

ORFÈVRERIE

Orfèverie religieuse par Pierre COLMAN
Albert LEMEUNIER

Orfèverie civile par Oscar de SCHAETZEN

L'orfèvrerie liégeoise du XVIII^e siècle est un vrai régal pour les yeux et pour l'esprit, offert au simple amateur comme au chercheur spécialisé. D'abord interviennent la fascination exercée par l'or et l'argent, la qualité de l'exécution et la variété des types. Ensuite joue l'intérêt éveillé par les poinçons, propres à garantir l'origine liégeoise des pièces, à révéler l'identité de leurs auteurs et à faire connaître la date de leur création. Mais la prendre pour thème d'exposition, c'est affronter la difficulté de faire un choix nécessairement fort limité parmi des milliers d'objets, c'est pâtir de leur extrême dispersion, c'est enfin se heurter aux réticences parfois invincibles des détenteurs, car le temps est bien révolu où l'on montrait ses trésors sans éprouver d'inquiétude.

Il était aisé de se fixer des limites géographiques: celles de la principauté s'imposaient d'elles-mêmes. La capitale épiscopale se taille légitimement la part du lion; les «bonnes villes» sont représentées par un choix de pièces aux poinçons de Huy, de Dinant et de Tongres. Il s'y ajoute quelques pièces d'origine étrangère dont la présence s'imposait.

Quant aux limites chronologiques, la vacance de siège qui précède le règne de Georges-Louis de Berghes, en 1723-1724, a été prise comme *terminus a quo*, et la disparition des derniers poinçons liégeois, en 1798, comme *terminus ad quem*. D'aucuns regretteront que nous nous soyons refusé le moindre empiètement sur «Le siècle de Louis XIV au pays de Liège» tel que Jean Lejeune l'a défini (1580-1723); nous en avons eu la tentation, mais nous y avons résisté par souci de rigueur.

Au XVIII^e siècle, le système corporatif, hérité du Moyen Age, subit de rudes assauts et finalement disparaît, non sans se maintenir temporairement au bénéfice des orfèvres, en raison des garanties qu'il apporte contre les fraudes de toute nature. Il les enferme dans de multiples contraintes, tout en leur assurant d'appréciables avantages.

Une obligation essentielle est celle de mettre en œuvre de l'argent d'un titre bien déterminé. L'aloi de la Cité de Liège, dit *argent de poinçon*, vaut 10 deniers et 6 grains dans le système de l'époque, soit 854 millièmes dans le système actuel; c'est de loin le plus employé. L'aloi supérieur, le plus rare, dit *argent de louis*, vaut 917 millièmes (et non pas 958 comme on l'a cru longtemps), à l'instar du louis d'argent du royaume de France. L'aloi inférieur, dit *argent de Bavière*, beaucoup moins utilisé par nos orfèvres que par leurs confrères bavarois, vaut 667 millièmes.

Une autre obligation majeure est celle de marquer les pièces. Tout maître-orfèvre a un poinçon, qui engage sa responsabilité personnelle; la corporation en a plusieurs, qui l'engagent à son tour.

Sous les six derniers princes-évêques, le poinçonnage liégeois est moins complexe que précédemment. On a premièrement une marque où l'on reconnaît le blason du prince régnant, deuxièmement une aigle bicéphale surmontant le millésime du début du règne et troisièmement une lettre annale indiquant l'année du règne, A pour la première, et ainsi de suite. S'y ajoute la «striche», alias rayure-éprouvette, alias prise d'argent.

Pendant les interrègnes, le blason princier est remplacé par le buste de saint Lambert. Le millésime est d'abord lié à l'interrègne: 1723 pour celui de 1723-1724, 1744 pour celui de 1743-1744, sans doute du fait d'un manque de diligence. Par la suite, on conserve le millésime du règne précédent: 1744 en 1763-1764, 1764 en 1771-1772, 1772 en 1784, 1784 en 1792. On conserve de même, à partir de 1763-1764, la dernière lettre annale en vigueur du vivant du prince, au lieu de revenir à l'A, comme on l'avait fait en 1723 et en 1744.

La succession des lettres annales ne comporte pas de J. Sous le règne de Jean-Théodore de Bavière, l'I est resté en usage pendant plus d'une année. Et à dater de ce moment, les lettres annales ont changé le premier de l'an, et non plus à l'anniversaire de l'avènement. C'est du moins ce que nous pensons, au terme de

recherches persévérantes que nous ne considérons pas comme terminées.

L'*argent de louis* devait porter un poinçon distinctif supplémentaire. A partir du règne de Jean-Théodore, ce fut un perron accosté des lettres A et L. Sous Georges-Louis de Berghes, c'était — mais ceci est moins sûr — un L accompagné de trois fleurs de lys.

Le marquage de l'*argent de Bavière* n'est réglementé qu'en 1772; il est limité à trois éléments: blason princier et lettre annale, de taille sensiblement réduite par rapport aux marques ordinaires, viennent s'ajouter à celle de l'orfèvre, employée seule en pareil cas avant que ce marquage ad hoc ne fasse son apparition.

Beaucoup de maîtres ont utilisé pour l'*argent de Bavière* un poinçon plus petit et plus simple, réduit à deux initiales, sans couronne ni ornement.

Tous avaient l'obligation d'insculper leurs poinçons sur une plaque de cuivre qui portait en regard leur nom gravé, si bien que l'identification des marques ne pouvait faire aucune difficulté. Malheureusement les deux seules plaques d'insculpation liégeoises conservées datent de la période française seulement. L'identification est néanmoins assurée quand le poinçon se rencontre accompagné d'une signature en toutes lettres, indice d'un orgueil professionnel fâcheusement rare.

Elle l'est aussi quand des documents d'archives probants peuvent être rapprochés d'une pièce poinçonnée.

Elle l'est beaucoup moins quand on peut seulement mettre en parallèle des documents et des pièces qui n'ont pas entre eux de rapport direct.

Parmi les orfèvres de l'époque qui nous intéresse, quelques-uns manifestent une personnalité particulièrement attachante: Guillaume-René Lamotte (1707-1780) et le maître IG, identifié à Jean-Adrien Grosse (1716-1787), tous deux exceptionnellement inventifs, sont en vedette à l'exposition; le maître MD, très probablement Jean-Melchior Dartois (1726-1804), et Remy-Joseph Renier (1736-1811) attirent eux aussi l'attention.

L'œuvre des deux premiers appartient pour l'essentiel au style rococo, celle des deux seconds à la transition vers le néo-classicisme. «Le siècle du rococo», c'était le titre d'une mémorable exposition organisée par le Conseil de l'Europe. Ce style longtemps décrié, dont le nom plus drôle qu'il ne faudrait se vide petit à petit, non sans résistances, de sa signification péjorative initiale, s'est surtout épanoui dans les arts dits «mineurs» (expression du même tonneau). Il commence à passer de mode à Paris dès le milieu du XVIII^e siècle, au bénéfice d'un «retour au grand goût» — celui du Grand Siècle — qui ne s'imposera pas vraiment et d'une anticomanie qui fera fureur et connaîtra un ample développement. A Liège, en revanche, il ne donne des signes d'essoufflement qu'aux alentours de 1780 et s'attarde ensuite plus ou moins subrepticement.

Le rococo liégeois traverse des stades successifs, que l'on peut suivre dans l'orfèvrerie avec une précision sans pareille. Au temps de Georges-Louis de Berghes, il impose l'abandon des effets majestueux, des formes amples et des décors accusés, voulant toujours plus de grâce, jouant des profils flexibles, usant discrètement de la dissymétrie et des motifs empruntés à la nature. C'est ce que la terminologie d'inspiration française, aujourd'hui contestée, même en France, nomme «style Régence». Le stade correspondant au «Louis XV» a son début peu après 1740. Le genre pittoresque se donne libre cours et la rocaille envahit tout. Les formes passent par quantité de variantes éphémères. Le relief de la ciselure reprend de la vigueur. Puis, au bout d'une douzaine d'années, c'est aux côtes torsées — aux ouvrages «travaillés en torche» — à connaître la vogue, une vogue qui durera un quart de siècle. Les motifs pittoresques, et la rocaille en particulier, ont alors tendance à s'assagir.

Le néo-classicisme, alias style Louis XVI, issu en bonne part des découvertes sensationnelles faites à Pompéi et à Herculaneum, prend la fantaisie en horreur et prône la sévérité, rejette la

souplesse et veut la rigidité, n'entend plus puiser son inspiration dans la nature, mais bien dans l'art gréco-romain. Il dicte aux orfèvres des bases circulaires, et non plus chantournées, de fortes plinthes droites, des nœuds carénés, c'est-à-dire marqués d'une arête; il apporte les médaillons ovales, les guirlandes et les feuilles de laurier, les torsades et les rubans; il ramène les perlés, déjà à la mode un siècle plus tôt, mais en leur donnant une dimension beaucoup plus modeste. Il veut que le décor, loin d'envahir la pièce, laisse de grandes surfaces lisses et nues. Jean-Melchior Dartois et Remy-Joseph Renier n'ont compris qu'à moitié cette leçon.

Gardons-nous d'oublier que nos maîtres travaillent principalement sur commande et ne peuvent songer un seul instant à imposer leurs goûts à leurs clients. Par ailleurs, leurs facultés d'invention s'exercent à l'intérieur de limites relativement étroites. Les estampes répandent partout les projets des ornemanistes. On doit donc parler d'adaptation créatrice plutôt que de création au sens le plus fort du terme. L'obsession de l'originalité n'existe pas: il n'est pas rare de repérer plusieurs pièces pareilles ou très apparentées, ni même d'y découvrir des poinçons de maître différents.

Orfèvrerie religieuse

Au terme du XVII^e siècle, «ce grand siècle religieux», pour reprendre l'expression d'Emile Mâle, les succès même de la Contre-Réforme ont affaibli ses vertus conquérantes et stimulatrices. Au XVIII^e, la paix et la prospérité relatives adoucissent la religion jusqu'à la rendre mondaine. Si l'on voulait les symboliser par un objet typique entre tous, on pourrait choisir pour le XVII^e l'ostensoir-soleil et pour le XVIII^e le flambeau de table.

Entre ces deux objets, il y a une sensible différence d'échelle, liée à leur utilisation. Le premier est conçu pour être vu de loin, le second de près. Le premier pâtira davantage d'être mis en vitrine pour les besoins de la circonstance. Les calices et les ciboires, et surtout les burettes et les plateaux s'en accommoderont nettement mieux. Force plateaux à burettes sont d'ailleurs aujourd'hui dans des collections particulières, rebaptisés en toute bonne foi plateaux à gants.

L'orfèvrerie est loin d'offrir une aussi grande variété de types dans le domaine religieux que dans le civil. On dépasse cependant la vingtaine dans l'enceinte de l'exposition, où tous ne sont pas représentés, en raison de difficultés qui n'ont pu être surmontées. Le type principal c'est le calice; l'ambition était d'en montrer au moins un par règne; le choix s'est fait parmi plus de deux cents témoins. L'objet le plus inattendu, c'est le lambrequin de la chapelle de l'hôpital de Bavière; nous avons beaucoup hésité à en demander le prêt, sachant que l'autel de la chapelle allait revêtir sa magnifique parure d'argent à l'occasion de l'exposition du Centre public d'aide sociale; nous l'avons fait afin d'évoquer les meubles revêtus d'argent — civils aussi bien que religieux — fort oubliés aujourd'hui, tant les périodes de crise les ont rendus rares.

C'est l'occasion de rappeler une fois encore que la sélection opérée par la Révolution dans le patrimoine liégeois d'orfèvrerie religieuse a lamentablement envoyé à la fonte les ouvrages les plus dignes d'être conservés, à quelques exceptions près.

Un atout de l'orfèvrerie religieuse, c'est son intérêt pour les amateurs d'iconographie. Ils relèveront sur maints calices, ciboires et ostensoirs des épis de blé et des pampres chargés de grappes de raisin, évocateurs du pain et du vin de l'eucharistie, et quantité de chérubins, ces petits anges dont on ne voit que la tête entre deux ailes. Ils y découvriront, en cherchant bien, l'Agneau divin, le serpent d'airain, les Tables de la Loi, les instruments de la Passion. Ils tomberont en arrêt devant le sujet, rarissime à notre connaissance, que montre le pied de l'ostensoir de 1761. Ils retrouveront les pampres symboliques sur les burettes et les plateaux, accompagnés là de coquillages et de roseaux.

Orfèvrerie civile

Il est hors de question de donner ici une image complète de la riche orfèvrerie civile liégeoise. Le nombre de pièces actuellement encore détenues par des particuliers ou par des musées doit se situer aux alentours de trois mille. Nous avons dû nous contenter d'un choix, forcément restreint, en nous évertuant à choisir les types les plus caractéristiques.

Une brève vue d'ensemble s'impose, nous semble-t-il, des diverses catégories où nous pouvions puiser. Les cafetières tiennent la tête: elles sont légion. Les flambeaux de même, puisqu'on ne s'éclairait qu'aux chandelles. Plateaux, petits et grands, dont les célèbres «assiettes volantes» se présentent encore nombreux à notre vue. Drageoirs, moutardiers, saupoudroirs et salières se pressent en foule variée. Des couverts de table témoignent encore, en multitude, de l'éclectisme de leur dessin et de leur robustesse. Par contre, les théières sont rares, et plus encore les écuelles, les candélabres et les bougeoirs. Les terrines ou soupières n'existent qu'en nombre très réduit.

Quant aux nécessaires de toilette ou de voyage, on se demande s'il y en eut, à l'instar de Paris et de Londres.

On s'étonnera peut-être de voir figurer dans cette exposition six cafetières à trois robinets. Sait-on que c'est seulement le cinquième de celles qui sont connues? Si on ne peut parler d'une exclusivité liégeoise, comme l'a cru Brassinne, il est incontestable que Liège est le centre de production où ces ustensiles, originaux et décoratifs, ont été le mieux appréciés.

Certaines des œuvres réunies ici ont déjà été exposées ou publiées, d'autres non. Quel que soit leur cas, on admirera, une fois de plus, la maîtrise incontestée de nos orfèvres, la qualité de leur travail, ainsi que le goût très sûr manifeste dans la forme et la décoration de tout ouvrage sorti de leurs mains.

Bibl.: J. BRASSINNE, *L'orfèvrerie civile liégeoise*, 4 vol., Liège, Société des bibliophiles liégeois, 1935-1948 (cité ci-après, en abrégé, BRASSINNE); *Argenterie civile liégeoise*, exposition organisée par l'Association royale des demeures historiques de Belgique, Bruxelles, 1957 (cité ci-après, en abrégé, *Exp. des demeures historiques*); P. COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise*, 2 vol., Liège, 1966 (Publications exceptionnelles de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, II); P. COLMAN, *Le rococo liégeois*, dans *Approches de l'art. Mélanges d'esthétique et de sciences de l'art offerts à Arsène Soreil*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, (1973), pp. 269-280; O. de SCHAETZEN, avec le concours de P. COLMAN, *Orfèvreries liégeoises*, Anvers, Fonds Mercator, (1976) (cité ci-après, en abrégé, *Orfèvreries liégeoises*); *Orfèvreries liégeoises, recueil complémentaire*, [Liège], Société des bibliophiles liégeois, 1979 (cité ci-après, en abrégé, *Recueil complémentaire*).

Pierre COLMAN et Oscar de SCHAETZEN

Conventions adoptées pour indiquer les poinçons:

- «Berghes» signifie «armoiries du prince-évêque Georges-Louis de Berghes», et ainsi de suite
- «1724» signifie «aigle surmontant le millésime de 1724», et ainsi de suite
- «A» signifie «lettre annale A», et ainsi de suite
- «AL» en tête signifie «argent de louis»
- les initiales placées à la fin sont celles que livre le poinçon de l'orfèvre.

ORFÈVRERIE RELIGIEUSE

LIÈGE

RÈGNE DE GEORGES-LOUIS DE BERGHES (1724-1743)