

LE ROCOCO LIÉGEOIS

par Pierre COLMAN

C'est une idée reçue, à Liège, que l'art n'y a pas été touché par le style rococo. « Le Louis XV est très peu représenté à Liège, conséquence vraisemblable des tendances des principaux architectes, Renoz et Digneffe, vers le classicisme. La rocaille fait une timide apparition au couronnement de quelques baies. Leur fantaisie reste sobre, correcte et ne mérite pas cette appellation de *Rococo*, que la bizarrerie et l'exagération valurent à ce style français » (1). « Les décors liégeois de la plus belle époque, c'est-à-dire contemporains du long règne de Louis XV, s'ils ont une réelle originalité, témoignent en général d'un sens classique de la mesure qui les rapproche des productions purement françaises et les écarte du *rococo* souvent outrancier de certaines régions, notamment de l'Italie et des pays germaniques » (2). « Les créations vraiment liégeoises ont su toujours éviter les excès du style rococo » ; Liège était, « heureusement, peu préparée à sacrifier à un Louis XV débridé ou à un rococo quel qu'il soit » (3).

A la base de cette conviction se trouve, on le voit bien, une acception résolument péjorative du terme visé.

Rien de plus conforme à son sens primitif. Lorsque ce dérivé plaisant de « rocaille » fait son apparition, en France, vers la fin du XVIII^e siècle, il est synonyme de bizarre, tarabiscoté, emberlificoté. C'est qu'il s'applique au style qui vient d'abdiquer sous les sarcasmes des partisans du « grand goût » et des sectateurs du retour à l'antique.

Mais la génération suivante se donne au romantisme ; son dégoût du néo-classicisme la porte à goûter le style qu'il avait détrôné. Revalorisation dont bénéficie, après la chose, le mot : sous la plume de Victor Hugo, il prend, sans changer de sens à proprement parler, une nuance approbative, une coloration élogieuse.

La montée du rationalisme ne tarde pas à peser dans le sens opposé : romantisme et rococo sont accusés ensemble de pécher contre

la raison. L'obsession du cartésianisme rend les Français particulièrement peu indulgents, et leur sévérité se communique à tous ceux qui parlent leur langue.

Les Allemands et les Anglo-Saxons restent fort étrangers à cette réaction. Ne revendiquent-ils pas l'irrationnel comme un des fondements de leur génie propre ? Ils vont porter un intérêt fort vif au style rococo, et sauront imposer à l'admiration universelle les églises et les châteaux bavarois qui en montrent l'épanouissement triomphal. L'Américain Fiske Kimball publie en 1943 un livre qui fait date, *The Creation of the Rococo*. Et la quatrième exposition du Conseil de l'Europe, qui s'ouvre à Munich en 1958, rebaptise le siècle des lumières *Le Siècle du rococo*.

Bon gré mal gré, les érudits d'expression française suivent le mouvement. Ils restent sensibles à la nuance première du terme, non moins qu'à sa consonance fâcheusement burlesque. Mais ils renoncent les uns après les autres à lui opposer les expressions « style Régence » et « style Louis XV », largement reçues, mais par trop critiquables, surtout hors du royaume de France. L'ouvrage de Kimball est traduit en français en 1949 ; le titre qu'il reçoit, *Le style Louis XV. Origine et évolution du rococo*, avoue encore une hésitation, une sorte de tension. On y trouve pourtant (p. 9) une déclaration nette à souhait : « Nous comprenons qu'en adoptant le mot rococo, nous nous exposons à renforcer une croyance, encore largement répandue, qu'un art appelé de ce nom ne peut être que trivial et *sans fondement*. L'étude historique de son usage, cependant, convaincra le lecteur qu'aucun autre terme ne correspond aussi pleinement au caractère de l'art que nous étudions et ne s'applique aussi proprement à sa manifestation principale comme à ses développements extrêmes ou provinciaux ». Au fil des années, les ralliements vont se faire de plus en plus nombreux, de moins en moins réticents (4).

Liège fait donc figure de bastion de résistance, comme il arrive aux avant-postes. Et les choses s'y sont compliquées d'étrange façon : l'expression « Régence liégeoise » y fait une concurrence malencontreuse au mot *rococo*. Deux auditoires particulièrement qualifiés en ont naguère convenu avec moi (5) : elle ne devrait en aucun cas faire tache d'huile hors du domaine de l'art du meuble, où elle a pris naissance (6) ; elle devrait être bannie des travaux scientifiques, voire du langage courant. Au nom de quoi préférer à un vocable universellement admis une expression locale reconnue impropre par ceux même qui l'ont propagée ?

Il faut nommer rococo, à Liège comme ailleurs, l'art qui s'épanouit quand s'éclipsent les frères ennemis baroque et classicisme, et qui s'efface à son tour devant le néo-classicisme. Art fondé sur une esthétique de la grâce (7), sur la recherche du confort plutôt que du faste, sur la substitution de l'hédonisme à l'appétit d'héroïsme. Art qui



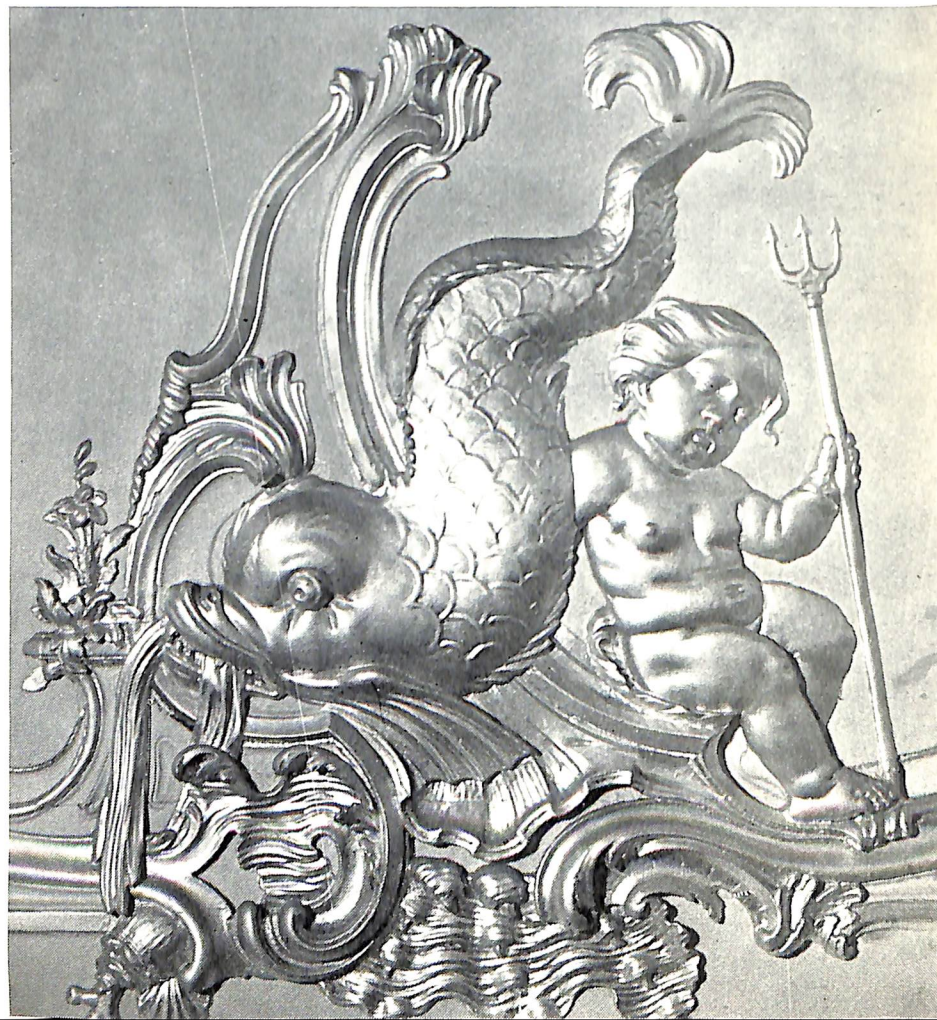
« Salle du trône » de l'ancien palais des princes-évêques, vers 1750.
Copyright A.C.L., Bruxelles.



Dessus de porte du petit bou-
doir du château de Colonster.
Léda et le cygne, peinture de
P. Jouffroy, 1763 ; encadrement
en bois sculpté à décor poly-
chrome.
Photo Gilis.



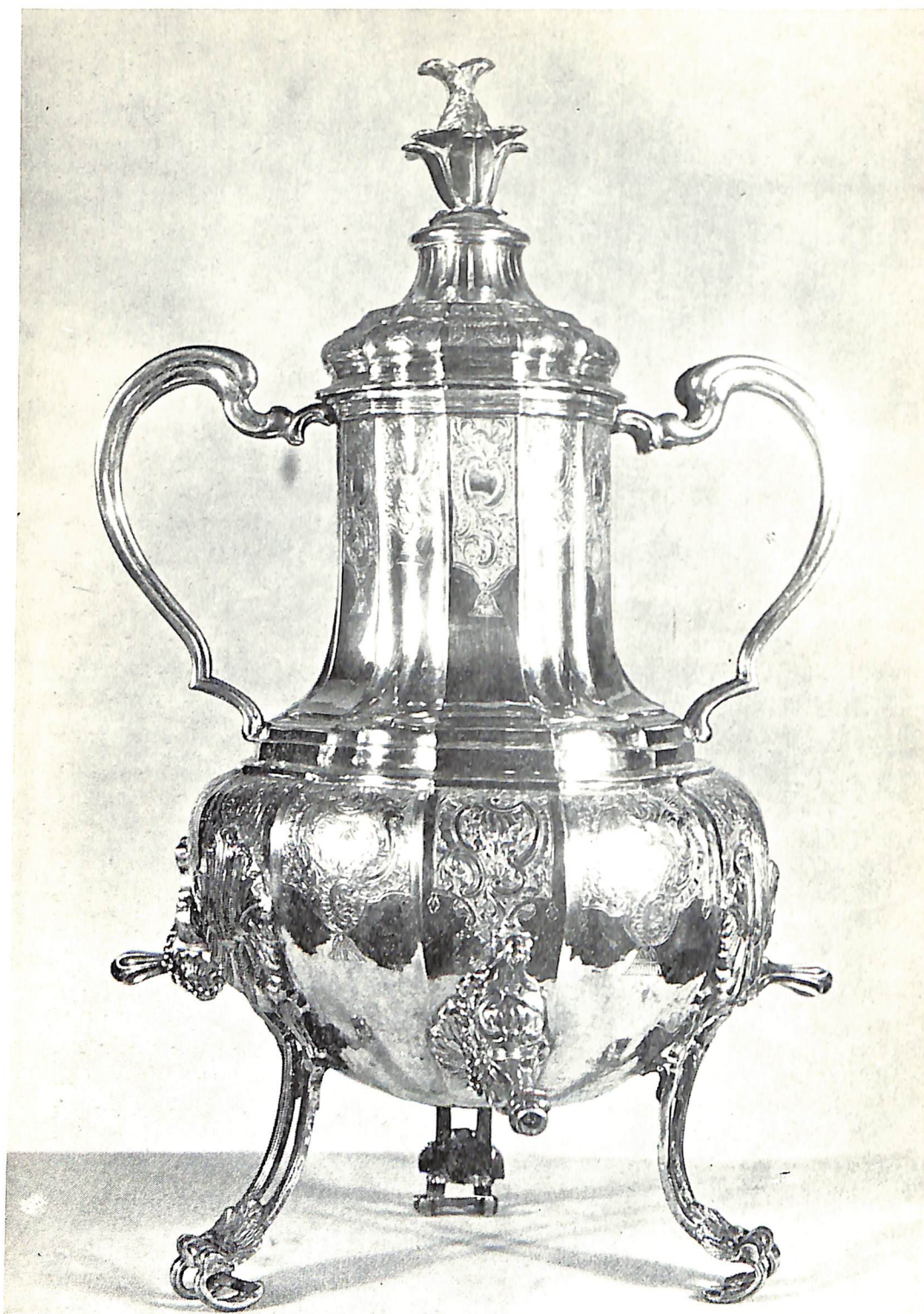
Décor de stuc dans la basse nef nord de l'église Saint-Denis, 1747.
Copyright A.C.L., Bruxelles.



Détail du lambris de la
« Salle aux dauphins » de
l'ancien palais des princes-
évêques, bois sculpté, peint
et doré, vers 1750.
Copyright A.C.L., Bruxelles.



Double porte, en laiton battu, du chœur occidental de l'église Sainte-Croix,
par Arnold de Nalinne, 1758.
Copyright A.C.L., Bruxelles.



Cafetière à trois robinets en argent repoussé et ciselé,
au poinçon du maître BS, 1750-1751 ; musée Curtius à Liège.
Copyright A.C.L., Bruxelles.

abandonne l'échelle du grandiose pour celle de l'agrément, multiplie les sinuosités, s'aventure dans la dissymétrie, qui se délecte des « magots » de Cathay, lâche de joyeuses bandes de petits singes et des couples de colombes enamourées, sème à l'envi coquillages, roseaux, fleurettes et brindilles, qui a inventé la rocaille et en a mis partout, sans qu'on puisse pour autant l'identifier à elle (8). Art qui régent les plans et les décors intérieurs plus que les élévations, les arts dits « mineurs » plus que la peinture et la sculpture.

Cet art-là, Liège en garde maints témoins caractéristiques, en dépit des ravages du temps et des hommes. Plaise au lecteur de passer avec moi ces témoins en revue.

Par quoi commencer, sinon par l'ancien palais des princes-évêques ? Derrière la façade plutôt morne élevée par le Bruxellois Jean Anneessens après l'incendie de 1734, les locaux qui abritaient le Conseil Ordinaire cèlent de beaux lambris de chêne sculpté ; dans ce qui est aujourd'hui le cabinet du procureur général (ils datent là de 1742 environ), ils sont encore relativement sages ; dans ce qui est devenu le bureau des avocats généraux (1752 environ), ils piaffent à rocaille que veux-tu. Dans l'aile voisine, la pièce où siégeait le chancelier du prince a gardé de superbes boiseries et un étonnant plafond sur lequel les rites d'une Chine d'opéra bouffe ont pris vie sous le pinceau de Paul-Joseph Delcloche. Au premier étage, trois salons en enfilade montrent presque intacts les décors dont s'était entouré Jean-Théodore de Bavière, qui régna de 1744 à 1763 (fig. 1 et 3) ; très admirés, et assurément dignes de l'être, ils ne sont pas tout à fait sans lourdeur. A deux pas de là, des locaux plus intimes décorés en majeure partie après 1766 dénotent un goût plus sobre.

L'ancien palais des Etats a été fort malmené par les restaurateurs impérieux du siècle dernier ; il reste pourtant de remarquables témoins de la décoration mise en place au milieu du XVIIIe : ainsi les beaux salons de réception aujourd'hui incorporés aux appartements du gouverneur de la province, ainsi la rampe d'escalier dessinée par Charles-Antoine Galhausen et forgée par Jean-François Ermel en 1750 (9).

Vers 1754 commencent les travaux qui ont donné à l'abbaye Saint-Laurent l'aspect plein de grandeur qu'elle revêt aujourd'hui. Dans les façades, l'architecte Barthélemy Digneffe combine un parti régulier d'inspiration classique avec des angles d'avant-corps mouvementés, des frontons et des linteaux courbes. A l'intérieur de l'aile orientale, commencée après 1760, les clés sculptées des linteaux de portes « sont nettement rococo » (10). Ici encore, un superbe escalier d'honneur déploie sa rampe, dans laquelle un forgeron anonyme a malmené allégrement la symétrie.

Le contraste est plus net encore dans les hôtels de maître et les maisons bourgeoises. Des façades sobres, nettes, quasi fonctionnelles,

où le rococo ne perce guère que dans des linteaux arqués à clef sculptée, des enseignes pittoresques, des ferronneries d'une exubérance tempérée (11). Mais à l'intérieur, les stucs, les cheminées en marbre de Saint-Remy aux âtres tapissés de briques moulées, les cuirs dits de Cordoue ou de Malines, les carrelages à la mode de Delft, les lustres en verre « façon Venise », les boiseries en chêne sculpté, parlent, de 1740 à 1780, un tout autre langage, maniéré, volubile, en harmonie avec les robes à panier, les mouches et les perruques poudrées (12).

Voyez l'hôtel d'Ansembourg, « musée sans vitrines » qui voudrait faire ressentir à ses visiteurs « la douceur de vivre » « à cette époque charmante » « en terre de Meuse » ; la leçon de Meissonnier, Oppenordt et consorts y est récitée par des disciples dont l'accent s'écarte plus ou moins fort de celui de Paris, jusqu'à verser dans le brabant ou le rhénan. Attachez-vous plus spécialement à la décoration originale de la demeure, qu'un plafond peint daté de 1741 — œuvre encore très baroque de Jean-Baptiste Coclers — situe à un moment crucial dans l'évolution locale des styles : les stucs de la cage d'escalier restent baroques, ceux du hall d'entrée hésitent, ceux du grand salon sont rococo ; l'escalier l'est aussi ; les volets se maintiennent dans la ligne de Jean Berain, tandis que les portes et lambris sont d'un goût plus avancé, sans donner encore franchement dans la rocaille (13).

Et ne manquez pas d'aller admirer aussi, dans la cour de la maison Curtius toute proche, le pavillon bâti en 1762 ; c'est un bien joli morceau d'architecture civile, et fort caractéristique (14).

Ce n'est pas beaucoup s'éloigner de la capitale épiscopale, sur laquelle se centre aujourd'hui mon enquête, que de faire ensuite un crochet par le château de Colonster, naguère incorporé au nouveau campus universitaire. Il y a là, sauvés comme par miracle des effets du feu et de l'indifférence, plusieurs salons où l'art rococo déploie ses séductions. Le plus attachant est le minuscule boudoir dédié à Cupidon, avec son plafond orné de singeries d'une délicieuse vivacité, ses boiseries décorées à la façon des émules de Watteau, et, dans un cadre pour lequel le sculpteur sur bois et le peintre ont rivalisé de brillante fantaisie, une *Léda* (fig. 2) défaillante à souhait (15). Dans le grand salon, une restauration scrupuleuse a récemment fait réapparaître un vert fringant qui a laissé pantois tous ceux dont l'œil s'est habitué aux tons « peu salissants » du siècle dernier (16).

Aux amateurs de rococo, Colonster offrait aussi sa chapelle, dont la singulière façade estompait ses lignes architecturales au bénéfice d'un grand bas-relief de pierre tendre montrant la conversion miraculeuse du patron des chasseurs (17).

Ceci nous amène au chapitre des édifices du culte, qui ne marchandera pas, lui non plus, les témoignages.

La paix retrouvée au lendemain des grands traités de 1713-1715 permit d'amasser les moyens d'un *aggiornamento* esthétique. Les scrupules archéologiques n'étaient pas encore de saison. Le seul problème à trancher était le suivant : fallait-il thésauriser de quoi rebâtir ou, cédant à l'impatience et à l'émulation, se contenter d'aménagements ? Beaucoup choisirent la seconde solution, et se mirent en devoir de travestir dans le goût rococo de vénérables temples romans et gothiques (18). Des plafonds se virent remplacés par des berceaux en anse de panier. Au terme de hardies reprises en sous-œuvre, des piliers cédèrent la place à des colonnes dessinées selon les ordres classiques. La pierre disparut sous le stuc et le badigeon, sous les marbres vrais ou feints. Pas question de conserver dans ce décor *up to date* le mobilier liturgique ancien : à de rares exceptions près, autels, bancs de communion, chaires de vérité, confessionnaux furent gaillardement renouvelés.

Las ! cent ans après cet accès de fièvre, un autre devait venir. Adorateurs de ce qui avait été brûlé, les croisés du médiévisme brûlèrent ce qui avait été adoré. Animés d'une sainte fureur contre « la prétendue Renaissance », époque d'« irrécusable décadence », ils s'acharnèrent à détruire son œuvre, et comme elle était fragile, ils n'y réussirent que trop bien. Ils ont irrémédiablement saccagé son legs et occulté pour longtemps de leur mépris ce qu'ils en ont laissé subsister (19).

Saint-Antoine, Saint-Barthélemy et Saint-Denis ont conservé les stucs rococo de leurs nefs, datés de 1746 et de 1747 (20) ; ils sont sans raffinement, mais non sans caractère (fig. 4). Saint-Jacques a été expurgée de la décoration commandée par l'abbé Renotte vers le milieu du XVIIIe siècle ; les *membra disjecta* qui en subsistent suscitent aujourd'hui l'admiration des experts (21). Saint-Martin avait fait peau neuve en 1746, à l'occasion du demi-millénaire de la Fête-Dieu ; le magnifique maître-autel, d'un type nouveau (sans retable), en est aujourd'hui le seul témoin encore en place, ou peu s'en faut (22). Sainte-Croix s'est transformée vers 1758-1760 et retransformée de 1846 à 1851 ; libre aux derniers disciples de Welby Pugin, du baron Jean-Baptiste Béthune et de Jules Helbig de préférer les apports néo-gothiques, froids et compassés, à la sémillante porte en laiton repoussé du chœur occidental (fig. 5), œuvre du batteur et orfèvre dinantais Arnold de Nalinne (23). A Saint-Christophe, « les effets de la décadence architecturale du XVIIIe » ont été systématiquement annulés ; on a fait disparaître « tout le plâtras Louis XV », les « affreux ornements de style rocaille » mis en place par « les iconoclastes du temps » et le « disgracieux badigeon qui déflorait on ne peut plus la beauté du style original » (24).

Passons aux églises qui ont été rebâties de fond en comble. Ainsi Saint-Georges, dont la façade aux ailerons de tradition baroque et

les stucs datés de 1739, d'une fantaisie et d'une vigueur dignes de l'Allemagne du sud, sont tombés en 1971 sous le pic des démolisseurs, au terme d'une longue déchéance (25). Ainsi Saint-Jean l'Évangéliste (1752-1770), Saint-André (1765-1772), l'église des prémontrés en Beaufort (1762-1770) et celle des augustins sur Avroy (1766) (26). Reconstructions un peu trop tardives, cette fois, pour que le style rococo puisse encore s'y déployer : plusieurs s'exécutent sous la supervision lointaine de Soufflot, grand admirateur de l'Antique. Les plans manifestent néanmoins un goût persistant pour les formes courbes. Les dômes sont loin d'avoir l'austérité des coupôles néo-classiques, celui des augustins surtout. Les toitures de l'ancienne abbatale norbertine sont un régal de gracieuses cambrures ; la vaste composition de stuc qui envahit son abside masque l'architecture sous des nuées peuplées de chérubins, au-dessus d'un maître-autel dont les anges nerveux, attribués à Guillaume Evrard, font presque penser à ceux des Asam, Günther et tutti quanti ; quant aux peintures dont Joseph Dreppe avait orné « la voûte », tout ce qu'il en reste, c'est un souvenir sans consistance. On peut, hélas ! en dire autant des autres peintures murales brossées au XVIIIe dans les églises liégeoises (27). Exécutées selon toute vraisemblance à la détrempe, elles n'avaient chance de durer qu'à la condition d'être entourées de soins ; l'indifférence a été leur lot. On doit se résigner à presque tout ignorer d'elles. Cela fait dans le tableau d'ensemble une bien fâcheuse lacune.

Le mobilier d'église mériterait certes plus d'attention que je n'en puis lui consacrer ici. Celui de la sacristie de Saint-Nicolas (28), où se relève la date de 1739, montre le rococo composant encore avec le baroque et avec le classicisme, et de très heureuse façon.

Le mobilier civil, objet d'un intérêt incomparablement plus soutenu (29), doit à présent retenir le nôtre, d'autant que l'évolution du style peut en être dessinée avec une certaine précision.

Dans une première phase, qui s'étend de 1715 à 1740 environ, les formes sont encore très monumentales, dans la tradition du XVIIe siècle ; mais des pans coupés commencent à les adoucir ; d'abord plats, ils ont bientôt tendance à se creuser légèrement. La mouluration est robuste, mais expurgée de tout élément accusé. Les courbes sont très marquées, et isolées les unes des autres par des segments droits. On voit des corniches coiffées de godrons, à congé sculpté. Les vantaux d'armoires ont trois panneaux : un rectangle étiré en hauteur entre deux rectangles plus larges que hauts, séparés par des traverses droites. Aux angles des panneaux s'inscrit souvent une découpe en quart de cercle ménageant la place d'un culot d'acanthé. Le répertoire ornemental comprend la très caractéristique « espagnolette », des pavillons, des couples d'oiseaux, des lambrequins, des palmettes, des coquilles, des entrelacs de bandes où les droites

jouent avec les courbes en C, des treillis en losange, des roseaux, des fleurettes au naturel, le tout empreint d'une grâce un peu sévère.

L'exemple le plus intéressant qu'on puisse en citer, c'est la double porte qui fermait, croit-on, l'oratoire de l'Hôtel de ville de Liège, et qui peut être située vers 1718, époque de son achèvement. Son décor allie deux sources d'inspiration : les cornes d'abondance et les exubérants rinceaux d'acanthé dérivent du baroque anversois ; les « espagnolettes », les palmettes, les hélianthes et les entrelacs viennent de Paris ; le contraste entre les panneaux ajourés et leurs encadrements sculptés en relief atténué trahit aussi ce syncrétisme. A mentionner aussi une imposante garde-robe de la collection Jean Jowa, dont le décor n'est pas sans une légère touche rustique, et le très rare buffet à deux corps de la collection Frédéric Braconier.

Les meubles de ce genre sont ordinairement étiquetés « Louis XIV ». Ils n'ont évidemment rien à voir avec le moment le plus caractéristique du style créé sous l'impulsion du Roi-Soleil par Charles Le Brun et ses collaborateurs, et dont Versailles est le monument par excellence ; ils relèvent de l'avatar ultime de ce style, rajeuni par les inventions de Lepautre, de Jean I Berain et de Claude III Audran ; ils relèvent du rococo naissant.

Des innovations plus audacieuses marquent la deuxième phase. Des tracés enchaînant sans discontinuité des courbes concaves et convexes moins arquées régissent les frontons, les traverses et les lignes maîtresses de l'ornementation. La section des pans coupés passe souvent de la concavité simple à la contre-courbe, qu'adoptent parfois aussi les faces latérales. Les panneaux se chantournent capricieusement ; aux portes des armoires, ils ne sont dorénavant plus que deux. La dissymétrie s'introduit dans le décor, au début ramenée à la symétrie par association avec le même motif inversé « en miroir », ce qui restera la règle pour les panneaux latéraux. Elle fait alliance avec la rocaille, d'abord raide et discrète, bientôt en place d'honneur, mais généralement mince, racée, sans redondance. La fantaisie enrichit à plaisir le répertoire ornemental : fabriques, motifs architectoniques plus ou moins déformés, trophées d'instruments divers, putti. Beaucoup de buffets s'enrichissent d'agrafes de frontons et d'ailerons latéraux ajourés et déchiquetés peu ou prou.

Ces traits sont en germe, à peine perceptibles, dans une armoire partiellement vitrée conservée au Grand Séminaire de Liège, meuble monumental et singulier, daté de 1738. Ils s'épanouissent pleinement dans les trois meubles tant admirés que signe Louis Lejeune en 1743 et 1744. Ils se retrouvent dans les pieds, sculptés en fort relief, du superbe bureau marqueté, signé et daté J.P. Heuvelman 1755, autour duquel se réunissait le Conseil privé des princes-évêques.

La troisième phase se place sous le signe de l'assagissement réclamé avec tant de verve par la célèbre *Supplique* de Nicolas Cochin, dont

le *Journal encyclopédique* — imprimé à Liège, il devait y avoir des lecteurs — donne un compte rendu le 1^{er} septembre 1757. L'hôtel de Clercx d'Aigremont, rue Saint-Paul, qui porte au fronton le millésime de 1767, était décoré dans ce goût suprêmement raffiné, comme en témoigne une porte exposée au Musée Curtius ; dans cet admirable morceau de menuiserie sculptée, pas de rocaille, une symétrie quasi parfaite, mais une profusion de contrecourbes, et quelle fantaisie, quelle grâce ! La garde-robe à trois portes des Musées royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles, est du même genre, avec des rocailles fort discrètes incorporées à un décor où des amours scieurs de long situés en pleine nature et un trophée d'outils de menuisier mettent une note exceptionnelle ; on doit la situer avant 1780, car à pareille date le répertoire ornemental du néo-classicisme s'imposait déjà. Mais les lignes générales, rétives au raidissement, diront longtemps encore le profond enracinement du rococo ; les motifs nouveaux se combineront avec des façades mouvementées, des frontons incurvés, des traverses chantournées. Aujourd'hui encore, force meubles « de style » sortis des ateliers qui s'efforcent envers et contre tout de perpétuer la tradition locale mettent cet enracinement en évidence.

Pas plus qu'il ne m'a été possible de creuser les problèmes que posent les manifestations du rococo en peinture et en sculpture, il ne m'est loisible de m'attarder à la céramique (30), à la verrerie (31), à la reliure (32), à la gravure (33), au dessin (34). Le temps qui me reste, je crois pouvoir le consacrer au domaine qui m'est le plus cher : l'orfèvrerie (35). N'a-t-elle pas offert au style rococo un de ses terrains d'élection ? N'offre-t-elle pas à l'historien une matière d'études plus propre qu'aucune autre à fournir des précisions sur l'évolution du style ?

C'est aux alentours de 1715-1720 que le rococo prend possession du domaine des métaux nobles. Les effets majestueux, les formes amples, les décors accusés passent de mode. Grâce, élégance, raffinement sont les mots d'ordre nouveaux. Ils orientent les orfèvres vers les bases chantournées, génératrices de volumes côtelés aux profils souples, volontiers piriformes. Les ornements, empruntés au répertoire de Jean I Berain et de Daniel Marot, sont traités en relief atténué, voire en tracé-matis. Les inamovibles feuilles d'acanthé prennent des cambrures maniérées. Une métamorphose complète affecte les bénitiers de lit : ils remplacent par un crucifix le grand médaillon repoussé qui les caractérisait depuis longtemps.

Peu après 1740, la rocaille — jusqu'alors absente —, la dissymétrie et les motifs empruntés à la nature — utilisés antérieurement, mais avec une extrême discrétion — envahissent tout, et le relief tend à retrouver toute sa vigueur. La fièvre de renouvellement s'étend aux formes ; elle fait éclore des variantes pour la plupart éphémères.

Cette vague est à son sommet vers le milieu du siècle ; ensuite, elle déferle en decrescendo le temps d'une génération, chassée par celle qui la suit, apportant une mode qui va faire fureur à Liège jusqu'aux alentours de 1780, celle des côtes torsées. Sur les objets offrant une section circulaire ou ovale, les côtes nées des angles sailants ou rentrants de la base s'enroulent désormais en spirale, « en torche » selon l'expression de l'époque.

En endiguant les débordements de la rocaille, les orfèvres liégeois ne faisaient nullement preuve d'originalité ; ils suivaient tout bonnement la mode de Paris. L'un ou l'autre lecteur du *Journal encyclopédique* avait dû leur mettre sous les yeux la livraison du 1^{er} juillet 1756, et leur faire prendre connaissance de certaine *Lettre sur l'orfèvrerie en général, écrite de Paris aux auteurs de ce journal*, qui vantait le fameux François-Thomas Germain d'avoir résisté « au mauvais goût qui domine... depuis que Meissonnier... sembloit avoir préféré les formes contrastées aux beautés mâles et réfléchies ». Plus d'une pièce d'orfèvrerie liégeoise postérieure à cette date est d'ailleurs d'un rococo fort germanique d'accent.

On peut tenir la gageure d'illustrer les avatars du style rien qu'avec des cafetières à trois robinets (fig. 6), pièces de grande allure dont les orfèvres liégeois se sont fait une sorte de spécialité (sans du tout en avoir l'exclusivité, comme on l'a cru). Pour le début de la première phase, on en citera une de 1714-1715, qui hésite à passer le Rubicon, et une autre, entre toutes admirée, de 1717-1718, qui l'a franchi résolument ; pour sa fin, une de 1738-1739, une de 1739-1740 et une de 1740-1741. Pour les dix années d'apogée, c'est une succession triomphale : 1740-1741 encore, 1742-1743 (une du maître CD et une du maître AW), 1743, 1744-1745, 1746-1747 (une de LW et une de AW encore), 1750-1751 (une de BS et une de GB), 1751-1752 ; une attardée (1770) s'y ajoute. Les cafetières à trois robinets « en torche », elles, sont rares ; la plus ancienne que je connaisse remonte aux alentours de 1753.

On le voit, il suffit d'éviter d'asseoir sa conviction sur des prémisses fausses, ou plus exactement dépassées, pour être à l'aise dans la démonstration : le style rococo s'est bel et bien épanoui à Liège comme partout ailleurs en Occident.

Le rococo liégeois est dans l'ensemble caractéristique d'un foyer de second rang, moins capable de création, au sens le plus fort du terme, que d'adaptation créatrice. Il n'approche que par exception de la suprême élégance qui est le secret de Paris, ou de la verve étincelante qui est celui de l'Allemagne méridionale. Il compose avec la tradition baroque — dans l'art religieux surtout — et avec la tradition classique — surtout dans l'art civil — jusqu'à en devenir méconnaissable pour qui applique des critères trop restrictifs. Dans l'orfèvrerie et l'art du meuble, il atteint à une très haute qualité. En

ce qui touche l'architecture et la décoration, il est sans doute moins remarquable ; mais il mérite assurément mieux que l'attitude méprisante, voire destructrice, trop souvent prise envers lui. Il attend une admiration mieux répartie, une sollicitude moins partielle, une attention plus lucide.

(1) Renée L. DOIZE, *L'architecture civile d'inspiration française à la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle dans la principauté de Liège*, Bruxelles, 1934, p. 32. Renoz et Digneffe appartiennent à la génération qui subit l'influence de Soufflot.

(2) Marthe CRICK-KUNTZIGER, dans *L'art en Belgique*, [3^e édit.], Bruxelles, s.d., p. 400.

(3) Joseph PHILIPPE, *Régence liégeoise. Le style de l'âge d'or du mobilier liégeois au XVIII^e siècle*, dans *La Vie liégeoise*, avril 1969, pp. 6 et 8. Voir aussi, du même auteur, *Une grande époque, un style : le XVIII^e siècle liégeois*, dans *Plaisir de France*, février 1971, pp. 6, 17 et passim ; *Liège, terre millénaire des arts*, Liège, 1971, pp. 136, 144, 146, 147 et 151.

(4) Ainsi Germain BAZIN, *Classique, baroque et rococo*, Paris, 1965, surtout pp. 6-7, 187-190 et 206-207. François-Georges PARISSET, *L'art classique*, Paris, 1965, surtout pp. 8, 14 et 155-165. Jean SGARD, *Style rococo et style régence*, dans *La Régence*, actes du colloque d'Aix-en-Provence, Paris, 1970, pp. 11-20, surtout pp. 11-12. *Rococo*, dans *Alpha Encyclopédie*, n° 215, 1972, pp. 5138-5139.

(5) Pierre COLMAN, « Régence liégeoise ? », dans *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du Congrès de Liège*, 1968 [1970], pp. 93-102. Compte rendu d'une séance de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XXXVIII, 1969, p. 147. Le promoteur de l'expression lui-même m'a fait une toute petite concession : après avoir bougonné d'abord « Régence liégeoise (ou liégeois, bien indifféremment) » (J. PHILIPPE, *Régence liégeoise...*, p. 4), il a tout à fait abandonné la première formulation. La seconde, en revanche, il la proclame « irremplaçable par sa juste formulation synthétique » (*Liège...*, p. 126). On ne le reprendra plus à situer dans la « période rococo » les deux riches consoles provenant du palais des princes-évêques conservées au Musée Curtius (Joseph PHILIPPE, *Guide du visiteur aux Musées Curtius et d'Ansembourg*, Liège, 1952, pl. XLIV).

(6) Naissance sur laquelle une découverte de hasard, faite après la publication de ma communication devant le congrès de 1968, m'a éclairé un peu tard. « Les ébénistes de notre époque, écrit Florent Pholien vers 1933 (*L'horlogerie et ses artistes au pays de Liège*, p. 55 ; voir aussi fig. 39, 41 et 44), dans leurs catalogues illustrés, décrivent à l'endroit notamment des gaines d'horloge : gaine *Louis XIV liégeoise, Régence liégeoise*, et *Louis XV liégeoise* ». L'expression, qui sous-entend de façon plutôt comique le mot « époque », a donc été forgée par les fabricants de meubles « de style »...

(7) J. Philippe MINGUET, *Esthétique du rococo*, Paris, 1966.

(8) C'est le faire que d'écrire : « Aucune construction liégeoise ne mérite l'appellation de Rococo, la rocaille ne faisant qu'une timide apparition au couronnement de quelques baies ou portes » (J. PHILIPPE, *Liège...*, p. 136).

(9) Richard FORGEUR, *Le Palais de Liège*, 2^e édit., Liège, 1965, pp. 10, 15-21, 24-29 et 36-38. Voir aussi Jean LEJEUNE, *Liège, de la principauté à la métropole*, Anvers, 1967, fig. 85.

(10) Léon DEWEZ, *L'abbaye de Saint-Laurent de Liège et les Arts aux XVII^e et XVIII^e siècles*, dans *Saint-Laurent de Liège*, Liège, 1968, p. 170 ; voir les figures 64, 65, 80, 83, 84, 86, 87 et 88.

(11) Albert PUTTERS, *Architecture privée au pays de Liège*, Liège, 1940, pp. 98-107 ; *Précisions sur l'architecture au pays de Liège*, s.l. n.d., pp. 167-174.

(12) Comte de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Décorations anciens d'intérieurs mosans*, 4 vol., Liège, [1930-1939].

(13) J. PHILIPPE, *Guide...*, pl. XLVII et suivantes. Henri FETTWEIS, *Le Musée d'Ansembourg à Liège*, 2^e édit., Liège, 1965. J. LEJEUNE, *Liège...*, pl. 89. J. PHILIPPE, *Liège...*, pp. 140, 143 et 145 et pl. XIII et XIV.

(14) J. PHILIPPE, *Guide...*, pl. II.

(15) Willy LEMOINE, *Histoire du domaine du Sart Tilman*, dans *Cahiers du Sart Tilman*, I, 1963, pp. 48-50. Berthe LHOIST-COLMAN, *Au château de Colonster en 1779*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, n° 152, 1966, pp. 1-19. On saura gré au recteur de l'époque, le professeur Marcel Dubuisson, d'avoir permis à une poignée de « résistants » d'opérer ce sauvetage.

(16) Aussi faut-il se bien garder de juger des couleurs sans s'inquiéter de l'état original. Guy Lemeunier, dont le sympathique petit livre sur *L'art baroque et classique en Wallonie* (Institut Jules Destrée, 1971) donne au « Rococo wallon original et discret » une place que le titre n'annonce peut-être pas assez, est dans le vrai lorsqu'il écrit : « la décoration des intérieurs wallons de l'époque n'appelle pas irrésistiblement l'épithète de rococo au même titre que les intérieurs des hôtels parisiens ou des églises bavaroises contemporaines » ; il s'en écarte lorsqu'il enchaîne : « la polychromie y est trop sobre et le bois ciré y jette encore une note grave ». C'est perdre de vue l'acharnement du XIX^e siècle (et même encore du XX^e) contre les couleurs claires du XVIII^e, sa rage de décapage, sa prédilection pour le « vieux chêne » bien pensant.

(17) Au lendemain de l'incendie du 3 décembre 1966, qui l'avait laissée intacte, elle a été condamnée au nom de l'Architecture. Ceux qui avaient le « mauvais goût » de l'apprécier ont obtenu qu'elle fût démontée, et continuent à en demander le remontage.

(18) Richard FORGEUR, *Notes sur... la démolition des jubés au XVIII^e siècle*, dans *Chronique archéologique du pays de Liège*, t. 49, 1958, p. 9.

(19) Il fallait, voici cinquante ans, toute la sereine lucidité du tant regretté Jacques Breuer, et même une sorte d'audace, pour mettre en évidence dans les transformations du XVIII^e siècle autre chose que les aspects négatifs (*Stucs et stucateurs italiens en Wallonie au XVIII^e siècle*, dans *La Vie wallonne*, t. 5, 1924-1925, pp. 204-210).

(20) *Liège centre d'art*, Liège, 1947, pp. 260, 261, 263 et 282. Georges HANSOTTE, *L'église Saint-Barthélemy à Liège*, 2^e édit., Liège, 1967, pp. 11-12. Richard FORGEUR, *L'église Saint-Antoine à Liège*, à paraître. Richard FORGEUR, *L'église Saint-Denis à Liège*, 2^e édit., Liège, 1971, pp. 13, 22 et 34 ; voir aussi pp. 13-15 (chaire de vérité) et p. 23 (dais).

(21) Louis GOTHIER, *L'église Saint-Jacques à Liège*, 4^e édit., Liège, 1970, pp. 4 et 28 ; voir aussi p. 15 (dalle funéraire).

(22) Comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Décorations anciens...*, t. IV, p. 91. Hans KÜPPER, *Tabernakelkonstruktionen des XVIII. Jahrhunderts in der Diözese Lüttich...*, dans *Aachener Kunstblätter*, t. 24-25, 1962-1963, pp. 206-207. Richard FORGEUR, *La basilique Saint-Martin à Liège*, 2^e édit., Liège, 1965, pp. 4 et 12.

(23) Armand DELHAES, *L'église Sainte-Croix à Liège*, Liège, 1963, pp. 4 et 7-8.

(24) Théodore GOBERT, *Liège à travers les âges*, t. II, Liège, 1925, pp. 364-365. Les « actes de vandalisme artistique » avaient été accomplis entre 1777 et 1787 ; « l'œuvre réparatrice » s'étendit de 1860 à 1892. Les « restaurateurs » suivaient l'exemple donné par ceux de la cathédrale Saint-Paul. A leurs yeux, concéder que « la décoration du transept et du chœur se fait remarquer par la grâce des contours, la variété et l'enchaînement des lignes du genre rocaille » (H.-A. CRALLE, *Revue des monuments de la ville de Liège*, Liège, 1856, p. 76), ce devait être le sûr indice d'un goût dépravé ; aux nôtres, c'est la preuve d'une indépendance d'esprit et d'une perspicacité méritant, même si elles sont restées sans effet, un large coup de chapeau.

(25) Pierre COLMAN et Anne-Marie DIDIER-LAMBORAY, *L'inventaire photographique du patrimoine artistique de Liège*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, t. IX, 1966, p. 101.

(26) *Liège centre d'art*, pp. 270-273 et 287-289. J. LEJEUNE, *Liège...*, pl. 87. Richard FORGEUR, *L'église Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, Liège, 1967, pp. 5-6 ; voir aussi pp. 10, 17, 18 et 22 (éléments rococo divers).

(27) René LESUISSE, *Tableaux et sculptures... de la ville de Liège avant la Révolution*, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. XIX, 1956, pp. 227, 228, 233, 235, 236, 237, 239, 240, 245, 250, 251, 254 et 266. Voir aussi Stanislas BORMANS, *Notes de Dartois sur quelques artistes liégeois*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. VIII, 1866, pp. 230 et 242. Jean-Simon RENIER, *Inventaire des objets d'art... de la ville de Liège*, Liège, 1893, p. 19.

(28) J. PHILIPPE, *Le mobilier liégeois...*, 2^e édit., Liège, 1968, pp. 48, 52 et 62.

(29) J. PHILIPPE, *Le mobilier liégeois...* J. PHILIPPE, *Le mobilier*, dans *Plaisir de France*, février 1971, pp. 2-7. Pierre et Berthe COLMAN, *Mobilier liégeois du XVIII^e siècle*, dans *Styles, meubles, décors du Moyen Âge à nos jours*, t. I, Paris, 1972, pp. 256-261.

(30) Emile GADEYNE, *Les faïenceries liégeoises du XVIII^e siècle*, Bruxelles, 1955 ; voir surtout p. 149 et figs 17, 20, 21, 22, 34, 36, 37 et 46-64.

(31) Florent PHOLIEN, *La verrerie au pays de Liège*, Liège, 1899 ; voir surtout fig. 49.

(32) Joseph BRASSINNE, *La reliure mosane*, t. I, Liège, 1912, pl. XLIX-LII ; t. II, Liège, 1932, pl. CXXIII-CXXX, CXXXII, CXXXIII et CXXXVI-CXLIV.

(33) *Les imprimeurs Depouille et les bois de leur atelier*, Verviers, 1930, pl. 40, 44, 46 et surtout 42 et 43. Jean PURAYE, *La gravure sur armes à feu au pays de Liège*, s.l., 1964, pp. 27-42.

(34) J. PHILIPPE, *Le mobilier liégeois...*, pl. CXLIII ; *Régence liégeoise...*, dans *La Vie liégeoise*, avril 1969, figs 9 et 10. Richard FORGEUR, *Notes sur des tombeaux de princes-évêques de Liège*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, n° 171, 1970, p. 514.

(35) Joseph BRASSINNE, *L'orfèvrerie civile liégeoise*, 4 vol., Liège, 1935-1948. *Argenterie civile liégeoise. Catalogue d'exposition*, Bruxelles et Liège, 1957. Comte Joseph de BORCHGRAVE d'ALTENA et Joseph PHILIPPE, *L'Argenterie religieuse liégeoise*, Liège, 1964. Pierre COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise*, 2 vol., Liège, 1966.

TABLE DES MATIÈRES

L'esthétique d'Arsène Soreil, par Philippe MINGUET, professeur à l'Université de Liège.	7
Bibliographie des travaux d'Arsène Soreil.	21
PROBLEMES DE NATURE ET DE METHODE.	
Les tâches de l'esthétique, par Luigi PAREYSON, professeur à l'Université de Turin.	31
Art et philosophie dans la Grèce antique, par Wladyslaw TATARKIEWICZ, professeur honoraire à l'Uni- versité de Varsovie.	43
Les dieux d'Epicure. Notes pour une théologie naturaliste, par Thomas MUNRO, professeur émérite à l'Université de Cle- veland, Ohio.	53
L'œuvre comme mise en œuvre de la vérité et le concept de jouissance esthétique, par Gianni VATTIMO, professeur à l'Université de Turin.	63
L'intervention des machines dans la création artistique, par Etienne SOURIAU, professeur honoraire à la Sorbonne, membre de l'Institut.	73
Sur la connaissance poétique. Commentaire sur un texte de Goethe, par Marcel DE CORTE, professeur à l'Université de Liège.	81
<i>L'immagine del Cuor</i> . Sur le rôle de la préfiguration en art, par Joseph GANTNER, professeur à l'Université de Bâle.	89
L'histoire des arts et l'étude des sociétés, par Victor-L. TAPIÉ, professeur honoraire à la Sorbonne, mem- bre de l'Institut.	103
Réflexions sur l'étude comparée des arts plastiques et litté- raires, par Jacques STIENNON, professeur à l'Université de Liège	115