d'Othée et sa place dans l'histoire de la principauté de Liège*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 97, 1985, p. 177, n. 252.

se réfugient l'un et l'autre lorsque les adversaires de l'élu prennent le pouvoir.

Les reliefs ont plusieurs points communs avec les deux médaillons : saturation de la mise en page, réalisme des visages, modernité des drapés. Ils montrent par ailleurs des hachures croisées en diagonale fort voyantes, comme les reliquaires-ostensoirs présentés au début de l'article et comme une des deux pièces du XV<sup>e</sup> siècle marquées du poinçon de Liège<sup>132</sup> ; mais un gobelet au poinçon de Paris daté du premier tiers du siècle<sup>133</sup> et des pièces de la même époque assignées, sans certitude, à Cologne, Hildesheim et Danzig<sup>134</sup> en montrent aussi.

« The compositions have so complex a painterly movement that there seems to me no doubt of the origin of these silver reliefs in early-fifteenth-century developments of painting », Th. Müller l'a excellemment souligné<sup>135</sup>. Des vestiges de polychromie ont été observés sur les carnations ; l'homme qui a imaginé un tel raffinement devait être un peintre plutôt qu'un orfèvre. L'auteur des modèles ne serait-il pas cette fois encore Hubert van Eyck ?

En 1403, il devait être le créateur le plus en vue dans son pays natal. Voyant s'évanouir en fumée ses chances d'y faire belle carrière, il a fort judicieusement pris le parti de s'expatrier pour chercher fortune. Installé à Gand en 1425 au plus tard<sup>136</sup>, il y a fécondé la peinture par la sculpture en l'enrichissant d'une sculpturalité sans précédent, et en se plaçant de cette façon en tête des créateurs de l'*ars nova*.

### Les reliefs et la sculpture présumée mosane

Les drapés des reliefs ciselés et ceux de la *Nachzeichnung* se ressemblent ; c'est à Charles Sterling que revient le mérite de ce rapprochement<sup>137</sup>. Ils ont pris naissance dans la sculpture mosane ; c'est sa conviction ; elle me laisse sceptique.

<sup>132</sup> P. COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise*, Liège, 1966, t. 1, p. 158-160 et fig. 226.

<sup>133</sup> Cat. exp. *Paris 1400, Les arts sous Charles VI*, Paris, 2004, n° 105.

<sup>134</sup> FRITZ, *o. c.*, fig. 414-416, 420, 422-423, 491 et 499.

<sup>135</sup> *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400-1500*, s.l., 1966 (Pelican History of art), p. 23.

<sup>136</sup> DHANENS, *o. c.*, p. 26.

<sup>137</sup> STERLING, *Jan van Eyck... o. c.*, p. 48, 62 (où l'on corrigera « Gervais » en Servais), 80, n. 123, fig. 97 et 97 bis. Voir aussi STEYAERT, *Sculpture and the van Eycks... o. c.*, p. 119-120 et p. 130, n. 18.

Pendant la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, les grands sculpteurs du pays de Liège prennent le chemin de Paris, de Lausanne, de Cologne : Jean Pépin de Huy, deux Jean de Liège successifs, «Eilodius Lodocus»/«Egidius de Lodiche»<sup>138</sup>. Ont-ils été appelés en raison de leur réputation, comme se plaisent à le croire les auteurs chez qui vibre la corde patriotique ? N'ont-ils pas plutôt cherché fortune sous d'autres cieux parce qu'il ne trouvaient pas dans leur patrie une clientèle susceptible de les rétribuer selon leurs mérites ? En ce temps-là, les artistes les plus appréciés se déplacent beaucoup, et pas seulement pour le bon plaisir des princes ; ainsi Beauneveu<sup>139</sup>. Dès lors, la présence sur le sol liégeois de deux chefs-d'œuvre de la sculpture créés vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle requiert une approche résolument expurgée de tout chauvinisme principtaire.

Le *Couronnement de la Vierge* (fig. 12) de l'église Saint-Jacques à Liège<sup>140</sup>, groupe admirable qui serait mieux nommé *Le Christ bénissant la Vierge qu'il vient de couronner*, est dans le sillage de Beauneveu<sup>141</sup>. Mais il sacrifie résolument l'élégance à la puissance, s'inscrivant ainsi dans un stade plus récent de l'évolution stylistique. On ne saurait trop admirer le contraste entre le statisme de la majestueuse figure du Christ et le dynamisme de celle de la Vierge,

<sup>138</sup> Cat. exp. *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Cologne et Bruxelles, 1972, O 4 et Q 19 (l'appel à la prudence lancé là par Anton Legner ne doit pas rester inaperçu). – R. DIDIER, *ibidem*, p. 388. – R. DIDIER, *Skulpturen des Maasgebiets aus den Jahren 1330-1360. Vom Meister der Maria von La Gleize zu Gilles von Lüttich*, dans *Westfalen*, t. 55, 1977, p. 8-29. – R. DIDIER, *La sculpture gothique*, dans *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres, Arts, Culture*, éd. R. Lejeune et J. Stiennon, t. 1, Bruxelles, 1977, p. 322-324. – *Dictionary of art*, t. 17, p. 458-460. – A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le sacre de l'artiste : la création au Moyen Âge, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle*, Paris, 2000, p. 95, 103 et 112-118.

<sup>139</sup> R. DIDIER, *La Mise au tombeau de Mainvault... et le problème de la sculpture de 1400*, dans *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, t. 10, 1967-1968, p. 83. L'auteur voit en Beauneveu l'artiste qui donne le ton et se plaint de l'usage abusif du terme «slutérien» ; il souligne la complexité des problèmes qui se posent ; il déploie une érudition étourdissante. Voir aussi, limpide à souhait, ERLANDE-BRANDENBURG, *o. c.*, p. 93, 112, 116-118, 121-124.

<sup>140</sup> Cat. exp. *Liège et Bourgogne*, Liège, 1968, n° 54, pl. XII et XIII. – *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400 et Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, Cologne et Bruxelles, 1972, Q 16. – *Die Parler*, t. 1, p. 101. – R. DIDIER, *Sculptures mosanes des années 1400-1450*, dans *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, éd. R. Lejeune et J. Deckers, Liège, 1982, p. 144 («1380-1390»). STEYAERT, *o. c.*, p. 119-120.

<sup>141</sup> Ses fameux prophètes offrent maints points de comparaison : M. MEISS, *French Painting in the time of Jean de Berry. The late fourteenth century*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, 1969, fig. 52, 59 et 72-74.



Fig. 12. – Le Couronnement de la Vierge, ici attribué à Claus Sluter et situé vers 1385, pierre, vestiges de polychromie, h. 137 et 132. Liège, église Saint-Jacques. Copyright KIK-IRPA, Bruxelles.

sa torsion et son élan, expression de son amour. Les corps sont présents à souhait sous les drapés, qui se libèrent des conventions décoratives, tout comme la chevelure féminine, animée d'une liberté nouvelle. Le visage est large, le nez fort ; le sillon cutané sous le menton est bien visible. Claus Sluter s'annonce ; à la recherche des prémisses du séisme artistique né de lui, Kathleen Morand en a bien pris conscience. Il a vu du pays autant que Beauneveu. En 1395, Philippe le Hardi l'envoie « à Dinant ou Liège » pour acheter du marbre noir. Lisons « à Dinant en Liège », conformément à un autre passage moins sujet à lecture incorrecte « à Dynant en l'evesché du Liège »<sup>142</sup>. À pareille date, le sculpteur doit être entièrement accaparé par le duc, et son style doit être à maturité. Mais dix ans plus tôt non, quand il travaille à Bruxelles, s'y forgeant la réputation qui lui vaudra de succéder à Jean de Marville.

Le matériau mis en œuvre n'est pas d'emploi courant au pays de Liège s'il s'agit bien de la pierre d'Avesnes. Toute clarté sera

<sup>142</sup> K. MORAND, *Claus Sluter*, Londres, 1991, p. 43 et 379.



Fig. 13. – Le *Couronnement de la Vierge*, fragment de retable, attribué à un sculpteur dijonnais, début du XV<sup>e</sup> siècle, chêne peint, h. 44. Gray, Musée d'art religieux. Photo Robert Didier.

faite sur ce point dans les mois qui viennent, j'espère, car le groupe doit bénéficier d'une intervention de l'Institut royal du patrimoine artistique.

Une sculpture aussi pesante et délicate n'a pas été soumise en état de finition aux aléas d'un voyage, sans nul doute. Mais elle a pu l'être à l'état d'ébauche. Et quand un Jean Josès se rend de Dinant à Tongres, un Claus Sluter peut bien se rendre de Bruxelles à Liège, du moins avant que l'agitation politique ne fasse régner l'épouvante.

Une réplique libre du groupe (fig. 13) se trouve au Musée d'art religieux de Gray (Haute-Saône), à une quarantaine de km de Dijon. Elle a pour provenance l'église de Velloreille-lès-Choye, toute proche. Elle a été l'élément central d'un retable « assurément dijonnais du tout début du XV<sup>e</sup> siècle ». Taillée dans le chêne, elle est haute de 44 cm et large de 76. Elle a été peinte en blanc on ne sait quand<sup>143</sup>. Son auteur s'est basé, je crois, sur un dessin de l'atelier du Maître du Puits de Moïse. Pourrait-on expliquer autrement une telle rencontre à une telle distance de Liège? Pourrait-on nier la parenté, non encore observée, que je sache?

<sup>143</sup> Robert Didier, qui l'a fait connaître (cat. exp. *Claus Sluter*, Namur, 1993, p. 27 et fig. 42), m'a obligeamment communiqué des renseignements complémentaires, mais aussi l'image ici reproduite d'après la photo prise par lui en 1990.



Quant à l'autre œuvre maîtresse, c'est une monumentale Madone mise en dépôt au Musée d'art religieux et d'art mosan<sup>144</sup> (fig. 14). Haute de 218 cm, pas moins, elle est en noyer, essence d'ordinaire utilisée pour des sculptures de taille plutôt réduite seulement, au pays de Liège comme ailleurs<sup>145</sup>. Elle n'appartient pas nécessairement à l'art de ce pays, comme le veut l'opinion commune<sup>146</sup>. Elle n'a certes pas été créée pour l'Hospice Sainte-Marie de Geer, dont elle provient; elle lui a été donnée par le chanoine Gaillard, qui fut un collectionneur patenté<sup>147</sup>.

Le comte de Borchgrave d'Altena<sup>148</sup> la datait de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Robert Didier<sup>149</sup> la situe vers 1360-1370, avec un prudent « (?) » en accord avec l'aveu qui vient sous sa plume: sur la plastique mosane pendant le troisième quart du XIV<sup>e</sup> siècle, on ne sait pratiquement rien. S'il la rajeunit ainsi, c'est qu'il la juge, à juste titre, antérieure au groupe de Saint-Jacques; mais comme il souligne lui-même son modernisme, il la rajeunit sans doute un peu trop: le corps est bien perceptible sous les draperies; la vie sourd.

Le drapé fait penser à Beauneveu, derechef, mais avec une bien autre puissance; et le visage aussi, mais avec sensiblement moins d'élégance. L'Enfant, lui, est d'une tout autre veine. Corpulent, rondet, il a sous l'aisselle la peau plissée en bourrelets fort disgracieux. Bien loin de se montrer caressant, il tire sur un pan du vêtement maternel avec une grande vigueur. Il rejette le buste et surtout la tête

<sup>144</sup> *Trésors d'art et d'histoire de Waremme et de sa région*, Oleye, 1979, n° 123 (pour le dépositaire, voir n° 122). – *Oeuvres maîtresses du Musée d'art religieux et d'art mosan*, cat. exp., Liège, 1980, n° B24.

<sup>145</sup> Haute de 146,5 cm, la Madone de Tongres, récemment restaurée (*Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, t. 28, 1999-2000, p. 63, n. 1), fait déjà figure d'exception (obligeante communication de Myriam Serck-Dewaide).

<sup>146</sup> *Die Parler*, t. 1, p. 100-101. Analogue par sa taille, 215 cm, la Madone de St. Foillan à Aix-la-Chapelle est d'un style tout autre (*Ibidem*, p. 126-127; merci à Robert Didier qui a attiré mon attention sur elle).

<sup>147</sup> Confirmation orale d'Albert Lemeunier, conservateur du Musée d'art religieux et d'art mosan à Liège.

<sup>148</sup> *Notes au sujet de sculptures conservées à Geer*, dans *Leodium*, t. 25, 1932, p. 80-82. Voir aussi, du même auteur, *Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. II. La Vierge de l'Hospice de Geer*, dans *Bulletin de la Société royale d'archéologie de Bruxelles*, 1932, p. 153-154 et fig. 3. – *Madones anciennes conservées en Belgique*, Bruxelles, 1943, p. 21. En outre, M. LAURENT, *Claes Sluter et la sculpture brabançonne*, dans *Annales du XXX<sup>e</sup> congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Bruxelles, 1936, p. 263-2164 et fig. 3 («milieu XIV<sup>e</sup>»). – Cat. exp. *Art mosan*, Liège, 1951, n° 426 («vers 1400»).

<sup>149</sup> R. DIDIER, *Skulpturen des Maasgebiets...*, dans *Westfalen*, t. 55, 1977, p. 22-24 et fig. 26.



Fig. 14. – La *Madone de Geer*, ici attribuée à Claus Sluter et située vers 1375-1380, noyer, vestiges de polychromie, h. 218. Liège, Musée d'art religieux et d'art mosan. Copyright Musée d'art religieux et d'art mosan, photo Yvette Lhoest.



Fig. 15. – Détail de la fig. 10.



Fig. 16. – Détail de la fig. 11.

en arrière. Une telle poussée de réalisme quasi caricatural est d'un maître qui ne craint pas de bousculer la tradition. Qui plutôt que Claus Sluter? La grande ignorance dans laquelle baigne encore le début de sa carrière impose assurément la plus grande prudence; elle ne doit pas casser les ailes aux hypothèses de travail.

La Madone de Geer est à rapprocher de celle du portail de la Chartreuse de Champmol. Elle n'a certes pas autant de dynamisme. Mais l'allure générale est fort analogue et surtout l'Enfant se cambre de la même façon.

Dans la *Nachzeichnung* de Nuremberg et dans les huit reliefs de Hambourg, des drapés vigoureux font une apparition précoce. Ne doivent-ils rien à Claus Sluter? Charles Sterling se l'est demandé<sup>150</sup>. Sur ce point, il convient à mon avis de rendre hommage à sa perspicacité.

On situera dans le même sillage les visages étonnamment vivants et personnalisés qu'ont saint Jean Baptiste et le saint évêque dans le dessin (fig. 15) tout comme (Grimme l'a souligné avant moi<sup>151</sup>) saint Servais et ses comparses dans les reliefs (fig. 16).

Les relations observées entre les prophètes du Puits de Moïse et l'*Agneau mystique* ont été expliquées par un séjour studieux de Jan à Dijon<sup>152</sup>. Ne sont-elles pas le fait de l'aîné avant d'être celui du

<sup>150</sup> STERLING, *Jan van Eyck... o. c.*, p. 48, 62, 80, n. 123, fig. 97 et 97 bis.

<sup>151</sup> GRIMME, *o. c.*, p. 350.

<sup>152</sup> D. GOODGAL-SALEM, *The Influence of Claus Sluter's Sculpture on Jan van Eyck's Realism, in Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium, Leuven, 7-10 September 1993*, éd. M. Smeyers et B. Cardon, Louvain, 1995, p. 517-527. Le rayonnement des œuvres dijonnaises « n'a sans doute pas atteint les Pays-Bas » selon Robert Didier (*La Mise au tombeau... o. c.*, p. 83); il n'a en vue que la sculpture.

cadet? Si l'on incline à reconnaître dans la « Déésis » une œuvre du premier, en tout cas dans sa conception, on sera fort porté à s'en convaincre.

Dans le polyptique, les plis ne se cassent pas seulement là où ils le font dans la réalité par suite du contact avec le sol d'un tissu peu souple. Ils se cassent aussi à plaisir, sans grand souci de vraisemblance. C'est le cas dans les deux statues feintes qu'encadrent les portraits de Josse Vijd et d'Isabelle Borluut, celles des deux saint Jean. Le peintre de génie s'est plu à rivaliser avec le génial sculpteur sur son propre terrain.

Dans les interactions entre la peinture et les arts du relief, mille fois constatées, c'est la première qui joue le plus souvent le rôle moteur; pas toujours<sup>153</sup>. D'un côté comme de l'autre, c'est sous l'impulsion des maîtres de génie que s'infléchit l'évolution des arts.

Chercher des liens entre les œuvres anonymes les plus remarquables et les artistes les plus appréciés de leur vivant est une démarche féconde. Formuler des hypothèses hardies en est une autre, pour autant que le douteux, le possible, le probable et le certain soient distingués avec rigueur. Faut-il le souligner, le degré supérieur reste habituellement hors d'atteinte.

« On ne résout jamais définitivement un problème de l'histoire. On ne peut que proposer une hypothèse qui prétend mieux enchaîner entre eux les quelques textes et les œuvres que le hasard du passé laissa à notre disposition. Cette hypothèse doit être plausible et présenter une image cohérente de l'évolution d'un artiste en fonction à la fois des tendances de sa génération et du talent personnel de l'homme. Dans quelle mesure elle résistera mieux que les autres à l'inévitable et l'indispensable critique, ce n'est pas à l'auteur d'en juger. »<sup>154</sup>

<sup>153</sup> M. SONKES, *Dessins du XV<sup>e</sup> siècle: groupe Van der Weyden*, Bruxelles, 1969 (*Contributions...*, n° 5), p. 172. Les relations entre les peintres et les sculpteurs à Tournai au temps de Robert Campin ont été attentivement étudiées; ce sont les premiers qui tiennent le rôle dominant: L. NYS, *Les tableaux votifs... o. c.*, p. 67-81.

<sup>154</sup> STERLING, *Jan van Eyck... o. c.*, p. 7. C'est avec chaleur que j'exprime en terminant ma gratitude envers Volker Herzner. Je n'ai pas craint de lui soumettre ce texte partiellement en désaccord avec ses propres convictions. Sans les renier en rien, il m'a donné son avis avec autant de courtoisie que de vigueur. Nos divergences de vues nourrissent nos échanges de courriel, mais aussi notre amitié.