

3. L'orfèvrerie

Les ouvrages d'orfèvrerie présentés à l'exposition forment un ensemble attachant dans sa relative modestie. L'amateur se réjouira d'une si belle occasion de voir de près ces pièces ordinairement enfermées ou montrées de loin seulement.

Elles sont pour la plupart de fabrication liégeoise, comme on pouvait s'y attendre. L'origine est attestée par les poinçons, marques de garantie frappées dans le métal. Du milieu du XVII^e s. jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, les deux poinçons principaux de la Cité de Liège montrent respectivement les armoiries du prince-évêque régnant, réduites à l'essentiel, et l'aigle à deux têtes du Saint Empire surmontant un millésime, celui du début du règne dans la majorité des cas. La production maastrichtoise, ici représentée par le calice de Grandville, se reconnaît à l'étoile à cinq branches tirée du blason de la ville. Celle d'Aix-la-Chapelle, représentée par un calice d'Oreye, montre une aigle héraldique normale, monocéphale, et les lettres ACH (Aachen). Celle d'Augsbourg, dont on rencontre des témoins un peu partout, car la production était organisée là-bas en vue de l'exportation, et dont on ne verra cependant aucun exemple à l'exposition, est marquée d'une pomme de pin.

Et Waremme? Tongres, Saint-Trond, Bilzen, Maa-seik, Visé, Huy ont eu des poinçons propres, Dinant et Verviers des orfèvres; et lorsqu'en 1774, François-Charles de Velbruck impose à toutes les «bonnes villes» de la principauté les poinçons de la capitale, complétés par une marque distinctive formée d'une ou deux lettres, il réserve à Waremme le W. Même si le règlement a été abrogé dès 1776 et s'il n'a peut-être pas été appliqué du tout, cette mention ne doit pas être sans signification. Pourtant, il n'existe, à ma connaissance du moins, qu'une seule pièce qui puisse être attribuée à un orfèvre de Waremme, et l'attribution doit être entourée de prudentes réserves¹. L'espoir de découvrir en préparant l'exposition l'un ou l'autre élément nouveau a été déçu. Reste à espérer qu'elle va en faire surgir...

Les poinçons font connaître, outre le centre de fabrication, l'auteur de la pièce. En effet, l'un d'eux est celui de l'orfèvre, engageant sa responsabilité personnelle. Il se présente fréquemment sous la forme de deux initiales, d'ordinaire placées sous une immodeste couronne. Découvrir le nom et le prénom correspondants est rarement chose aisée. On y est parvenu dans beaucoup de cas, à force de recherches, mais l'attribution est trop rarement inattaquable.

Enfin, les poinçons permettent de dater les pièces avec plus ou moins de précision. A Liège, les deux marques évoquées ci-dessus permettent déjà de sa-

voir sous quel règne les objets ont été exécutés. Une troisième marque, apparue en 1693, précise cette indication: la «lettre annale», qui change chaque année en suivant l'ordre de l'alphabet. Par exemple, le superbe calice de Remicourt montre, à côté du blason de Georges-Louis de Berghes et de l'aigle surmontant le millésime de 1724, la lettre I, indiquant la neuvième année du règne, donc 1732-1733. La lettre qui remplit des fonctions analogues dans la plupart des autres centres jusqu'au milieu du XVIII^e s. est nommée «decanale», parce que c'est le remplacement du doyen (*decanus*) de la corporation qui détermine son changement. Après la Révolution, le poinçonnage se borne à indiquer une période, qui peut être longue. Celui dont le royaume de Belgique se dote peu après sa formation, reste en vigueur de 1831 à 1868. D'assez nombreuses pièces portent un millésime gravé, souvent incorporé à une inscription commémorative. L'ostensoir de Boëlhe en porte un qui confirme le déchiffrement du poinçon. Mais la date du don ne coïncide pas toujours avec celle de la création.

Toujours est-il que l'évolution des styles peut être retracée avec une précision inconnue dans les autres arts dits «mineurs». Comme on pourra le constater à l'exposition, la première moitié du XVII^e s. voit coexister chez nous le style Renaissance tardif, reconnaissable à ses formes équilibrées et à son décor en relief peu accusé, avec de tenaces influences gothiques, décelables dans les bases polylobées. La deuxième moitié du siècle est baroque: formes amples, décor en fort relief. Quant au XVIII^e s., c'est l'âge de «l'Europe française». Au début, l'influence classique assagit le baroque, auquel l'art d'église restera cependant attaché. Puis vient le rococo, correspondant au style Louis XV, avec sa fantaisie ordinairement de fort bon goût, quoi qu'on en ait dit; règnent alors la rocaille, la dissymétrie, puis le décor «en torche», ces côtes torsées qui, dans les plus belles œuvres, naissent du tracé de la base et soumettent les formes à leur souple élan. Vers 1780, c'est l'avènement du néo-classicisme, alias style Louis XVI; formes et décors se raidissent; la vogue de l'antiquité, redécouverte à Pompéi et à Herculaneum, tourne à «l'anticomanie». Le XIX^e s. voit s'épanouir les styles historiques, principalement le néo-gothique, longtemps maître tyrannique de l'art religieux; le calice de Celles et l'ostensoir de Grand-Axhe en offrent deux exemples de qualité supérieure à la moyenne, justifiant leur présence à l'exposition.

Les types de pièces qu'offre l'orfèvrerie religieuse, étonnamment divers, à bien y regarder, ne sont pas tous représentés à l'exposition, tant s'en faut. On n'y

trouve pas de reliquaire, par exemple. On y voit surtout des calices, toujours et partout les plus nombreux; certains sont remarquables dans leur somptuosité, d'autres émouvants dans leur simplicité. Celui de Remicourt est d'une richesse iconographique peu commune.

L'ostensoir de Boëlhe mérite sans conteste une attention particulière. Il sort tout à fait de l'ordinaire: ce n'est ni un ostensor-tourelle, dans la tradition gothique, encore vivace dans celui de Pousset et ressuscitée dans celui de Grand-Axhe, ni un ostensor-soleil, typiquement baroque, ici représenté par trois témoins. La lunule où se place l'hostie est enfermée dans un réceptacle ovale abondamment orné. L'auteur, un orfèvre liégeois qui s'identifie peut-être avec Jean Renard, connu par un document d'archives daté de 1611 (il poinçonne IR, et I et J sont alors confondus), s'est inspiré, selon toute apparence, d'une pièce espagnole. Cela n'est pas tellement surprenant: à l'époque où il travaillait, les anciens Pays-Bas méridionaux étaient sous domination espagnole, et Liège entretenait avec Anvers des rapports suivis.

Je n'ai garde d'oublier les aspects techniques. Ils éveillent une curiosité grandissante, inéluctablement contrariée par les exigences prioritaires de la sécurité. Même au travers d'une vitre, des observations intéressantes sont possibles. La patène de Hodeige donne

une idée de l'épaisseur du métal, de la résistance qu'il oppose au burin du graveur, et aussi de sa résistance aux chocs. Les ostensoirs témoignent de l'habileté des orfèvres, qui s'entendent à associer dans ces véritables pièces montées des parties repoussées au marteau et des éléments coulés, en les assemblant à chaud, par soudure, ou à froid, au moyen d'écrous habilement cachés. Ils sont fréquemment rehaussés de pierreries, ou plutôt de verroteries, ce que les règlements corporatifs admettaient par dérogation. L'émaillerie est bien loin de garder aux Temps modernes la splendeur qu'elle avait au Moyen Age; elle connaît au XIX^e s. une reviviscence dont l'indigence n'est que trop perceptible aujourd'hui. Aux Temps modernes, l'ornementation est surtout demandée à la ciselure, exécutée avec des ciselets dont la pointe enfonce le métal sans l'inciser.

Les amateurs de généalogie et d'héraldique se pencheront sur le calice de Grandville et sur l'ostensoir d'Oreye; ils parviendront sans doute à mettre un nom sur les armoiries des burettes de Rosoux; s'ils pouvaient réussir à identifier les initiales et les armoiries de l'ostensoir de Boëlhe, ils feraient sur les circonstances de sa création une lumière très bienvenue.

P. COLMAN

¹ J. BRASSINNE, *L'orfèvrerie civile liégeoise*, I, Liège, 1948, p. 119 - O. de SCHAETZEN, avec le concours de P. COLMAN, *Orfèvreries liégeoises*, Anvers, 1976, p. 207.